

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

JULIANA RAGUZZONI CANCIAN

"JÚLIA, MINHA AMIGA"
IMAGINÁRIO, DUPLO E IDENTIDADE EM *SEM NOME*, DE HELDER MACEDO

MARINGÁ - PR

2008

JULIANA RAGUZZONI CANCIAN

"JÚLIA, MINHA AMIGA"
IMAGINÁRIO, DUPLO E IDENTIDADE EM *SEM NOME*, DE HELDER MACEDO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dra. Marisa Corrêa Silva

MARINGÁ

2008

Bibliotecária Dirce Lucia Mestriner CRB 930/9

C215j Cancian, Juliana Raguzzoni
“Julia, minha amiga”: imaginário, duplo e identidade em *Sem Nome* de
Helder Macedo/Juliana Raguzzoni Cancian. - Maringá: UEM, 2008.
148f.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Maringá.
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de
Pós-Graduação em Letras. 2008

1. Romance 2. Imaginário. 3. Duplo. 4. Identidade.
I. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras
II. Título.

CDD 21ª. Ed. 801.1

JULIANA RAGUZZONI CANCIAN

"JÚLIA, MINHA AMIGA"
IMAGINÁRIO, DUPLO E IDENTIDADE EM *SEM NOME*, DE HELDER MACEDO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE

Dedico este trabalho

À Júlia, jornalista como eu, Amiga de José Viana e minha amiga. Com você tenho partilhado gostos e desgostos ao longo de três anos, desde que te conheci. Você se tornou a minha sombra, ou eu a sua...

Somos agora, também, duplos uma da outra.

À minha mãe, Alaídes, à minha irmã, Natália, e especialmente a meu esposo, Leandro.

Também a todos os bons escritores que tenho lido até agora,
que me inspiram com suas histórias e reforçam a vontade
de continuar estudando, aprendendo, lendo.

AGRADECIMENTOS

À professora Marisa Corrêa Silva, meus sinceros agradecimentos pela orientação, pelo acompanhamento, pelas instruções sempre vívidas e inteligentes e pela amiga que se tornou nesses dois anos de trabalho e estada no Programa de Pós-Graduação em Letras. A ela também, por ter me apresentado a instigante e inquietante literatura de Helder Macedo, abrindo-me portas a caminhos outros dentro do terreno movediço, mas prazeroso, que é o do romance.

Ao professor Adalberto de Oliveira Souza, pela visão poética proporcionada em seu curso, pelos conhecimentos e pela possibilidade de termos, em nossa convivência de acadêmicos, professor de cultura tão singular.

Ao professor Thomas Bonnici, pela vastidão de ensinamentos transmitidos, pelo notório saber que possui, e por propiciar a nós, seus alunos, a possibilidade de vivenciar a verdadeira vocação de um mestre.

APRESENTAÇÃO

Helder Macedo impressiona e convence seus leitores, deixando, nos lugares aonde suas obras chegam, rastros singulares. Basta uma primeira leitura para que ele se torne um autor de cabeceira, um nome a ser buscado nas estantes das livrarias. A situação retratada por este trabalho de pesquisa não é diferente. Foi numa tarde de quinta-feira, no Programa de Mestrado em Letras da UEM, na disciplina de Teoria e História do Romance, que os alunos inscritos para o curso ficaram sabendo que, para falar de romance, é, obviamente, preciso também ler romances. Três foram indicados pela professora Marisa Corrêa Silva: *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, *O Amante*, de Marguerite Duras, e *Sem Nome*, do português Helder Macedo. A informação que obtivemos da mestre, especialista no autor português, foi a de que este autor “desencaminhava as pessoas” e que ela própria “tinha sido desencaminhada” por ele, quando da realização do seu doutorado, já que tencionava pesquisar outro tema e outro autor.

Sem pressa, alicerçados pela teoria, lemos os romances, mas de forma especial a história da protagonista Júlia de Sousa nos tocou – especialmente a mim, autora deste trabalho, motivo pelo qual escreverei a partir daqui em primeira pessoa. O primeiro motivo está relacionado ao fato de eu não conhecer o autor, mas de ficar surpreendida com as tramas narrativas que constrói e que nos envolvem, intrigam, inquietam. Até aquele momento, nada sabia da obra de Macedo, sendo apresentada a ele naquele instante e através de *Sem Nome* (2005). O segundo motivo diz respeito a algumas semelhanças/dessemelhanças entre a minha própria história e a da protagonista Júlia. Eu Juliana, jornalista, jovem. Ela Júlia, jornalista, jovem. Eu mais realista, centrada, pés no chão (assim acredito), comprometida com a verdade (mas que *verdade?*, descobri após Júlia). Ela uma sonhadora, despreocupada, às vezes (sempre?) até inconseqüente, dando asas à imaginação. Nossas histórias – de vida e narrativa – se cruzaram, e a Júlia me marcou (por que não dizer Júlia e Marta?).

Após ingressar como aluna regular do Mestrado, diga-se de passagem com o intuito de estudar o escritor gaúcho Érico Veríssimo, apresentei sobre este meu conterrâneo de cidade (Cruz Alta – RS) projeto de pesquisa, que depois de pouco tempo foi de fato colocado na gaveta. Helder Macedo suavemente me convenceu de que era a partir dele, e sobre a sua Júlia, que a dissertação discorreria. Assim, *Sem Nome* (2005) e Helder Macedo cumpriram o presságio anunciado em tom de brincadeira na classe de alunos: mais uma foi desencaminhada. E foi um bom descaminho.

RESUMO

Helder Macedo traz novamente à baila em seu quarto romance, *Sem Nome* (2005), a técnica de misturar realidade e ficção. Verdades relativas e fatos históricos perpassam a narrativa; personagens e situações são arquitetadas, num contexto de entendimento do romance como gênero ambivalente. Focalizando o homem contemporâneo e os abismos sobre os quais ele se equilibra, o romance propõe, apesar disso, uma liberdade de escolha e de participação no mundo. Pela perspectiva feheriana da épica atual, as ambivalências de *Sem Nome* (2005), que interferem na construção da protagonista Júlia de Sousa, são três, e constituem o objeto deste trabalho. A primeira delas é a interação real *versus* imaginário, contemplando o tom verossímil, mas enganador do escritor ao compor a narrativa ficcional. A segunda ambivalência remonta à temática do duplo, em que Júlia é idêntica/oposta à outra personagem, Marta, num jogo de telescopagem no tempo (BRAVO, 1998). A terceira ambivalência trata da identidade pelo reconhecimento do ser que “é” e o ser que se reelabora em função dos outros, isto é, a identidade como *idem* e *ipse* (RICOEUR, 1991). O reconhecimento que Júlia faz de si mesma passa por facetas da história recente de Portugal, com resquícios memorialistas, e pela visualização da problemática da construção/desconstrução das identidades.

Palavras-chave: Romance. Imaginário. Duplo. Identidade.

ABSTRACT

Helder Macedo again brings in his fourth romance, *Sem Nome* (2005), the technique to mix reality and fiction. Relative truths and historical facts pass to the narrative; personages and situations are create, in a context of agreement of the romance as ambivalent. Showing the man contemporary and the abysses on which he balances himself, the romance considers, despite this, a freedom of choice and participation in the world. For the Feher's perspective of the current epic, the ambivalences of *Sem Nome* (2005), that they intervene with the construction of the protagonist Júlia de Sousa, they are three, and they constitute the object of this work. The first one of them is the interaction real and imaginary, contemplating the likely, but deceptive tone of the writer when composing the fictional narrative. The second ambivalence portrays the thematic one of the double one, where Júlia is equal and different to the other personage, Marta, in a game of the trip in the time (BRAVO, 1998). The third ambivalence deals the identity for the recognition of the being that simple is and the being that construct itself in function of the others, that is, the identity like idem and ipse (RICOEUR, 1991). The recognition that Júlia makes of herself passes for elements of the recent history of Portugal and for the visualization of the problematic one of the construct/demolish of the identities.

Keywords: Romance. Imaginary. Double. Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	15
1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO AUTOR, HELDER MACEDO, E DE SUA ESCRITA	15
1.1 Helder Macedo – romancista de língua portuguesa	15
1.2 Breve cronologia literária – obras e sinopses	18
1.3 Outros títulos	27
1.4 “Retrato” histórico em <i>Sem Nome</i> – de Salazar à Pintasilgo e à União Européia	28
1.4.1 Maria de Lourdes Pintasilgo – uma mulher na política de Portugal	41
CAPÍTULO II	47
2 AMBIVALÊNCIAS FEHERIANAS EM <i>SEM NOME</i> – DEMONSTRAÇÃO	47
2.1 Romance: gênero de raiz polêmica	52
2.2 O romance para Georg Lukács e para Ferenc Fehér	57
CAPÍTULO III	71
3 A FORÇA VITALIZADORA DO IMAGINÁRIO; DUPLO E IDENTIDADE	71
3.1 A confrontação iconoclasta	71
3.1.1 A resistência do imaginário e sua retomada no mundo.....	75
3.2 O duplo como elemento do único	82
3.3 Identidade pessoal e identidade narrativa: abertura para o <i>idem</i> e o <i>ipse</i>	93
CAPÍTULO IV	104
4 ANÁLISE – DO REAL AO IMAGINÁRIO, PASSANDO PELO DUPLO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE JÚLIA EM <i>SEM NOME</i> – SISTEMAS DE AMBIVALÊNCIA	104
4.1 O imaginário como lugar do “entre-saberes”	104
4.1.1 Carta-relatório M(JS)B – ficção encaixada em ficção	118
4.2 Duplicações macedianas... dos seres e do mundo	121
4.2.1 Espelhos, reflexões, duplos. Recorrências em <i>Sem Nome</i>	127
4.3 Júlia: protagonista em busca de identidade	132
4.3.1 Uma última consideração.....	140
CONCLUSÃO	141
REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO

“Viajar é preciso”, diz-nos o poeta e romancista português Helder Macedo (CERDEIRA, 2002, p. 332), ao explicar o processo de alicerçamento de sua própria escrita. E que nem só de estradas físicas é feita essa viagem, assegura-nos também o autor. A viagem é o trânsito contínuo que percorremos da memória para a ficção e vice-versa, e, nesse sentido, uma temática se torna premente na trajetória macediana: “as fronteiras” (CERDEIRA, 2002, p. 332), e a necessidade de ultrapassá-las, para podermos nos relacionar com o mundo e com os demais seres a nossa volta.

O tom “enganador”, dessa forma, aparece no literato como característica inconfundível para esboçar a crise das identidades no mundo contemporâneo, realçada a partir das histórias particulares dos personagens que cria, compostas num diagrama de coisas lembradas, históricas, e coisas inventadas. Seduzido pela possibilidade de retratar “o outro” (CERDEIRA, 2002, p. 335) como forma de auto-conhecimento, é particularmente através das figuras femininas que o faz, já que em sua prosa o feminino ganha espaço para existir, mas não como mera categoria coletiva ou como problema a ser resolvido.

Analisar a viagem do real transportado para o fictício, abrindo portas à imaginação, e as conseqüências disso no vir-a-ser de uma mulher protagonista é o foco do presente trabalho de pesquisa, que toma como o objeto de estudo o quarto e último romance de Helder Macedo, *Sem Nome*, publicado no ano de 2005. A personagem principal é a jovem jornalista Júlia de Sousa, ambivalente por natureza.

Ao inserirmos o conceito de *ambivalência* para a personagem, propomos na verdade uma transposição da definição criada por Ferenc Fehér (1972) para o gênero romanesco, a épica moderna, em detrimento da problematidade vista por Georg Lukács (2000) para esse tipo de narrativa, aplicando-a também ao ser. Se o romance, como resultado de uma realidade social conflituosa, a realidade capitalista, e de um homem errante, o burguês, não desapareceu, como previu o filósofo húngaro, é porque há nele algo de libertário para o herói, que poderá ter voz de comando e poder de livre arbítrio nas sociedades contemporâneas. O romance, assim, apesar da crise no século XX, não definhou. Reestruturou-se e tomou fôlego para continuar como narrativa que espelha o real verdadeiramente social.

É pela perspectiva feheriana que tomamos o livro *Sem Nome* (2005), para perceber nele quais são as ambivalências presentes no enredo e que interferem de forma premente no

comportamento e na identidade, sempre fluída, sempre em fronteira, de Júlia. Aponta-se, nesse sentido, três ambivalências: a oscilação real *versus* imaginário, enfatizando o caráter de verossimilhança da escrita macediana ao compor tecituras que articulam elementos concretos com imaginação criadora; duplo, em que a composição da identidade se intensifica pelo jogo de um ser que pode ser idêntico (alma gêmea, sócia) e oposto (antagônico) a outro ser próximo de si (Júlia como idêntica e oposta à personagem Marta Bernardo), e identidade *idem versus* identidade *ipse* (RICOEUR, 1991), isto é, o caráter de manutenção no tempo do ser e de remodelação do mesmo frente à alteridade. O apontamento das três categorias de ambivalências servirá para a análise e o entendimento da própria protagonista em termos identitários, propondo-se que, também ela, seja percebida como de valência dupla, múltipla, eterna construção.

Quanto à escolha do autor, a justificativa está no fato de Helder Macedo ser contemporâneo em essência, conquistando leitores pelo mundo inteiro. Não se pode dizer que faça parte de uma única escola ou movimento literário, sendo acima de tudo um crítico ferrenho do *establishment*, cuja literatura atravessa de forma contundente a política, a moral e a sociedade. De estilo textual refinado, por vezes até hermético, Macedo certamente tenciona o leitor de segundo nível, conforme categorização elencada por Umberto Eco (1994), isto é, um leitor avançado, insistente, questionador, reflexivo e que não possui certezas solidamente construídas, como seus personagens. Com narrativas primeiramente obliteradas por um emaranhamento de histórias que se cruzam, freqüentemente e propositadamente confundindo quem lê, é a partir da metade de seus livros que as possíveis explicações começam a ser colocadas, evidentemente que para aqueles que tiveram coragem e ímpeto de seguir em frente. Por tudo isso, tem conquistado a simpatia não só da crítica especializada como de pesquisadores de todo o tipo, dispostos a investir em suas construções poéticas ou nos romances. Apenas para se ter uma idéia, de trabalhos registrados no Banco de Dados da Capes são atualmente cerca de 167 dissertações e teses, embora *Sem Nome* (2005) desponte ainda como inédito em termos de pesquisa, já que é de publicação recente, o que se torna ainda mais motivador.

A vertente sociológica dos estudos acerca da teoria crítica literária foi aqui utilizada para a leitura de *Sem Nome* (2005), por se entender que este romance apresenta cenas, contextos e elucidações próximos da realidade de produção da própria obra e da vida particularizada sob o enfoque e o viés macediano, bem como, a partir de uma temática social e humanística, demonstra as contradições do homem moderno vivendo em sociedade. Aliás, sobre esse aspecto, reforça Antonio Candido (1973) que a integridade de uma obra não pode

ser tomada por visões dissociadas de texto e contexto, e que só uma interpretação dialeticamente integrada de estudos sobre a estrutura e sobre os fatores externos podem dar conta de demonstrar o todo. A metodologia aplicada, então, compõe-se de pesquisa bibliográfica interdisciplinar, envolvendo elucidações teóricas do campo literário e de alguns campos afins como o histórico, o filosófico e o psicanalítico.

A dissertação que segue está composta de Introdução e de quatro capítulos. No primeiro capítulo, faz-se uma contextualização da vida e obra do autor Helder Macedo, especialmente no que diz respeito a sua trajetória literária no campo da narrativa, e uma contextualização do que chamamos de “retrato” histórico de *Sem Nome* (2005), momentos sócio-político-econômicos de Portugal retomados no livro, enfocando o Salazarismo, a descolonização de territórios na África e a condução atual frente aos mercados comuns europeus. Faz-se também aí menção à Maria de Lourdes Pintasilgo, primeira e única mulher a ocupar o posto de primeira-ministra de Portugal, a quem Helder Macedo dedicou este seu *Sem Nome* (2005).

No segundo capítulo, após uma demonstração das três já mencionadas ambivalências que aparecem no livro, tem-se uma recuperação do romance enquanto gênero de raiz polêmica, abordando as categorias conceituais de Lukács (2000) e de Fehér (1972), antecedidas por pensamentos de Theodor Adorno (2003) e Walter Benjamin (1994) sobre o ato de narrar. O terceiro capítulo dá continuidade à pesquisa das ambivalências. Entretanto, a aplicação aqui é eminentemente teórica e conceitual, a partir de autores como Gaston Bachelard (2001), Gilbert Durand (1996, 2000, 2001), Nicole Bravo (1998), Berenice Sica Lamas (2004), Clément Rosset (1998), Paul Ricoeur (1991) entre outros.

O quarto e último capítulo, sucedido pela conclusão, apresenta a análise propriamente dita de *Sem Nome* (2005), com efetiva aplicação da maneira pela qual as ambivalências estudadas se articulam no engendramento de *Sem Nome* (2005), bem como a forma com que interferem no posicionamento de Júlia de Sousa diante de si mesma e diante do mundo.

Para efeito explicativo, a propósito, o título deste trabalho é antecedido pelo vocativo e aposto “Júlia, minha Amiga”, que corresponde, em citação literal, à introdução da carta escrita pelo personagem José Viana à jornalista Júlia, após receber dela notícias sobre a morte de seu amor de juventude, a desaparecida militante do Partido Comunista Português, Marta Bernardo (MACEDO, 2005, p. 122). No livro, Viana hesita em como deve iniciar o contato, dividido entre a atração que sente por Júlia e a correção de maneiras, a formalidade de comportamento que lhe é característica. Desiste de “Prezada” por ser muito sério, aproximando-se das cartas de negócios. Aventa então “Estimada”, “Cara”, “Caríssima”, “Querida”, até chegar na forma

que citamos “Júlia, minha Amiga”. Propomos aí uma intertextualidade, também típica do autor em seus recriados contextos históricos, com as cantigas D’Amigo, formas populares surgidas em Portugal na Idade Média. Feitas por trovadores, as cantigas reforçam o caráter amoroso dos casais separados, os “Amigos”, pelas guerras do fossado¹. Assim, “Amiga”, com inicial maiúscula, era a amante do nobre ausente, e “Amigos” se tornaram Júlia e José Viana em *Sem Nome* (2005), passando ambos pela enigmática figura de Marta. Esta é a forma de tratamento entre eles, o que confere a nós leitores uma saborosa ambigüidade.

¹ Incursões em território inimigo, com batalhas em campo aberto, a cavalo, ou entrincheiradas, comandadas pelo rei ou por delegados, visando devastar e desestruturar o adversário.

Nasci, vou morrer. Entre uma coisa e outra,
entre o nada e o nada, eu sou a viagem.
(Helder Macedo)

CAPÍTULO I

1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO AUTOR, HELDER MACEDO, E DE SUA ESCRITA

1.1 Helder Macedo – romancista de língua portuguesa

O renomado poeta, ensaísta, romancista e crítico literário Helder Macedo nasceu em 1935 na África do Sul, numa pequena cidade perto de Joanesburgo. Boa parte de sua infância e adolescência foi vivida em Moçambique, país que adota a língua portuguesa como herança dos colonizadores europeus, primeiro na província da Zambésia, no centro do país, e depois na capital Lourenço Marques, hoje Maputo. Macedo vai para Portugal em 1948, onde frequenta a Faculdade de Direito de 1955 a 1959.

Sua mudança para Londres ocorre em 1960, quando se torna colaborador regular da rede de TV BBC até 1971. Na capital britânica, cursa as licenciaturas em Estudos Portugueses e Brasileiros e em História, doutorando-se em Letras em 1974 pelo King's College, instituição da qual faz parte do corpo docente desde 1971, tendo regido a Cátedra Camões (1982-2004) paralelamente às atividades que exerceu como diretor do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros até 1991. Após o 25 de Abril (1974), que derrubou a ditadura Salazarista, retorna por um breve período a Portugal, tendo sido secretário de Estado da Cultura (1979) no governo de Maria de Lourdes Pintasilgo.

No exterior, Macedo construiu sólida carreira acadêmica. Entre 1981-1982 foi *visiting professor* em Harvard, nos Estados Unidos. Lecionou também na *Ecole Des Hautes Études En Sciences Sociales* (EHESS) francesa, e nas brasileiras Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Universidade de São Paulo (USP) e Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, e já afastado da Cátedra da qual foi titular por mais de duas décadas, o escritor atua como professor convidado de várias instituições por períodos curtos de tempo, além de dedicar-se a palestras e conferências literárias pelo mundo.

Como romancista, a estréia veio com *Partes de África*, lançado em 1991. Alguns anos mais tarde, em 1998, veio *Pedro e Paula*, que definitivamente o consagrou na arte de ficcionalizar. *Vícios e Virtudes* é o título de 2000, e *Sem Nome*, de 2005. De poesia, publicou

aos 21 anos *Vesperal* (1957), seu primeiro livro do gênero, saudado pelo poeta português naturalizado brasileiro, Jorge de Sena, segundo consta no *site* do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, como dos “mais perfeitos que por esse tempo se publicaram”, com um “notável domínio da expressão e do ritmo”². Dessa incursão em poesia resulta também a obra *Viagem de Inverno* de 1994.

Embora tenha feito parte da segunda geração do grupo “Café do Gelo”, que incluía alguns surrealistas no final dos anos 50, numa atitude de questionamento político, social e literário, Macedo não costuma ser associado a movimentos literários. Sua obra ficcional tem sido considerada pela crítica uma das mais lúcidas e originais da literatura lusa contemporânea e tem conquistado também públicos por diversos outros países.

Especialista em Camões, Bernardim Ribeiro e Cesário Verde, quase sempre com escritos de índole ensaística, foi colaborador em diversos periódicos, jornais e revistas tais como *The Times Literary Supplement*, *Modern Language Review*, *Quaderni Portoghesi*, *Graal*, *Colóquio-Letras*, *O Tempo e o Modo*, *Hidra I*, *Nova Renascença*, *Expresso*, *JL*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias* entre outros, tendo ele próprio sido co-organizador das *Folhas de Poesia* (Lisboa) entre 1956 e 1958. Em 1975, como fundador e diretor, comanda a revista *Portuguese Studies*, vencedora do prêmio para melhor revista nova concedido em 1987 nos Estados Unidos. *Veredas* – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, é outro título que passou por suas mãos em 1998.

De antologias, foi responsável no Reino Unido por duas de língua portuguesa do século XX: a *Modern Poetry in Translation-Portugal* (Londres, 1973) e a *Contemporary Portuguese Poetry* (Manchester, 1978), além da antologia de poesia sobre Camões – *Camões. Some Poems* (Londres, 1976). É membro da Academia das Ciências de Lisboa, *Emeritus Professor of Portuguese* do King’s College de Londres e Comendador da Ordem de Santiago da Espada.

Quanto à tônica de sua produção literária, tanto em poesia quanto nas narrativas, Helder Macedo comprovadamente transporta vivências e experiências suas para os personagens, numa recomposição de elementos culturais, cenários e identidades, sejam elas pessoais ou coletivas. Assim, o trânsito entre o território africano, seu local de nascimento e criação, Portugal, metrópole colonizadora e para onde Helder se dirigiu no início da fase adulta, e a Inglaterra, país escolhido para a vida diaspórica, aparece retratado de maneira

² Jorge de Sena é um dos grandes vultos da poesia e do ensaísmo português da segunda metade do século XX. Nasceu em Lisboa em 1919 e faleceu em 1978. Disponível em: <http://www.iplb.pt/pls/diplb!/get_page?pageid=402&tpcontent=FA&idaut=1426145&idobra=&format=NP405&lang=PT>. Acesso em: 20 fev. de 2007.

singular. É da característica macediana agrupar todos esses elementos significativos numa composição eminentemente multicultural. Sobre esse aspecto, inclusive, Homi K. Bhabha (1998, p. 19) coloca que é “o tropo dos nossos tempos colocar a questão da cultura na esfera do *além*”. Diz ainda, corroborando com a expressividade tencionada e afirmada por Helder Macedo em seus trabalhos, que:

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do ‘presente’, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo ‘pós’: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo... (BHABHA, 1998, p. 19).

Esse “além” de que fala o escritor indo-britânico não é um novo horizonte nem um abandono do passado, mas um momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para compor figuras complexas de diferença e identidade. Trata-se de um movimento exploratório incessante em que singularidades como “classe” ou gênero”, enquanto categorias conceituais, foram abandonadas, o que resulta em uma consciência das posições do sujeito, focalizando processos produzidos na articulação das diferenças culturais. É na emergência dos interstícios, ainda segundo Bhabha (1998), isto é, na sobreposição e no deslocamento de domínios de diferença, que as experiências intersubjetivas e coletivas, o interesse comunitário e o valor cultural são negociados.

Dessa forma, ao trazer para a escrita elementos seus ou de grupos com os quais convive, elementos de uma vida e da contemporaneidade, Helder Macedo articula o passado, reencenando-o. Essa percepção de passado reencenado “introduz outras temporalidades culturais [...], afasta qualquer acesso imediato a uma identidade [unicamente] original ou a uma tradição ‘recebida’” (BHABHA, 1998, p. 21), tornando tudo extremamente relacional. Os embates de fronteiras, não apenas fronteiras físicas, mas fronteiras culturais, leva então ao realinhamento do processo identitário a partir de subjetividades fundidas, articuladas num todo coletivo. Desse multiculturalismo que encaminha para a formação de um novo reconhecimento do sujeito, também em trânsito, é que se ocupa Helder Macedo.

Com o intuito exploratório e esclarecedor, a seguir apresentamos uma cronologia literária com sinopses de alguns títulos, demonstrando esse hibridismo cultural e a formação de sujeitos nos “entre-saberes” (BHABHA, 1998, p. 20), isto é, nos excedentes da soma das partes marcantes na vida e obra de Helder Macedo.

1.2 Breve cronologia literária – obras e sinopses

Partes de África – lançado em 1991

Neste primeiro romance, que inaugura a carreira de Helder Macedo como construtor de narrativas, temos a impressão de estarmos diante de um verdadeiro mosaico de histórias, ou, como nos diz o próprio autor-narrador, diante de um mosaico de espelhos, em que a luz refletida em uma partícula incide e influencia no que se poderá ver e saber sobre as demais. O que ficamos sabendo, por meio deste jogo que nos é dado pela leitura, é que são muitas as partes que compõem a África; são muitas as partes que compõem a identidade de um escritor, que conta um pouco de si ao contar coisas sobre os outros.

Helder Macedo é o próprio narrador que, feito personagem, relata momentos vividos e lembranças recordadas desde a infância na África, junto aos pais, até o início da fase adulta em Lisboa e depois em Londres. Mas que não se espere dessas *partes* que sejam ordenadas, cronológicas. Ao contrário, *Partes de África* cobra de seus leitores atenção redobrada e esforço contínuo para a reconstrução e o entendimento da formação de territórios, países, povos, culturas, identidades.

Ao falar do avô republicano, do pai, dos tios, ao falar com sutileza da mãe, do irmão e de si mesmo, Helder passeia por suas experiências na África colonial, pelo período das guerras seguido da independência desses territórios da metrópole portuguesa, perpassa a extinção do período salazarista, e com ele dos centros de controle mais severos e secretos como a Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), e a vinda daquele que supostamente seria o momento de reconstrução democrática lusa, mas que ao longo do tempo mais se mostrou uma arquitetura ruída, momento este lançado pelo movimento militar na década de 70 e a duras penas solidificado por poucos e bravos civis que para si tomaram a tarefa de tentar fazer um futuro.

Não raro, entretanto, são os avisos que o narrador dá para que sua escrita não seja encarada como mero relato memorialístico, mas, acima de tudo, como provável e possível ficção. Que é essa mesmo a função do escritor fica entendido no livro: a de montar enredos a partir de realidades existentes misturando-as a coisas irreais num contexto verossímil, ou inverossímil, tanto faz, já que, como nos é dito pelo autor, o que conta é a mistura.

Assim, realidade e ficção-invenção mesclam-se para criticar e ironizar a portugalidade na cultura e na sociedade. Num tom auto-reflexivo próprio de uma metanarrativa, propõe-se uma desconstrução contínua dos ímpetus imaginativos dos leitores, ao mesmo tempo que a leitura vai sendo conduzida com pistas seguidas. “As fronteiras entre o observado e o imaginado são sempre muito tênues [...]” (MACEDO, 1999, p. 237), alerta-nos o narrador, de maneira que é preciso reconhecer primeiramente as partes de qualquer coisa.

E é assim que Helder Macedo nos insere como leitores de um livro encaixado no seu, um livro do suposto autor e amigo Luís Garcia de Medeiros, que bem poderia ter sido um famoso literato, a não ser pelo fato de que não foi, já que foi encaminhado como alferes miliciano para a guerra em Angola e lá esteve a escrever um livro que, encaminhado posteriormente, se perdeu entre as mãos de outros amigos freqüentadores do Café do Gelo.

O manuscrito acabou por chegar às mãos de Macedo um ano após ter sido de fato enviado, sem carta, mas pelo título logo foi reconhecido: *Um Drama Jocosos*, que seguia à risca, cena por cena, o *Dom Giovanni*. “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 exatamente a atitude do autor [...]” (MACEDO, 1999, p. 128).

Diz-nos o narrador que pensou em publicá-lo anonimamente para que o próprio Medeiros o pudesse reivindicar em algum tempo, mas como encontrasse como entrave a censura, justifica-se: “Em resumo: se houve em Portugal uma vítima da censura foi o Luís Garcia de Medeiros, que nem reputação literária ganhou com o negócio” (MACEDO, 1999, p. 129). Não constando em nenhuma lista, nem de vivos, nem de mortos, desaparecido o Medeiros, o próprio narrador, em férias sabáticas da Cátedra Camões no King’s College, o decide publicar em fragmentos, como romance dentro do seu.

Nas idas e vindas entre a África colonizada e a Europa, com passagem pelo romance de Luís Garcia de Medeiros, o relato termina como tudo na vida, como a própria vida: debaixo da terra. Ao contar sobre um velório, o do pai do autor-narrador, encerra-se a narrativa com um pouco de poesia (MACEDO, 1999, p. 253):

“Fiquei com a vida
que sobrou de ti

o penso colado
na fonte estancada
a carne já fria
a custo enfiada

na incongruência
 da roupa e sapatos
 camisa e gravata
 a barba insistente
 do dia seguinte
 que ainda crescia
 no rosto vidrado
 o padre engrolado
 que errava no nome
 o calor as moscas
 a criança núbil
 que no cemitério
 ninguém conhecia
 e dizia ámen
 lambendo e chupando
 um doce amarelo
 espetado num pau
 uns tios e primos
 memórias difusas
 da vida dispersa
 num mapa mudado
 a pá de calcário
 os gonzos as cordas

 e a terra apressada
 sobre ti e mim”.

Viagem de Inverno e outros poemas – lançado em 1994

Entre a prosa e o ensaio acadêmico, Helder Macedo produz poesia. Nesta que segue, o símbolo do espelho, recorrente em toda a obra macediana, serve de objeto para a expressão do eu-lírico, sempre a percorrer o seu “outro”, sempre a encarar a certeza da alteridade contida em si, a duplicação.

“É certo que também tive os espelhos
 que serviram de guia no passado,
 quebrados
 quando era necessário atravessar
 mas logo recompostos noutra imagem
 igual
 mesmo se menos minha que a primeira.
 Mas tive?
 Metáforas mentidas falsos versos
 papagaio real a ver quem passa.

Passou?
 Eu recompunha espelhos mas ficou.
 Irei ser um velho de gabardine
 em riste?
 Antes disso que nada ou que os espelhos”

Pedro e Paula – lançado em 1998

Um narrador que tudo sabe e que tudo vê, rendido a uma história intrigante e perturbadora e transformado nela um de seus personagens. Assim está Helder Macedo em *Pedro e Paula*, posto como um contador de reminiscências alheias, reminiscências de um país, Portugal, na primeira metade do século XX, dividido entre o seu próprio espaço territorial e o espaço da África e cujas identidades se põem entrelaçadas na construção de uma identidade coletiva nacional.

Pedro e Paula, gêmeos que, mesmo nascidos do mesmo ventre, são extremamente diferentes em suas concepções de mundo e modos de viver. Eles constituem os personagens principais desta trama, embora se perceba nitidamente o apreço e a dedicação maior do autor à personagem feminina. Pedro é burocrático, egoísta, inseguro, necessita mostrar-se a todos como o melhor, embora não o seja. Melhor filho, melhor aluno da escola de Medicina, melhor médico, melhor homem, melhor que Paula. Ela, por sua vez, solta, leve, livre, visceral, suficiente por si mesma, mas a deixar que o irmão pense que é dele que necessita, que a ele deve tudo, que deve favores por ser inconstante e ter a coragem de viver aventuras. Gêmeos que poderiam ter sido quase um só, mas que são dois, diferentes, competitivos, postos num jogo de amor e rivalidade que chega a beirar a raiva e o ódio.

Filhos de portugueses, de José Pedro Montês e Ana Paula Freire, Pedro e Paula são batizados com seus nomes pelo padrinho Gabriel Afonso Roriz de Ayres e Vasconcellos. José Pedro, Ana e Gabriel tinham sido colegas em Direito, sendo ela a única moça “viável numa turma de sessenta rapazes e meia dúzia de futuras notárias que nem para esposas serviam” (MACEDO, 1999a, p. 23). Optaram José Pedro e Gabriel pela vida diplomática, enquanto Ana renunciou à profissão tornando-se, frustradamente, esposa e mãe dos gêmeos. Diz-se frustradamente, porque sempre achou que Gabriel tinha um pouquinho mais de tudo do que José – inteligência, graça, elegância, sedução, melhor figura, rosto sorridente, melhor perfil, maneiras impecáveis, além de que o pai era advogado de sucesso em Lisboa.

Mesmo sendo o amigo o mais adequado ao papel de noivo, opta por José por se sentir ao lado dele menos vulnerável, mais segura, mais ela própria. Além disso, poderia Ana ajudar o marido, construiriam uma vida juntos e seriam felizes. Era a escolha certa. Fez-se dependente dele, muito mais do realmente era, menos crítica e menos aventureira do que sua natureza lhe impingia.

José tinha pressa, pressa em desfazer desvantagens próprias suas, com as quais tinha nascido, desvantagens de classe e posição. Queria recompensar rapidamente as injustiças, gostava de manter em si a imagem de um lutador, alguém que conseguia tudo sozinho, a despeito dos outros. Gabriel era um idealista que admirava a capacidade de luta e indignação manifestada no amigo, assim como admirou sua coragem de adesão ao MUD (organização política de resistência antifascista, na qual o Partido Comunista Português desenvolvia participação significativa) e seu contato com os comunistas. Discutiam os riscos, as possíveis prisões, carreiras arruinadas, mas Gabriel não o desencorajava. José, no entanto, logo começou a desconfiar dos novos amigos políticos, a julgar que tinha sido enganado, usado em nome de um proletariado inexistente, num país sem capitalismo. Ana, excluída do embate ideológico, sugeriu por parte de José um comportamento de desistência e covardia, e a agressividade que José não pode depositar nela, depositou em Gabriel, diagnosticando-o como um utópico, feudalista culpabilizado, rico por herança familiar, de propriedade sem posse.

Nesse contexto, surge a dúvida lançada por Ana após o nascimento dos filhos: “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho” (MACEDO, 1999a, p. 29). A dúvida da possível traição percorre toda a narrativa. Caminhos opostos, Gabriel acaba aceito para a carreira diplomática, José não. Com mulher e filhos duplicados para criar, José vai chefiar serviços sob indicação do seu ex-professor de Direito, então ministro das Colônias, Marcello Caetano, numa colônia sobre a qual nada sabia. Foram-se ele e a família para Lourenço Marques, em Moçambique, e lá construíram a vida.

Rivalidades à época jovial, desacertos de carreiras promissoras e outras nem tanto, um amor não correspondido e encarado como amizade, o afastamento de José e Gabriel acabou sendo irremediável, estando Ana entre eles. Vivendo em Londres, anos mais tarde é que Gabriel volta a reencontrar alguém daqueles que conheceu: Paula, já uma moça, o procura. Aventuras políticas e da idade a tinham levado para Paris, ao tempo do Maio de 68, e depois à Inglaterra, atrás de um pai, ou de uma figura paterna, atrás de Gabriel, atrás de um amante. Residiam a esta altura, ela e o irmão gêmeo, no antigo apartamento dos pais em Lisboa, ela a interessar-se por belas artes e a sonhar em percorrer o mundo, Pedro a estudar Medicina.

Envolvida com Gabriel, vivendo com ele um romance, Paula e o diplomata se vêem marcados pelas tramas e confusões de Pedro, que abandona uma namorada grávida após sugerir-lhe um aborto, mentindo aos pais que teria terminado com louvor os exames finais do curso, e que, portanto, era médico, quando na verdade não era. Confrontados na mentira por um pide³ que trabalhava com José em Lourenço Marques, Pedro e Paula se sentem acuados, culpados, mas logo a vida engrena, apesar das supostas ameaças do polícia Ricardo Vale.

Depois de algum tempo, Pedro acaba por constituir vida como médico em Lourenço Marques, o policial não podia mais ameaçar, já que tinha de fato se tornado médico. Paula engrena na carreira de pintora e vive como amante de Gabriel, enquanto Ana continua a sonhar com o amor que poderia ter tido desse mesmo homem. Quanto a José, de fato transformado num tolo, acreditava cada vez mais nas ideologias religioso-libertárias empregadas na África, pensando ser essa a saída para a organização daqueles territórios.

Após a guerra na África, viúva, retornam Ana e o filho a Lisboa, bem como Paula e Gabriel. Beirando a insanidade, Ana tem revelados segredos sobre sua vida íntima, sobre possíveis traições com o pide Ricardo Vale, quando ambos faziam coisas incontáveis sob o retrato de Paula. A mãe imaginando que era a filha, o pide imaginando que estava com Paula.

Nesta trama cheia de percalços e surpresas, eis que o narrador, que de Paula é um conhecido e amigo já na fase adulta, nos revela ainda mais segredos: Paula, numa das crises de rivalidade com o irmão, é possuída sexualmente por ele. Um desejo incontestável dele que num acesso de ódio vem à tona e tudo está feito.

Mas permanece a dúvida, que Paula, no entanto, tenta desfazer na mente do amigo narrador, sem conseguir desfazer de todo na mente do leitor: seria ela filha do marido, de Gabriel, que morreu fazendo amor com ela? E quanto à filha Filipa? Era ela filha de Gabriel ou do irmão Pedro. Astuta, inteligente, Filipa é aluna do narrador no King's e recebe em Londres a educação formal que lhe era cabível e necessária. Afasta-se das lembranças em Lisboa juntamente com a mãe, após a morte de Gabriel. Ao falar ternamente do companheiro, Paula conta que, pressentindo a chegada da morte, foi ele imediatamente para casa tê-la uma vez mais, a última, dando-lhe a vida dentro de si e tirando-lhe o sabor da morte que o irmão lhe tinha metido. Responde ela ao narrador, ao lembrar do amante, pai, amigo: “a Filipa só pode ser filha dele” (MACEDO, 1999a, p. 236).

³ Era comum, entre a população, denominar os policiais da Polícia Política de Salazar (Pide) pela mesma expressão designativa da sigla, portanto, o policial = o “pide”.

Nós – uma leitura de Cesário Verde – lançado em 1999

Obra de referência para o estudo da escrita macediana, seja como poeta, ensaísta ou romancista. Através do recurso ao método crítico, com a formulação de perguntas à obra de Cesário Verde (1855-1886), o autor busca contextualizar histórica e ideologicamente a poesia daquele, percebendo contextos de parença entre o ambiente do século XIX e o final do século XX.

Vícios e Virtudes – lançado em 2000

Uma mulher misteriosa e enigmática que perturba simultaneamente dois escritores de romances. Um deles é Francisco de Sá Mendes e o outro é o próprio Helder Macedo, tornando-se personagem e narrador de sua escrita. Sá Mendes e Helder Macedo são amigos desde os tempos do liceu, onde foram colegas, e o primeiro é quem insere na vida de Macedo a inquietante Joana, protagonista dos livros que vão construir.

Sá Mendes, entretanto, apesar de bom amigo, é um escritor português sem grande sucesso, do ponto de vista literário até se poderia dizer medíocre, que mantém um tumultuado caso amoroso com Joana, mulher aparentemente promíscua e rica. É numa viagem de Londres a Lisboa que Macedo se encontra com Francisco, e, entre uísques e conversas sem importância num *pub*, fica conhecendo, pelas palavras do amigo, aquela que seria também sua personagem.

Nas entrelinhas do que Sá Mendes revela, o narrador Macedo se dá conta do jogo perverso que Joana faz com o amante e, reconhecendo na suposta biografia da mulher reminiscências do milenário culto sebastianista, começa a escrever um livro. Para Macedo há, inicialmente, semelhanças entre Joana e a figura histórica da mãe de Dom Sebastião, a princesa Joana de Áustria. Mas seriam mesmo histórias semelhantes e paralelas, acontecidas em épocas diferentes, a velha História a ser reciclada no tempo contemporâneo? Nem mesmo o próprio Macedo poderia responder, já que a todo momento é avisado por Joana de que ela é uma perfeita mentirosa, que diz verdades disfarçadas de mentiras e mentiras que parecem ser verdades. Conhecedora da História, Joana torna-se um enigma a ser decifrado pelo autor para

que ele possa retratá-la como personagem, estabelecendo-se entre eles diversos jogos, dos quais nunca se sabe quem é o vencedor e quem é o vencido, qual é o vício e qual é a virtude.

Perseguindo possibilidades e tentando se desvencilhar de implausibilidades, o autor/narrador entra num terreno exploratório, com o intuito maior de desvendar a alma de uma mulher. Ironicamente, ou, como diriam Macedo e Joana, parvamente, Sá Mendes a essa altura constrói conjecturas sobre o livro que o colega está escrevendo, já que o seu próprio tornou-se realidade nas livrarias. Seria um livro sobre a identidade nacional portuguesa, representada, como diz Sá Mendes, pela figura histórica da mãe de Dom Sebastião? Helder, contrariado, não se esforça para desfazer o engano do companheiro de letras, mandando às favas toda a idéia de identidade nacional, já que para ele a identidade não é algo que se pode fixar, é algo em estado de sublimação.

Nos livros, portanto, teremos duas Joanas criadas a partir de uma mesma mulher, mas entendidas diferentemente por cada autor e confrontadas, ambas, com a sombra da princesa Joana. Enquanto Sá Mendes vê sua protagonista como uma mulher capitalista e revolucionária, rica mas que interdita as próprias terras herdadas, invadindo-as com os subjogados pelo tempo e pelo processo histórico, Macedo busca reconhecer em Joana suas dúvidas, suas inconstâncias, suas verdades e mentiras. Um verdadeiro desafio para o leitor.

De Joana, sabe-se o que ela conta: que casou cedo com um primo chamado João, coisa comum em famílias que não querem dividir bens, mas aumentá-los pelo matrimônio. Era um amor da juventude, que Joana entende ter aceitado apesar da obrigação que lhe foi imposta. Desse amor breve, porque se tornará viúva ainda na gestação, nasce um filho, abandonado por ela logo após o parto, a sofrer com a ausência do pai. Criado o menino pelo irmão de Joana, sendo ela própria tumultuada com a idéia e a incerteza de ter sido violada antes do casamento pelo tio, também Francisco, tortura-se com a falta da mãe que ao pai traiu com um comunista e por ele foi obrigada a um aborto que lhe levou à morte.

Afastada de todos, persegue uma vida de sexualidade livre com homens de todas as idades, com o intuito de confirmar que amor mesmo só com seu eterno João. Intensa e imprevisível, Joana sofre, mas ao mesmo tempo diz sempre que deste jogo é a vencedora. Jogos que lhe foram iniciados por Francisco, amigo, violador?, homem frustrado, que da mãe não foi amante, porque apaixonado sempre esteve pela filha.

Mas atentemo-nos, nas histórias de Joana não se pode confiar, não ao menos cegamente. “O meu filho morreu ontem” (MACEDO, 2002, p. 16), disse ela na cama com Francisco de Sá Mendes. Mas como? Quem é o teu filho? Como se chama? Como o abandonaste? Por quê? A inquietação de Macedo ao saber da história cresce. “Nunca existiu”,

revela Joana (MACEDO, 2002, p. 197). “Teu filho e do João... É isso que não entendo. O vosso filho” (MACEDO, 2002, p. 197). “O meu filho era o João [...] Por quê? Dava-te jeito que fosse Sebastião?” (MACEDO, 2002, p. 201). Não, simplesmente “Não existe. É um assunto que não me diz respeito” (MACEDO, 2002, p. 197), assevera ela. E se existiu, se morreu, quem o matou? Francisco, o violador, o tio que sonhava ser amante? A própria Joana? “Vais-me contar qualquer dia” (MACEDO, 2002, p. 203), pede Macedo. “Não, não vai haver qualquer dia. [...] Acabou o nosso jogo. E eu ganhei” (MACEDO, 2002, p. 203).

Numa fusão de Joanas, *Vícios e Virtudes* (2002) mistura realidade e ficção. E os entendimentos acerca das personagens femininas ficam a cargo do leitor, que terá de percorrer o caminho das descobertas ao longo da narrativa. Como em *Partes de África* (1991) e *Pedro e Paula* (1998), este romance pode ser encarado como uma história de amor ou percebido como uma metáfora para um tema recorrente na carreira de Helder Macedo, isto é, a projeção histórica presente na mesclada, para ser possível existir uma, identidade nacional.

A primavera toda para ti – 2004

Este é um livro de homenagem a Helder Macedo, que reúne contribuições e testemunhos de artistas plásticos, poetas e ensaístas de países como Portugal, Brasil, Reino Unido, Estados Unidos, Irlanda, França, Itália, Holanda e Alemanha, que conviveram com o homenageado. Todos lhe oferecem as suas palavras de amizade traduzidas em pintura, poesia, ensaios ou pequenos textos.

Sem Nome – lançado em 2005

Nesta narrativa, Macedo apresenta o bem sucedido advogado José Viana, que vive em Londres desde o início dos anos 70. Mas sua vida vai ser desarrumada por uma jovem jornalista chamada Júlia, que ao longo do livro sofre mudanças inesperadas. Júlia e Viana terão suas vidas cruzadas, e o elo entre eles se dá através da intrigante Marta Bernardo, mulher considerada morta, porque desaparecida, após militâncias pelo Partido comunista

Português (PCP). Há em *Sem Nome* (2005)⁴ o mesmo fio condutor dos romances anteriores *Partes de África* (1991), *Pedro e Paula* (1998) e *Vícios e Virtudes* (2000), com o relato da formação da identidade multifacetada de um país marcado pelas implicações políticas do período pós-colonial e pós-ditatorial. Como o próprio autor sugeriu em artigo recente, conforme o site da Editorial Presença, editora de seus livros em Portugal: “Comecei a escrevê-lo há mais de um ano, mas de repente percebi que estava a acontecer em julho de 2004. É a coisa mais zangadamente política que alguma vez escrevi. [...] Oxalá que, entretanto, se torne num romance histórico”⁵. Essa postura, no entanto, é irônica, dizendo o autor, em entrevista disponível no mesmo site, que havia dado tal depoimento apenas para que o romance não fosse visto como uma escrita de intervenção política imediata⁶.

Trinta Leituras – lançado em 2007

Uma reunião de textos publicados dispersamente pelo autor, que encerram temas possíveis de constituírem uma obra autônoma. No livro, Macedo tece múltiplas articulações entre movimentos literários e nomes centrados no período moderno: Almeida Garrett, Camilo Pessanha, Eça de Queirós, Machado de Assis, Cesário Verde, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Sena, além de integrar ainda textos sobre grandes nomes nas artes plásticas.

1.3 Outros títulos

Das fronteiras (Poesia), 1962

Poesia 1957-1968, prefácio de Jorge de Sena (Poesia), 1969 (1ª edição); 1971 (2ª edição)

Do Cancioneiro de Amigo, com Stephen Reckert, 1976 (1ª edição); 1996 (3ª edição)

Do significado oculto da Menina e Moça, 1977 (1ª edição); 1999 (2ª edição)

Camões: Some Poems (com Jonathan Griffin e Jorge de Sena), 1978

⁴ Mais sobre este romance, ver Capítulo II.

⁵ Helder Macedo, conforme consta no site da Editorial Presença. Disponível em: <http://www.editpresenca.pt/catalogo_ficha_livro.asp?livro=3725>. Acesso em 20 fev. 2007.

⁶ Helder Macedo, em entrevista publicada no site da Editorial Presença. Disponível em: <http://www.editpresenca.pt/imprensa_detalhe.asp?id=225>. Acesso em: 20 fev. 2007.

Contemporary Portuguese Poetry (com a colaboração de E. M. de Melo e Castro), 1978

Poesia 1957-1977, prefácio de Jorge de Sena (Poesia), 1979

Camões e a viagem iniciática (Ensaio), 1980

The purpose of praise. Past and future in The Lusíads, lição inaugural na cátedra Camões da Universidade de Londres, 1983

Cesário Verde. O romântico e o feroz (Ensaio), 1988

Menina e moça de Bernardim Ribeiro, 1990

As viagens do olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português, em colaboração com Fernando Gil, 1998

1.4 “Retrato” histórico em *Sem Nome* – de Salazar à Pintasilgo e à União Européia

O pano de fundo histórico que marca a evolução da narrativa de *Sem Nome*, de Helder Macedo (2005), perpassa desde o ainda recente século XX até os dias de hoje, num contexto em que traços políticos, econômicos, sociais e ideológicos desde os anos de 1900 se mantêm vivos nas representações e reminiscências das personagens no presentificado ano 2004.

Ao demarcarmos terreno com a palavra “retrato”, estamos na verdade visualizando a primeira, e talvez aquela que tem caráter central, ambivalência irônica⁷ – já que no sentido proposto por Ferenc Fehér (1972), como se verá no Capítulo II desta pesquisa, o romance moderno é dual, ambivalente – utilizada por Macedo no que diz respeito a este seu último romance: o imbricamento entre real/histórico *versus* a mentira/ficção, característica que se pode tomar como atuante em praticamente todas as narrativas desde *Partes de África* (1991), e que, em *Sem Nome* (2005) articula outras ambivalências demonstradas teoricamente no capítulo III: o componente do duplo e a e a bipartidarização (ou multipartidarização) da identidade aplicada à protagonista Júlia de Sousa.

Aliás, em *Partes de África*, Marisa Corrêa Silva (2002) já discorreu sobre esta postura do autor-narrador de alertar o leitor constantemente sobre a impossibilidade do narrador

⁷ Diz-se ambivalência *irônica* porque, como na figura de linguagem, acreditamos que Helder Macedo utiliza-se disto como recurso narrativo, isto é, dizer o contrário do que se pensa, com uma distância intencional entre o que se diz e o que de fato se pensa, com vistas a obter uma reação do leitor.

imparcial e objetivo, que apenas conta coisas *verdadeiras*. E, diz-nos ainda a pesquisadora, que, a título de exemplo, na Nova História de Hayden White, com a historiografia encarada como uma versão dos fatos, ou na etnografia, em que Clifford Geertz trabalha o discurso do Outro sobre uma dada cultura, já se tem a convicção de que a narrativa, seja de que espécie for, romance ou histórica, deve ser percebida pela perspectiva da interpretação, de uma das possíveis interpretações, mas nunca a única.

Com “retrato”, pretendemos designar a representação de uma imagem concreta, existente, num enredo em que a História, como uma forma de leitura sobre as coisas e fatos, atua também como mola propulsora a ativar as categorias componentes do imaginário, conforme Gilbert Durand (apud LAMAS, 2004)⁸, para quem o homem percorre um trajeto antropológico composto de dois pólos: o subjetivo (individual) e o objetivo (cultural). Assim, trata-se de uma “incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND apud LAMAS, 2004, p. 20).

O “retrato”, portanto, tal como propomos nesta visão inicial do pano de fundo histórico, pertence ao real vivido e experienciado empiricamente, isto é, está na relação do homem com o meio, com o mundo, e sua necessária e contínua troca com ele. A outra forma de ativar o imaginário é através da força criativa e inventiva própria do ser, da arte de contar histórias e ficcionalizar que, unida ao real, permite ao indivíduo reconciliar o mundo externo e o mundo interno, com vistas à construção de uma identidade entendida como algo que se situa na esfera do desempenho, porque não acabada e fechada, e como forma de se impingir um significado à própria existência.

E se o trajeto percorrido pelo homem está de acordo com essa mistura entre elementos do mundo subjetivo e do mundo objetivo, também a obra literária pode e deve ser estudada, acredita-se, não só por sua estrutura textual, mas pelo entendimento, aberto pela perspectiva sociológica, de que o contexto de produção interfere e contribui no todo escrito. Texto e contexto fundidos levam a uma interpretação dialeticamente íntegra, já que, como expõe Candido (1973), o *externo* (o social, histórico, real) importa não como causa ou significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

A perspectiva de que o elemento histórico-social irrompe sobre a estrutura da obra foi reconhecida até para os mais críticos dessa junção na pesquisa literária, como Paul Valéry

⁸ Autor da teoria crítica do imaginário, juntamente com Gaston Bachelard. Mais sobre imaginário, ver capítulo III.

(2007). Para Valéry (2007), o conhecimento da biografia dos poetas é inútil e até prejudicial ao uso que se faz de suas obras, o que não o impediu – esse é um de seus paradoxos, segundo o próprio autor – de aproximar Villon e Verlaine por suas simetrias históricas. A oposição de uma vida toda está no fato de que a curiosidade biográfica (social, histórica, contextual), acredita Valéry (2007), pode servir de pretexto para o pesquisador não atacar de frente o estudo “preciso e orgânico de uma poesia” (VALÉRY, 2007, p. 50). Entretanto, no caso acima citado, o problema do externo, para citar novamente Candido (1973), se tornou inevitável, porque uma parte muito importante das obras de Villon e Verlaine refere-se a sua biografia, sendo muitas vezes até autobiográfica.

Caso semelhante encontramos em Helder Macedo, que faz uso de seu conhecimento de mundo para escrever e proliferar seus textos, envolvendo leitores. Para estes, por sua vez, conhecer a obra demanda conhecer também, ainda que minimamente, coisas particulares do autor, das épocas vividas por ele, das situações que cria, seguindo as pistas deixadas pelos narradores no fictício (na estrutura textual), pistas que por sua vez nos levam a traçar um paralelo com o real (imediato ou não). Macedo brinca com essa possibilidade, daí que o leitor, para compreendê-lo, não raro necessita elevar-se a um segundo patamar, como dito por Eco (1994), perguntando-se constantemente o que o autor quer que descubramos em seu texto, além do fato de que o conhecimento da vida de um homem “aumenta o interesse pela obra” (VALÉRY, 2007, p. 57) incessantemente. Mas que o produto dessa investida não seja visto como simples retomada do passado no presente, é para isso que alertamos, já que o resultado é algo novo, fronteiro, a meio termo entre o que passou, o que é, o que poderá ser, e o que de criação imaginativa há nesses meandros. Há uma renovação, portanto, do passado e do próprio presente, reconstruído com o apoio do imaginário. É o imaginário da distância espacial, nos dizeres de Bhabha (1998), para quem viver além da fronteira dos nossos tempos dá um relevo diferenciado às diferenças sociais e temporais. Reforça o escritor ainda que o “passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 1998, p. 27).

Assim, o entrosamento do real/histórico com a ficção faz disparar o imaginário no sentido trabalhado Gaston Bachelard e retomado por Berenice Sica Lamas (2004, p. 14): “O conteúdo do imaginário é real [porque existente]; é criação humana, na medida em que há uma produtividade psíquica originada da faculdade da imaginação”. Ainda para Bachelard (2001, p. 1). , a imaginação é “antes a faculdade de *deformar*⁹ as imagens fornecidas pela percepção,

⁹ Itálico no original, de Bachelard, e em Berenice Lamas.

é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”. A este raciocínio acrescentamos, para reforçar o tratado entre real e ficção, o fato de acreditarmos que as imagens da percepção são quase sempre originárias do real (embora possam ser também alucinatórias), e que elas próprias, reitera-se, sejam apenas uma versão possível e particular, subjetivada em perspectiva, do real a ser posteriormente deformado. “Se enunciam a verdade [os artistas], não dizem toda a verdade, e não dizem nada além da verdade”, já colocou Valéry (2007, p. 50), que diz que o poeta escolhe quando se confessa. “E, talvez, principalmente quando se confessa, Ele [o artista] abrande, agrava aqui e ali...” (VALÉRY, 2007, p. 50).

No terreno do fingimento que parece verdade, daí a retomada do pano de fundo em *Sem Nome*, Helder Macedo é mestre. Desde *Partes de África* (1991) essa sua habilidade se intensifica, e mesmo lá já foi vista como a chave do entendimento da trama proposta pelo texto. Acerca dos aspectos “memória” e “invenção”, e lembremos que a memória como ato de recordar pode ser tomada na mesma acepção de “retrato”, ainda que cada um tenha o seu próprio retrato das coisas lembradas através do tempo, isto é, a sua memória particular, Silva (2002, p. 13) apontou, tratando do livro de estréia de Macedo na narrativa, que estão dispostos propositadamente em forma de recortes e colagens diversas, ligados ou não com a economia do texto, numa construção de jogo, para ela “jogo ficcionalizante”.

De forma semelhante, em *Sem Nome* (2005) o jogo percorre estruturas do passado pós-republicano e pós-ditatorial português, trazidos à tona em forma de *flashbacks* e lembranças dos personagens, ou como esclarecimentos aos leitores conduzidos pelo narrador. Com uma ferrenha ditadura militar instaurada desde 1926, Portugal, cenário principal do livro, vive momentos difíceis, bem como toda a população. Antônio de Oliveira Salazar é o primeiro-ministro em 1932, durante o governo do então presidente general Oscar Carmona, e seu mandato, inspirado no modelo fascista, entra para a História como período salazarista. Com a emergência do Estado Novo em 1933, apenas um partido figura no cenário político: a União Nacional, fundada com o objetivo de arrebanhar a simpatia dos republicanos, monarquistas e da sociedade civil aos propósitos ditatoriais. É sobre este terreno, que segue com implicações até o ano de 2004, que transitam os personagens, inclusive a protagonista Júlia de Sousa, jornalista que toma conhecimento dos fatos não por livros e ensinamentos, mas através da história de vida do advogado José Viana.

Seguindo no intuito nosso de retratar o pano de fundo do livro, também em 1933 é instituída uma nova Constituição, que dá plenos poderes ao governo salazarista, definindo como legítima a censura prévia e a supressão das liberdades de associação e de expressão.

Embora a participação política se desse pela realização de eleições diretas para a Assembléia Nacional e para presidente da República, ambos os processos estavam comprometidos por uma série de restrições e irregularidades, que, segundo Fernando Rosas (1993), desestruturavam de forma irremediável a legitimidade do voto popular. Ainda que garantidos pelo sufrágio direto, Assembléia e presidente tinham suas funções esvaziadas, com subordinação direta ao primeiro-ministro, plenamente autorizado em suas ações pela Constituição. É só em 1968, após sofrer um derrame cerebral, que Salazar é substituído por Marcello Caetano, ex-ministro das Colônias. Caetano permite aos poucos a configuração de partidos de oposição, o que não significa, no entanto, uma moderação por parte das forças políticas impostas desde a década de 1920.

Mas é com Salazar que o país vive seus momentos mais duros de repressão. Após ter ocupado o posto de Ministro da Fazenda entre 1928 e 1932, assume definitivamente o cargo de chefe do governo com uma orientação de extrema direita alicerçada num corporativismo de fachada, porque implicava controle completo da vida política, econômica, social e moral, no unipartidarismo, propaganda de massa, nacionalismo exacerbado e numa polícia política sanguinária. Mesmo após a morte do líder maior, em 1970, o salazarismo prossegue até 1974, quando, em 25 de Abril, camadas revolucionárias se insurgem contra a repressão no que ficou conhecido como a Revolução dos Cravos.

Salazar cursou a faculdade de Direito em Coimbra e chegou a atuar como professor universitário antes de consolidar forte carreira política. Como ministro à frente das finanças portuguesas, conquistou apoio irrefutável dos militares após fechar o ano econômico de 1928-1929 com saldo positivo. A esse tempo, Salazar impôs, como condição para o posto, ser o único no governo a autorizar despesas, tática econômica que lhe rendeu visibilidade para assumir o comando geral do país. Com a proibitiva da luta de classes, do individualismo liberal e do socialismo, Salazar edificou ações rumo a fortalecer o império ultramarino, com o princípio da unidade territorial pluricontinental e a recusa da descolonização africana em 1960, o que estimulou ainda mais a formação de movimentos guerrilheiros de libertação. Por conta disso, inicia-se uma luta armada na África, sobretudo em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, quando Portugal deixa de contar com a solidariedade internacional.

O alastramento da guerra colonial coincide com a defasagem econômica, já que boa parte dos fundos do orçamento geral do Estado é direcionada para a sustentação do esforço bélico no continente africano. Paralelo a isso, um surto de emigração rumo à França, à Alemanha, e à Grã-Bretanha se intensifica, como única alternativa encontrada pelos portugueses contrários

à política ditatorial que buscam não apenas constituir vida em outros países, mas, e principalmente, fugir da represália política e militar.

Da represália, a grande responsável é a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), renomeada em 1945 de Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). Era pela existência dessa estrutura policial que se intensificavam as forças do Estado Novo. Nele,

[...] se articulavam, com a polícia política, as prisões especiais, os tribunais especiais, as medidas de segurança e o saneamento político, constituindo um vasto aparelho de intervenção repressiva, cujos poderes de métodos de actuação permitem falar do Estado Novo como um regime de natureza claramente policial (ROSAS, 1993, p. 275).

Com poderes irrestritos, a polícia política instaurava verdadeiros processos de justiça para apurar oposições e contrariedades ao regime, contando para isso com o apoio de uma vasta rede de informantes infiltrados em empresas, fábricas e variados postos de trabalho, além de instituições educacionais como escolas e universidades. Até 1945, os detidos e indiciados pela Pide eram julgados em tribunais militares especiais e, após essa data, em tribunais judiciais igualmente especiais, os tribunais criminais plenários.

Na realidade, os novos tribunais de excepção – cujos juízes e acusador público eram nomeados segundo critérios de estrita confiança política – continuaram a funcionar como um apêndice judicial da polícia política: cobriam as ilegalidades e violências cometidas pela PIDE na instrução dos processos, aceitavam como prova os autos de declarações por ela preparados com recurso à tortura e à intimidação e julgavam segundo os critérios aconselhados nos relatórios da polícia que acompanhavam os processos. Nos anos 50 e 60, foi mesmo frequente os juízes do ‘plenário’ permitirem o espancamento e silenciamento forçado de réus por agentes da PIDE em plena sala de audiências, quando aqueles insistiam em denunciar as sevícias de que tinham sido vítimas ou pretendiam assumir a defesa de suas convicções e atitudes políticas (ROSAS, 1993, p. 277).

O objetivo maior desta organização de reforço ditatorial e cerceamento de liberdades era, conforme denuncia Rosas (1993, p. 277), promover o “saneamento político” do aparelho de Estado.

Essa arquitetura de forças policiais, aos moldes da *Scotland Yard* inglesa, garantiria o fortalecimento irrestrito do poder executivo, intenção maior do ditador Salazar. Para ele:

Não há Estado forte onde o executivo não o é, e o enfraquecimento deste é característica geral dos regimes políticos dominados pelo liberalismo individualista ou socialista, pelo espírito partidário e pelos excessos e

desordens do parlamentarismo (SALAZAR, 1935 apud ANCIÃES, 2004, p. 44).

Exercendo atividades em todo o território português, a Pide buscava evitar dissidências nas organizações civis e militares, usando para isso táticas inspiradas na Gestapo da Alemanha nazista. Calcada em métodos violentos e arbitrários, era uma polícia sem tribunal, decidindo ela própria os julgamentos a fazer, os crimes contra a ordem do Estado, bem como as punições que deveriam ser aplicadas aos contraventores. Um paralelo entre as formas de atuação da Pide portuguesa pode ser estabelecido também em relação à repressão no período de ditadura militar no Brasil, após o ano de 1964, ano do golpe de Estado dos militares que tirou João Goulart do poder. Os “porões da ditadura”, como se referem estudiosos e testemunhas daqueles tempos, representavam o horror vivido pela população capturada pelos militares e submetida a inquéritos intermináveis, com o intuito de apurar delações e traições ao poder constituído. A tortura física, mental, psicológica era uma das instâncias de coerção utilizada nos momentos históricos citados.

A Pide é extinta somente em 1969, durante o governo de Marcello Caetano, quando é substituída pela Direção-Geral de Segurança (DGS). Surge aí uma forte expectativa de liberalização do regime e de reforma das instituições salazaristas. Defensor de uma modernização do país, já que componente da ala reformista do Estado Novo, Caetano era a favor da abertura da economia ao capital privado. Provavelmente por esse motivo foi recebido de forma positiva pelas camadas descontentes da sociedade, pelos militares insatisfeitos com a política colonial em relação à África e por setores financeiros que pretendiam a abertura do país à Europa. Ele, no entanto, com o passar do tempo, mostra-se fiel aos ideais antipartidaristas e antidemocráticos, limitando-se a poucas mudanças, as inevitáveis:

Caetano aimed at broadening the directing elites somewhat but by no means at democratization; he tried to widen the base and appeal of the official party but not to provide for real choice between parties; he sought to rein and control somewhat such “uncontrollable forces” as the secret police but not by sacrificing authoritarian control; he aimed at better implementation of the corporative system but did not intend to turn to liberalism (WIARDA, 1979 apud ANCIÃES, 2004, p. 50).

A transformação da Pide em DGS é uma das atitudes amenas de Caetano como primeiro-ministro, seguida da autorização de retorno dos exilados pelo regime Salazar. Além disso, permite também a abertura da União Nacional numa coexistência de partidos políticos. Mas as incompatibilidades não tardam a chegar. A tendência inicialmente liberalista logo se

mostra incompatível com o paradigma colonial e com o panorama político-econômico que se estabelece após a Segunda Guerra Mundial, com o alastramento de ideais de independência por parte dos colonizados e a necessidade, por parte dos colonizadores, de manter os domínios conquistados de mercado consumidor e de fornecimento de matérias-primas. Caetano chega a sofrer ameaça de golpe por parte da direita integrista, tanto que, em nome do ultramar, abre mão da política mais liberal. Conforme Rosas:

Nesse sentido, o marcelismo, ainda que retomando o essencial do seu projecto de modernização política, económica, social e até colonial, chegava irremediavelmente tarde. Era um projecto de liberalização e modernização em guerra – uma guerra em África que Caetano entendia já não poder deixar de se manter. Não só, nem talvez principalmente, porque a direita política e militar integrista ameaçasse com o golpe de Estado e a guerra civil se a defesa das colónias não continuasse, mas porque o reformismo gradualista de Caetano para a questão colonial não passava, genuinamente, pela descolonização, pelo abandono de África. [...] E os dois andamentos do marcelismo resumem-se a essa impossibilidade essencial: num primeiro momento, tentar liberalizar sem abandono do esforço militar nas colónias, num segundo momento, manter o esforço militar em África, sacrificando a liberalização e, com ela, o próprio regime (ROSAS, 1993, p. 546-547).

Esse retrocesso implica o retorno à ativa da polícia política, uma nova política sindical com extinção das direções sindicais entendidas como subversivas, e novamente a perseguição aos opositores, associações e movimentos estudantis que criticassem a linha adotada pelo Executivo. Muitos dos exilados políticos que retornaram ao país na fase da abertura política, entre eles o líder socialista Mário Soares, tiveram de refugiar-se outra vez no estrangeiro para escapar às torturas do regime. A todos os olhos ficava a certeza, cada vez mais contundente, que, para terminar com as guerras coloniais, era necessário antes terminar com o Estado Novo ditatorial.

Sobre a questão colonial, há que se dizer ainda que em 1954 o próprio Salazar promove uma espécie de integração de Portugal no cenário europeu, já que o país cada vez mais se isolava das tendências políticas gerais em nome da defesa do patrimônio colonial. Pela alteração do estatuto de colônias para “províncias ultramarinas” e do Império para “ultramar português”, o país passa a integrar a Organização das Nações Unidas – ONU. No entanto, na prática, nacionalismo e protecionismo são as linhas fortes do Estado Novo, continuadas posteriormente por Caetano.

Conforme coloca Anciães (2004), a realização da Assembléia Geral das Nações Unidas em 1960, e nela a aprovação da Declaração sobre a Concessão de Independência aos Países e Povos Coloniais, agrava a situação. A partir daí, povos do norte de Angola inauguram a

guerra colonial que se alastra rapidamente para Guiné e Moçambique, com proporções preocupantes. A vitória trabalhista nas eleições britânicas de 1964 e a eleição de Kennedy nos Estados Unidos, países que cediam apoio a Portugal, enrijecem ainda mais as pressões internacionais para a mudança da estratégia lusa em relação à África colonial.

A essa época também, inicia-se de forma vigorosa a formação de blocos econômicos e comerciais na Europa, e Portugal se vê obrigado a participar, ainda que mantivesse uma posição contundente de não abertura às colônias africanas. Surgem a Comunidade Econômica Européia (CEE) em 1957 e a Associação Européia de Comércio Livre (AECL) em 1960, esta última como reação ao primeiro grupo. Portugal acaba por integrar a AECL, que não lhe impõe nenhuma reserva em relação aos mercados coloniais, além do fato de que deste grupo participa a Inglaterra, parceira econômica da qual Portugal dependia enormemente, seja pela importação dos produtos industrializados ou de máquinas e equipamentos, pois a indústria britânica era enormemente mais desenvolvida. Com a entrada na AECL, Anciães (2004, p. 62) coloca que Portugal pretendia “obter o melhor dos dois mundos”, isto é, as vantagens da integração com os demais países da Europa, sem perder terreno na questão da dominação ultramarina.

Um contraponto é apresentado pela mesma autora em relação à política externa de Portugal. Apesar de compor a AECL, o país passa a ter na CEE seu principal parceiro comercial, situação que se mantém até a Revolução de 1974. A explicação está no fato de a Inglaterra ter também integrado a Comunidade no ano anterior, o que leva o país a assinar um tratado comercial com a CEE, intensificando as relações entre as duas partes. Políticas irreconciliáveis, integração européia e manutenção do domínio colonial fazem aumentar ainda mais a tensão para Portugal.

A Revolução dos Cravos, por tudo isso, estava articulada para entrar em cena. Nela, a população civil se insurge contra a ditadura num movimento de repúdio e protesto pacifista, colocando flores, cravos, a flor símbolo nacional, nas armas dos militares de patente intermediária que derrubaram o que restava da ditadura de Salazar. Eram os chamados “capitães de abril”, oficiais do Movimento das Forças Armadas (MFA) organizados para internamente subverter o exército contra a condução salazarista que se impunha até a metade da década de 70. Liderados pelo major Otelo Saraiva de Carvalho, especialmente no que diz respeito à oposição às guerras coloniais, o evento dos capitães se consubstancia num clamor nacional de que já estava mais do que em tempo de reconhecer o completo e irrestrito direito de liberdade das populações submetidas ao império português, concedendo-lhes a independência completa em relação à metrópole. Pode-se dizer que a ação esteve basicamente

centrada na resistência das Forças Armadas em relação à manutenção do aparelho colonialista. Como consequência, nunca em outra guerra o número de desertores do Exército foi tão elevado quanto nos momentos que antecedem o 25 de Abril. Uma intensa corrente emigratória clandestina se formou, correspondendo aos jovens em idade militar que fugiam do levante armado na África, a semelhança do personagem José Viana, de *Sem Nome* (2005), ativista político do Partido Comunista Português (PCP) que, como tantos outros jovens, estava escalado como recruta para subverter internamente a guerra na África. Ao desertar, José Viana busca refúgio na Inglaterra, onde constitui carreira como advogado num exílio que duraria boa parte de sua vida.

Mas o MFA e a integração das massas constituem apenas algumas das frentes do levante contra a ditadura. Outras foram também responsáveis, entre elas o movimento operário, o movimento democrático, o juvenil e a organização das camadas médias da sociedade. No que diz respeito à classe operária, apesar de reprimida violentamente durante o período salazarista, nunca foi totalmente extinta a luta dos trabalhadores e o movimento sindical. Greves de todos os tipos começaram a explodir, do setor industrial ao dos transportes, pesca, trabalho agrícola, setor metalúrgico, ferroviário, dos bancários e dos empregados do comércio de forma geral. No Alentejo e Ribatejo, trabalhadores rurais desde outubro de 1973 estavam organizados num vigoroso protesto.

Quanto ao movimento democrático, vários foram os métodos de ação de massas e organização social visando à democratização portuguesa. Trabalhando abertamente ou na clandestinidade, o objetivo era um só: extinguir a ditadura de tons fascista. Após a revolução, estas forças, formadas por comunistas e socialistas esquerdistas de todos os tipos, se organizaram através da Comissão Democrática Eleitoral (CDE), dirigida pelo Partido Comunista, com a intenção de ocupar posições-chave nos municípios e sindicatos.

A juventude também teve papel decisivo. Trabalhadores ou estudantes, os jovens eram sempre convocados para as linhas de luta política, econômica e cultural e para as manifestações de rua, atividade que sempre se impunha com grande risco, já que era quase certo o enfrentamento nestas ações com as tropas do regime salazarista. Na mesma tônica de atuação esteve a classe média, em especial a classe média intelectualizada, que depois de quase meio século de repressão participou do movimento democrático e da constituição de uma oposição política, com intensa produção cultural, literária, artística e jornalística em favor da denúncia da ditadura. Esse intento se reforça com a criação da Associação Portuguesa de Escritores e ações de professores do ensino secundário em assembleias e greves.

Pretendendo os chamados três “Ds” – Desenvolvimento, Descolonização e Democratização (ANCIÃES, 2004, p. 77) – os capitães de abril tomaram as ruas e não foram reprimidos pelas forças leais ao governo. Rapidamente apoiados pela população civil, que distribuía flores aos oficiais rebeldes, o acontecimento é nominado como a Revolução dos Cravos. Após a movimentação política, é finalmente extinta a Pide e legalizados os partidos de esquerda, entre eles o Partido Comunista. O chefe do governo Marcello Caetano é substituído pelo general António de Spínola, que assume a presidência.

Sobre Spínola, há que se dizer da sua contribuição, ainda que de forma indireta, para o movimento revolucionário dos militares médios inconformados com a rápida promoção de carreira dos oficiais milicianos convocados às pressas para as guerras na África. Anciães coloca que:

Em fevereiro de 1974, um acontecimento veio a dar impulso adicional ao movimento, o encorajando a passar do planejamento para a ação. Foi a publicação pelo então vice-chefe do Estado-Maio das Forças Armadas, general António de Spínola, do livro *Portugal e o Futuro*, em que denuncia o impasse representado pelas guerras coloniais. Mais do que isso, Spínola, que conta com o apoio do chefe do Estado-Maior, general Costa Gomes, não só afirma em seu livro a inexistência de uma solução militar para os conflitos coloniais como também declara para o mundo que a guerra está perdida (ANCIÃES, 2004, p. 76).

No entanto, Spínola, como chefe do primeiro governo provisório, sobrevive pouco às pressões e falha na tarefa de transição política da ditadura para um governo civil democrático, conforme idealizado pelos militares da revolução. Ele próprio é equivocadamente associado, após a publicação de seu livro, aos capitães de abril, daí assumir o posto após a derrocada de Caetano. Como se pôde verificar através da atuação no governo provisório, Spínola na verdade pouco tem a ver com os ideais liberalistas das linhas mais à esquerda do MFA, já que prevê a descolonização lenta na África, num período de tempo que duraria uma geração (ANCIÃES, 2004). Liderando através de uma Junta de Salvação Nacional, não consegue conter o militarismo de esquerda e renuncia em setembro de 1974, quando assume o poder o MFA que conduziu o país ao 25 de Abril, mas agora cada vez mais com forte apoio comunista.

Em março do ano seguinte, após tentar um golpe de estado “anti-comunista”, que lhe devolveria o poder, e fracassado nesse intuito, Spínola se vê afastado definitivamente do cenário político por um triunvirato composto pelos generais Costa Gomes, Otelo Saraiva de Carvalho e Vasco Gonçalves, que assume o comando do país. A radicalização do MFA, com

a prisão de membros da antiga oligarquia salazarista e a expulsão do movimento dos membros mais moderados é uma das primeiras medidas, seguida da estatização de indústrias, de bancos, companhias de seguro e expropriação de terras, o que atinge em cheio as oligarquias do regime anterior. Cabe ressaltar que todas essas atitudes foram ratificadas posteriormente pela Constituição de 1976.

Para tentar evitar uma radicalização comunista, visto que essa linha política ainda encontrava forte resistência no país, o Partido Socialista tem sua base de apoio acrescida de inúmeros grupos como os social-democratas e os católicos progressistas. É desta forma que, nas eleições de abril de 1975 para a formação de uma Assembleia Nacional Constituinte, o Partido Socialista de Mário Soares obtém a maioria dos votos, tornando-se um dos principais elaboradores da nova Constituição, a contragosto dos esquerdistas mais radicais.

A heterogeneidade de interesses que toma conta de Portugal após a Revolução se intensifica a partir do momento em que comunistas tendem para a unicidade sindical, enquanto os socialistas vêem isso como retrocesso, à semelhança das ações do tempo de Salazar. Outra divergência que intensifica a separação entre comunistas e socialistas é a opinião em relação à política econômica. Para os comunistas ela deveria estar centrada numa espécie de capitalismo de Estado, enquanto socialistas propõem uma economia mista. Instabilidade econômica e intensificação dos movimentos populares, além das divergências partidárias, levam Portugal a um estado de quase guerra civil, o que se agravava com a sucessão de vários governos provisórios, um após o outro. As incertezas atingem também o MFA, dividido com as várias orientações esquerdistas representadas por comunistas e socialistas, de maneira que internamente o movimento já discorda quanto à condução do país. Somado aos conflitos políticos, Portugal mergulha em crises de ordem econômica:

A fragilidade da economia do país que, além dos problemas estruturais crônicos, como a dependência e vulnerabilidade a fatores externos, foi intensificada pelos custos das guerras coloniais, se agravava com a instabilidade e crises trazidas pela transição. A queda nos investimentos externos e no turismo, a retirada de algumas empresas estrangeiras do país, atraídas durante o antigo regime pelos baixos salários permitidos pela ausência de qualquer organização sindical, vieram a agravar a crise econômica pela qual o país passava antes mesmo do golpe de 25 de abril (Harvey, 1978; Porch, 1977; Maxwell, 1999). Além disso, a crise do petróleo e a recessão mundial que a seguiu também contribuíram para a deterioração da situação econômica portuguesa (ANCIÃES, 2004, p. 86).

A saída do general Vasco Gonçalves do posto de primeiro-ministro, e com ele saem também os comunistas do quinto governo provisório, leva a uma situação ainda mais difícil.

O Partido Comunista entra em oposição direta com o sexto governo provisório formado por socialistas e o desfecho se dá em novembro de 1975. Numa tentativa de golpe, militares da extrema esquerda são reprimidos pelas tropas do coronel Ramalho Eanes, o que leva a uma normalização da vida política portuguesa. Em abril de 76 são realizadas eleições parlamentares, confirmando a tendência socialista – são as primeiras eleições livres no país. Mas, mesmo com 35% dos votos, o Partido Socialista não governa sozinho, ao contrário, tem-se uma formação multipartidária, na qual Eanes é eleito em junho o primeiro presidente do período constitucional. Sua primeira atitude é a nomeação de Mário Soares ao posto de primeiro-ministro.

Mário Soares era membro da Internacional Socialista, ex-exilado durante o período de Salazar, e defendia que o rumo de Portugal estava em direção à Europa e à CEE, ao contrário do isolamento do país numa política econômica autônoma como queriam os comunistas. É como ministro dos Negócios Estrangeiros durante o primeiro governo provisório de Spínola, embora fossem divergentes quanto a muitas das ações a serem tomadas para o futuro do país, que Soares trata de viajar por toda a Europa ocidental a fim de fazer reconhecida e legitimada a Revolução dos Cravos. Em relação às colônias africanas, algumas têm o cessar fogo foi imediato após a Revolução de 1974, e em outras têm início a descolonização.

O pedido de adesão total à CEE é feito em 1977 por Mário Soares, após percorrer vários países membros da comunidade num verdadeiro esforço diplomático de cerca de dois meses. O pedido foi aceito apenas em 1985, depois de oito anos de intensas negociações, resultando na adesão formal de Portugal no ano seguinte. É também Mário Soares que assina o documento. Chegava ao fim o isolamento econômico de Portugal em relação aos demais países da Europa, sendo a Revolução dos Cravos entendida por muitos não apenas como o período de transição do país da ditadura para o período democrático, mas também como a transição de uma política externa calcada na integração com as colônias africanas para uma política centrada na integração europeia. Assim,

Mais do que uma mudança no regime político, a transição implicou na mudança da própria identidade portuguesa, que, até então calcada no passado imperial do país, passou a ter como referência sua integração ao continente europeu através da adesão à Comunidade Econômica Europeia (ANCIÃES, 2004, p. 108).

Com a opção europeia consolidada, finda o período de transição das oligarquias do antigo regime para uma política voltada ao crescimento econômico e industrial, alicerçado a

partir de acordos internacionais com outros países, confirmados oficialmente como parceiros comerciais.

A CEE, organização internacional que em 2007 completa 50 anos de existência, é atualmente composta por 27 estados membros. Passou à designação de União Europeia (UE) através do Tratado da União Europeia assinado em fevereiro de 1992, conhecido como Tratado de Maastricht, já que a formalização do documento ocorreu na cidade holandesa de mesmo nome. A partir desta data, a União Europeia ultrapassa o objetivo econômico inicial da Comunidade para, além de constituir um mercado comum, obter uma vocação política estruturada em três pontos principais: uma União Económica e Monetária (UEM) através de um mercado comum, com a ampliação da noção de cidadania dos integrantes; uma Política Externa de Segurança Comum (PESC); e a cooperação em matéria de Justiça e Assuntos Internos (JAI). Pelo Tratado da União Europeia fica instituída também uma moeda comum para os estados membros, o Euro, adotada por 13 dos 27 componentes. A UE possui também um Parlamento Europeu, instituição parlamentar eleita por um período de cinco anos pelos cidadãos dos estados membros através de sufrágio universal direto. A Assembleia, assim constituída, tem sede em Estrasburgo, na França.

1.4.1 Maria de Lourdes Pintasilgo – uma mulher na política de Portugal

Dedicado à Maria de Lourdes Ruivo da Silva Matos Pintasilgo, a atitude de Helder Macedo em relação ao seu mais recente romance, *Sem Nome* (2005), tem razão de ser. O autor foi secretário de Estado e Cultura durante o governo desta que foi a primeira e única mulher a ocupar o posto de primeira-ministra de Portugal, tendo sido também candidata a presidente da República em 1986, depois de construir uma trajetória política que se inicia ainda na década de 50.

Pintasilgo licenciou-se em Engenharia Químico-Industrial em 1953 no Instituto Superior Técnico e foi também presidente da Juventude Universitária Católica Feminina de 1952 a 1956. A partir daí dirigiu o Movimento Internacional dos Estudos Católicos até 1958. Como primeira-ministra, esteve à frente do governo durante o V Governo Constitucional, de julho de 1979 a janeiro de 1980, após ter sido implantada a Constituição de 1976, momento em que o coronel Ramalho Eanes assume o cargo de presidente, permanecendo até 1986. Embaixadora da Unesco, Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura,

consultora direta do presidente Ramalho Eanes, membro das Nações Unidas e deputada pelo Partido Socialista no Parlamento Europeu em 1987, era uma mulher que, segundo Helder Macedo, em entrevista publicada no *site* da Editorial Presença quando do lançamento de *Sem Nome* (2005), “era muito menos freirática do que se pode imaginar, tinha grande percepção dos sentimentos e das paixões humanas”¹⁰.

Durante o Fórum Social Português de 2003, segundo a revista do Instituto Humanitas Unisinos, *IHU on-line*, número 112, agosto de 2004, convocou os governos a:

‘ouvirem as organizações não-governamentais e não o G8’, para a construção de ‘um outro mundo possível’. Para ela, o G-8, ‘não sendo uma estrutura democrática, passou completamente ao lado das vozes de milhões de pessoas que se manifestaram nas ruas contra a guerra no Iraque’ e ‘a hegemonia imperial americana’, afirmou a ex-primeira-ministra¹¹.

Conhecida por sua opção política a partir da fé cristã, mas menos “freirática” do que se pensa, como testemunhou Helder Macedo, explicou em 1994, segundo a *IHU on-line*, em entrevista publicada pelo jornal português O Público, o porquê de sua dedicação à política que, para ela, tem raízes na própria formação universitária:

‘A escolha do meu curso de engenharia foi logo uma aposta numa zona que aparecia como importante, nesses anos cinquenta, para instaurar novas relações sociais e ir ao encontro dos mais carenciados ou marginalizados. Aliás, devo dizer que esse curso me proporcionava fazer investigação – como fiz ainda, durante um ano, na Junta de Engenharia Nuclear –, mas o apelo veio justamente desse interesse pela realidade do mundo industrial e das pessoas que nele viviam. Fui também muito influenciada pelos ideais vividos no interior da Igreja Católica, em particular pela experiência dos padres operários em França, e pela própria experiência da filósofa Simone Weil’¹².

Depois de formada, já trabalhando com operários das fábricas no Barreiro, conviveu com pessoas que moravam em meio à poluição. Numa preocupação evidentemente social, foi se apercebendo dos condicionalismos que o poder político impunha à iniciativa privada.

A poucos dias de sua morte, em julho de 2004, ainda conforme a revista on-line, Pintasilgo declarou que Portugal atravessava a maior crise desde o 25 de Abril de 1974. De

¹⁰ Helder Macedo, em entrevista publicada no *site* da Editorial Presença. Disponível em: <http://www.presenca.pt/imprensa_detalhe.asp?id=225>. Acesso em fevereiro de 2007.

¹¹ Disponível em <<http://www.unisinos.br/ihuonline/uploads/edicoes/1158264167.18word.doc>>. Acesso em fevereiro de 2007.

¹² Idem anterior.

fato, como pano de fundo histórico, ou retrato histórico de *Sem Nome* (2005), a crise é mostrada por Helder Macedo em sua narrativa. Mas, a partir do momento em que vira livro, e pelo fato de que os envolvidos não serem nomeados pontualmente, como diz o autor, “tanto faz que tenha sido verdade como não”¹³. E vai além:

De algum modo os acontecimentos históricos, factuais, os factos do mês de Julho de 2004, vieram ter comigo. É um livro que pode parecer à primeira vista ter um elemento, e tem, de intervenção imediata; mas julgo que isso não é de forma alguma o mais importante. Utilizei a factualidade para significar qualquer coisa que, espero e desejo, transcenda as circunstâncias do Verão de 2004. Repare que, ao representar os elementos dessa crise que veio ter comigo, menciono funções e não nomes de pessoas. Não dou o nome do primeiro-ministro ou do ministro da Defesa: interessa-me muito mais o diagrama¹⁴.

O diagrama de que fala é o aceite do primeiro-ministro português de 2004 a ser candidato a presidente da UE. Supostamente, já que tais personagens do livro não foram nomeados, trata-se da figura de José Manuel Durão Barroso, no mandato do presidente Jorge Sampaio. Em seu lugar, assume Pedro Miguel Santana Lopes, vice-presidente do Partido Social Democrata (PSD), fundado por Francisco de Sá Carneiro, partido mais à direita, e presidente da Câmara Municipal de Lisboa. Opinião pública dividida quanto a este novo primeiro-ministro indicado como sucessor pelo próprio Durão Barroso, há os que apóiam e aqueles que acreditam que novas eleições deveriam ser convocadas, como ocorreu cerca de dois anos antes quando o primeiro-ministro socialista se demitiu e o presidente convocou o pleito. O próprio presidente consultou bases políticas, mas ao invés de optar por um nome de consenso do partido no poder, decidiu por acatar a indicação do primeiro-ministro cessante.

Assumindo sem novas eleições, Santana Lopes, após quatro meses de governo instável, pede demissão do cargo quando o presidente Jorge Sampaio decide convocar eleições antecipadas. Sem efeitos práticos, Santana Lopes permanece no posto de gestor até a posse do novo governo das eleições legislativas de 2005, em que o Partido Socialista consegue, pela primeira vez, ter maioria absoluta no Parlamento. Com a saída de Santana Lopes, o primeiro-ministro com fama de playboy e que gostava de música clássica e concertos de Chopin, e que retorna ao cargo de presidente da Câmara Municipal de Lisboa, assume José Sócrates Carvalho Pinto de Sousa.

¹³ Helder Macedo, em entrevista publicada no *site* da Editorial Presença. Disponível em: <http://www.presenca.pt/imprensa_detalhe.asp?id=225>. Acesso em fevereiro de 2007.

¹⁴ Idem anterior.

A instabilidade e o receio em relação ao curto período de Santana Lopes como primeiro-ministro estava alicerçada principalmente no fato de ele que poderia se apoiar em membros de trajetória política dúbia dentro da coligação governamental composta. Entre eles, segundo Macedo (2005) relata, a fingir que escreve ficção com cara de verdade e vice-versa, está o ministro da Defesa, uma “espécie de salazarista pós-moderno” (MACEDO, 2005, p. 111). Sem nomeações por parte do autor, a personalidade que virou personagem seria Paulo Sacadura Cabral Portas, do Centro Democrático Social – Partido Popular (CDS-PP) – partido aberto a conservadores e a liberais clássicos que integrou governos em coligação com o Partido Socialista de Mário Soares e o Partido Social-Democrata de Sá Carneiro.

Portas foi objeto de especulações que nunca foram provadas sobre uma suposta implicação em casos de corrupção, tráfico de armas e pessoas numa universidade privada – a Universidade Moderna. Com apego aos valores pré-democráticos das guerras coloniais, orientação confirmada por ter dado honras militares aos restos mortais trasladados de um tenente-coronel que desertou para lutar contra a independência do Timor Leste depois de 1974, Portas também atuou como jornalista e dirigente do semanário *O Independente*, lançando, durante cerca de uma década, violentas críticas ao primeiro-ministro Aníbal Cavaco-Silva, social-democrata que governou Portugal por mais tempo depois do 25 de Abril, de 1985 a 1995, tendo sido eleito para o cargo de presidente da República em 2006, quando da sucessão de Jorge Sampaio. Segundo pensamento do personagem Carlos Ventura, também profissional das notícias e colega da protagonista Júlia de Sousa, o ministro da Defesa representava “o que pode haver de mais sórdido na imprensa mais sórdida” (MACEDO, 2005, p. 112).

A essa crise interna, jogo de interesses políticos, indicações e trocas de cargos segundo relações de “compadres” (MACEDO, 2005, p. 110), Portugal assiste a morte de Pintasilgo, “uma espécie de consciência do país que poderia ter havido” (MACEDO, 2005, p. 111).

Em termos de UE, o ano de 2007 surge ainda com incertezas e conturbações de ordem política. A principal delas está em adotar, para todos os países membro, uma legislação comum, espécie de constituição, no que diz respeito às políticas externas. Consultados em forma de plebiscito em 2005, algumas populações da União têm se recusado à implantação da idéia. Entre elas estão os holandeses e franceses. Eles temem perder a liberdade e autonomia em relação às suas próprias leis, e um engessamento do processo político. Especialistas e comentadores, no entanto, afirmam que a perda de autonomia na fixação de leis internas é uma temeridade, e que a constituição comum, se adotada, deverá reger apenas a política externa.

Outros problemas também assolam a União nos dias atuais. Após a entrada de países pobres como Romênia e Bulgária, e da discussão em torno da possível entrada da Turquia, fazendo rumar a UE em direção ao mundo muçulmano, um dos questionamentos mais fortes tem sido até que ponto a comunidade pode se expandir sem perder força e liderança. Uma “zona de livre comércio sem alma” é o que se tem repetido nos jornais e na televisão. Crescer não apenas como zona comercial e de livre trânsito de pessoas tem sido o grande desafio neste início do século XXI.

Posto o panorama de composições do real/histórico presente na narrativa de *Sem Nome* (2005), fruto da memória e das experiências de Helder Macedo articuladas numa leitura singular de mundo, a do próprio autor, e naturalmente misturado às pulsões subjetivas e imaginativas no sentido de Durand (1989), temos que este último romance segue a tônica já alicerçada em narrativas anteriores, característica marcante e permanente da prosa macediana: a mistura de fatos concretos com elementos criados. “Não há tal coisa como objectividade histórica [...]”, já nos disse Macedo em entrevista à pesquisadora Teresa Cristina Cerdeira (2002, p. 338). O discurso histórico é, portanto, um tipo de interpretação daqueles que se tornaram donos da memória. “[...] aí é que pode entrar a ficção, nos avessos da História”, diz Macedo à Cerdeira (2002, p. 338), criando-se discursos alternativos e vozes hipotéticas, que de outra forma, talvez, teriam sido obliteradas. Por último, diz Helder à professora (CERDEIRA, 2002, p. 338): “[...] quando faço a relação nos meus livros [entre História e ficção] é porque ela está lá para ser feita. Limito-me a utilizá-la [...]”.

Como romance, *Sem Nome* (2005) dispensa categorizações (se romance histórico, memorialista), já que trabalha essa ambivalência que abre caminho para as demais, isto é, a duplicação do ser em outro que é ao mesmo tempo idêntico e oposto a si (BRAVO, 1998), experiência de subjetividade, e a multipartidarização da identidade (RICOEUR, 1991). É ficção integradora de forças humanas e geradora de forças no campo do imaginário. É para o entendimento deste romance a partir da abertura e autonomia que dispensa ao indivíduo e das ambivalências feherianas demonstradas que voltaremos os olhos no estudo subsequente, adentrando, em seguida, no terreno de duas das mais significativas teorias acerca da narrativa moderna: a de Georg Lukács (2000) e a de Ferenc Fehér (1972).

[...] embora inevitavelmente só possa escrever a partir de mim,
na ensaística escrevo sobretudo sobre os outros,
na poesia sobretudo sobre mim,
e na ficção sobre mim e sobre os outros ao mesmo tempo.
(Helder Macedo)

CAPÍTULO II

2 AMBIVALÊNCIAS FEHERIANAS EM *SEM NOME* – DEMONSTRAÇÃO

Sem Nome (2005) tem a primeira edição em data recente: 2005 (a história contada, como já se disse, acontece em 2004). Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes é a protagonista, apresentada pelo autor a partir de seu nome profissional Júlia de Sousa. Júlia é jornalista e iniciou sua carreira na Voz do Sado, em Setúbal, voltando posteriormente a Lisboa, onde teve a oportunidade de trabalhar como colaboradora num dos principais jornais da capital. Jovem – tem apenas 26 anos – solteira, filha única de pais separados, morava num apartamento que conseguiu comprar na Rua do Barão com a herança que recebeu após a morte da mãe. Desta mesma fonte de renda, reservou o que sobrara para uma viagem que decidiu fazer a Londres.

Júlia tinha dois relacionamentos, “dois homens preferidos de momento” (MACEDO, 2005, p. 55): Carlos Ventura, mais velho, também jornalista, era influente no jornal e escrevia desde reportagens culturais até “crônicas de leitura obrigatória para quem não queira passar por tolo no meio das endêmicas tolices nacionais” (MACEDO, 2005, p. 55). Ele constantemente ajudava Júlia na escrita de textos, numa relação de quase mestre e quase discípula. Extremamente consciente de sua função social e política, Ventura era duramente crítico em relação à situação político-histórica do país, especialmente com os resquícios ainda vivos do Salazarismo.

O segundo relacionamento era com Duarte Fróis, jovem diplomata, amigo de Júlia desde a infância, tendo sido também namoradinho nas férias de verão. Aproximaram-se novamente na fase adulta, após Duarte ter voltado do primeiro posto diplomático que exerceu em Viena e no período em que a mãe de Júlia esteve doente, acometida por câncer.

Foi a pretexto de escrever um romance e de tirar uma espécie de férias de Ventura e de Fróis, embora não fosse comprometida seriamente com nenhum deles, que Júlia decide ir a Londres. Lá inicia a trama que será descrita e articulada ao longo do livro de Macedo. Ainda no aeroporto, Júlia é abordada por policiais da imigração devido a um erro em seus documentos, sendo, por isso, confundida com outra mulher: Marta Bernardo – o policial da imigração teria escrito “i”, de Maria, parecendo “t”, de Marta; e o Bernardes parecendo

Bernardo. Também a data do passaporte estaria errada, já que o nascimento, conforme constava, de 1948 só poderia ser 1978 a considerar pela aparência física da mulher que o portava, com o 4 a ser na verdade um 7 latino cortado ao meio. Mas nome e idade equivocados, como jurava Júlia aos policiais, embora ela própria não tivesse atentado para as inscrições de maneira mais detida antes desse momento, não eram os maiores problemas. O grande conflito estava no fato de ser Marta Bernardo uma mulher considerada morta, porque desaparecida, que deveria estar a esta altura com 56 ou 57 anos.

Diante de toda a confusão a que foi exposta, tendo de dar explicações que desconhecia, Júlia de Sousa telefona para o advogado José Viana mesmo sem o conhecer – ela recebera o contato através do pai antes da viagem. A explicação era que o pai de Júlia e o advogado José Viana tinham sido colegas recrutas do Partido Comunista Português (PCP), e ter um contato em terra estranha seria útil. O mais intrigante, no entanto, foi José Viana encontrar-se no aeroporto com uma mulher que tinha o nome de um grande amor seu da juventude, de quem tragicamente tinha sido separado, e cuja aparência dela era de uma moça, como se para ela os anos não tivessem passado.

O espanto, para José Viana, é que era e não podia ser. Aquela era a jovem mulher que conhecera e amara trinta anos antes, mas com a idade que tinha tido então e não a que teria de ter agora para poder ser a mesma que deixara em Lisboa, a que deveria ter vindo juntar-se a ele mas nunca veio, a presumida presa, desaparecida, morta. José Viana olhava-a muito atento como a querer lembrar-se, era impossível que a memória o enganasse. Não era só o nome que era o mesmo, esta era quem a outra tinha sido. Mas a falar-lhe como se nunca o tivesse visto, a agradecer-lhe ter vindo tão depressa, a não explicar como tinha o seu contacto que em todo o caso a sua perdida Marta não teria podido ter (MACEDO, 2005, p. 25).

José Viana era português de nascimento, tinha sido do PCP assim como Marta Bernardo, e agora vivia radicado na Inglaterra onde defendia compatriotas que tivessem problemas com o fisco local. Júlia era de aparência física semelhante à de Marta Bernardo e a confusão, pelo nome, pelas características e pelo endereço (Júlia residia no apartamento que havia sido de Marta e José Viana), estava posta na cabeça da jovem jornalista e do experiente advogado.

Para José Viana, Júlia era a possibilidade, ainda que irreal, de ter finalmente encontrado Marta, desaparecida e tida como morta pela Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) após militâncias pelo partido contra o governo ditador. Para Júlia, José Viana era um senhor que a olhava com olhos de quem recupera um amor, uma grande paixão.

Uma relação não sexual, mas que intrigava a ambos, e que acabou por envolvê-los, pois Júlia se sentiu tentada a encontrar a ex-militante comunista, ainda que sem sucesso. Estava, assim, posto o tema para o romance que desejava futuramente escrever.

É na tentativa de descobrir o paradeiro de Marta Bernardo, coisa que José Viana tinha feito de forma frustrada após o 25 de Abril da Revolução dos Cravos e a redemocratização de Portugal, que Júlia mergulha numa “pseudo” investigação pelos acontecimentos passados que envolveram os amantes e pela circunstância da separação dos dois, fazendo perguntas a vizinhos do prédio e a gente com mais idade na capital Lisboa, e imaginando outras situações do gênero. Este mergulho a leva a construir enredos possíveis, chegando até a contar a José Viana, em tom de completa verossimilhança e “realidade”, o que teria acontecido à Marta. A morte de Marta é então o tema de uma carta-relatório enviada por Júlia a Viana através de correio eletrônico.

Não se pode matar alguém imaginando a sua morte. No entanto é o que fazem os romancistas. Escreve-se, e aconteceu. O que não se sabe é se a Júlia quis matar a Marta ou imaginar-se morta na interposta pessoa da Marta. Ficou, em todo o caso, com uma aprazível sensação de poder e de liberdade. Tinha-se tornado dona da memória dos outros e achava que portanto também, pela primeira vez, senhora de si própria. Livre. Poderosa. Sem Nome. [...] Percebera que não é necessário fazer as coisas para as coisas terem acontecido. A diferença era essa. Passarem a ter acontecido. [...] Gostou do que tinha escrito (MACEDO, 2005, p. 130).

O conteúdo da carta transforma a protagonista em autora de sua história e Viana, e até nós mesmos, em seus leitores, num contexto dual que remete à postura feheriana acerca do gênero, criando possibilidades múltiplas para o enredo, que não é mais dado como nos tempos épicos, mas construído, capítulo a capítulo, leitor a leitor.

A carta-relatório escrita por Júlia de Sousa a José Viana representa o fictício, engendrado no real da história do livro, que não passa, por sua vez, de um fictício na estrutura textual macediana. Nesse ponto, a protagonista, envolvida em tentar desvendar o que aconteceu à Marta Bernardo, assume uma postura de quase autora da narrativa, pois o texto que lemos a partir deste momento é o seu. Trata-se de duplicações (ambivalências) que passam a funcionar em conjunto: a trama do romance macediano *versus* a trama criada pela protagonista; o fictício macediano *versus* o fictício de Júlia; o imaginário dos leitores de *Sem Nome* (2005) *versus* o imaginário do leitor Viana, todos a abrirem espaço para jogos, nos termos de Iser (1999).

Júlia brinca de ficcionalizar, inventando coisas como se estivesse escrevendo o seu próprio romance, e pela carta podemos ter um *insight* do que seria esse seu livro. Como autora da carta, apresenta-se nesse trecho como substituta do autor do texto, que a deixa criar uma história para a personagem Marta e contá-la em sua própria voz. Estão aí, portanto, duas ultrapassagens: a do mundo real da trama, e, resgatando Antônio Candido (1973) diz-se que toda literatura deve ser entendida como uma transposição do real ao ilusório por meio de recursos estilísticos, mundo esse que já é fictício para os leitores, em contraposição ao mundo empírico fora do livro, para um segundo mundo fictício que Júlia desenvolve. Pode-se dizer uma ficção encaixada dentro da ficção.

Esse imbricamento entre mundos diversos, o real e os muitos mundos vividos no terreno do imaginário, percebido como um campo de representações simbólicas e de construção de imagens (DURAND, 2001, p. 41), é, aliás, característica da literatura macediana, não apenas de *Sem Nome* (2005), mas aí especialmente emprestada do autor para a personagem que quer ser escritora. Para o próprio Helder, em entrevista à Cerdeira, é uma marca, que ele prefere encarar a partir do conceito de *fronteiras*, da ultrapassagem das *fronteiras*, ainda que sejam elas invisíveis. “O que sei é que se estão lá é para serem atravessadas, como gosto de dizer e de praticar”, diz o autor (CERDEIRA, 2002, p. 332).

Assim, pressentir-se em viagem, em contínuo percurso, é estar identificado com o fato de viver, o que leva também o leitor para esse terreno, numa convergência permanente entre memorialismo e ficção. Trazido isso para o contexto de *Sem Nome* (2005), visualiza-se que fatos verdadeiros e Históricos da Portugal contemporânea, de Salazar até a descolonização na África, cristalizados na memória e na experiência do autor, deslizam para o papel, misturando-se à criação ficcional, o que por sua vez possibilita a configuração do enredo. “Acho que escrever ficção é isso mesmo, é realizar o encontro entre a imaginação e a memória”, responde Macedo à Cerdeira (CERDEIRA, 2002, p. 332).

Retomando ainda a ficcionalização da protagonista Júlia no elemento carta-relatório, percebe-se que vai além, propiciando aberturas ao imaginário. Ela, ao realizar a suposta investigação sobre Marta *imagina* como seria essa mulher e, principalmente, como seria se tivesse vivido na pele dessa mulher, isto é, ela, Júlia, vivendo como a outra, Marta. O contexto do duplo, *doppelgänger*, permeia a narrativa que se põe novamente em contextos ambivalentes, numa construção identitária moldada com base numa dualidade de oposto e complemento, idêntico e heterogêneo ao mesmo tempo. Uma identidade comprometida ora com a mesmidade, ser idêntico (*idem*), ora com a ipseidade (*ipse*), identidade frente à alteridade (RICOEUR, 1991).

Viana, como recebedor da carta, de personagem vira leitor de Júlia, e o que foi escrito por ela abre portas para o seu imaginário e para as múltiplas possibilidades de desfecho que, organizados mentalmente pelo advogado, condicionam a história futura após a carta e em consequência dela. O fictício de Júlia possibilita, assim, a configuração do imaginário de Viana, mas não apenas isso. Como público leitor que somos (duplamente leitores: do romance *Sem Nome* (2005) e da carta de Júlia), o nosso próprio imaginário se abre pelo fictício da protagonista imbricado no fictício de Macedo.

Embora a mentira sobre a morte de Marta contada na carta de Júlia permitisse inúmeros caminhos para o desenrolar do romance, reforçando a alternativa de escolha por parte do herói romanesco conforme dito por Fehér (1972), o autor Helder Macedo opta pelo mais simples: Viana acredita piamente na história da autora Júlia, e sem investigar seus pormenores aceita essa construção como verdadeira, libertando-se de um passado que o oprimia e liberando-se para um novo rumo: o retorno a Portugal, a retomada de suas raízes. A opção pelo desfecho mais simples, entretanto, só nos é revelado por Macedo ao final do livro, de maneira que, enquanto leitores, nosso imaginário trabalha em perspectivas várias que a carta de Júlia poderia configurar como espaços de jogos entre o texto e o leitor.

Além disso, o fictício de Júlia ao jogar com o imaginário de Viana – imaginário que é, tanto para o personagem quanto para os seres em geral, uma “faculdade de sobre-humanidade” (DURAND apud LAMAS, 2004, p. 14), porque permite inventar vidas e mentes novas juntando imagem e lembrança – através do elemento carta-relatório, é o que abre caminho para a mudança de personalidade dela. Ao final da trama (fictício) de Macedo, a protagonista se torna, por consciência de sua própria mentira, mais madura, consciente e historicamente posicionada em relação à sua profissão e às mudanças políticas e sociais desde o Salazarismo. Ela própria, portanto, ambivalente enquanto identidade permanentemente construída, do *idem* ao *ipse* (RICOEUR, 1991).

A esta altura do livro, o colega de profissão Carlos Ventura é demitido, pois suas posições críticas afetam interesses e ideologias que ao jornal, enquanto empresa, não cabe confrontar. Júlia é convidada a assumir o posto de Ventura, o que faz, mas ciente de que esperam dela atitudes notórias de uma moça ingênua e amalucada. Sua escrita é, em contraponto, absolutamente surpreendente, e vai ao encontro da escrita de Ventura, demonstrando similaridade e correspondência de pensamento com este.

O falseamento da protagonista acerca de Marta Bernardo, aceito por Viana, abre ao advogado o caminho para uma tomada de decisão: libertado da culpa de ter abandonado o

amor de juventude, reconcilia-se consigo mesmo e com seu país, deixando para trás a vida diaspórica que ele próprio se impingiu durante três décadas.

2.1 Romance: gênero de raiz polêmica

Postulados e teorias já foram escritos ao longo dos tempos acerca do gênero romanesco – a épica moderna, entendido por Mikhail Bakhtin (1988), em *Questões de Literatura e Estética*: a teoria do romance, como uma forma de expressão inacabada, que apresenta o ciclo contínuo do homem. Assim, dos muitos estudiosos e pesquisadores do tema, houve aqueles que dissessem que o romance estava fadado ao insucesso e ao desaparecimento, porque lidava com subjetividades escritas e retratava um mundo em desacerto, o mundo surgido na era burguesa, e houve também aqueles, como Bakhtin (1988), que vissem no romance algo de renovação no processo de narrar e na forma de mostrar o homem inserido no mundo, um homem solitário, contraditório, confuso e infeliz, mas em processo de auto-conhecimento. Posto isso, tem-se que o romance pode ser visto tanto por sua problematidade, como queiram os mais pessimistas, quanto por sua riqueza, como queiram seus defensores.

São dois os autores que norteiam de forma basilar esse entendimento: Georg Lukács (2000), que em sua *Teoria do Romance* preconiza a morte do gênero, e Ferenc Fehér (1972), autor de *O romance está morrendo?*, em que coloca como característica fundamental a ambivalência do gênero. Entretanto, as noções de Lukács e Fehér estão antecedidas pelo que Walter Benjamin (1994) e Theodor Adorno (2003) desenharam sobre a narrativa e o ato de narrar.

O romance, tal como coloca Theodor Adorno (2003), foi a forma literária específica da era burguesa. A este pensamento pode-se acrescentar Walter Benjamin (1994), quando diz que o romance está essencialmente vinculado ao livro e, com ele, à multiplicação e popularização dos escritos. “A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Para delimitar de forma ainda mais específica, pode-se dizer que o romance surgiu com a própria era moderna. Entre meados do século XVI e início do século XVII, segundo o pesquisador e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Sérgio

Gonzaga¹⁵, o romance surge na Espanha, espalhando-se em seguida para Inglaterra, França e Alemanha. No século XVIII, havia se tornado a mais popular das formas literárias, chegando ao auge, em número de obras publicadas, no século XIX.

O termo designativo – *romance*, enquanto palavra que classificaria toda uma cadeia de textos, também remonta a meados do século XVII, sobretudo na França e na Inglaterra. De sentido pejorativo, destinava-se a “qualificar um gênero de relato ficcional meio disparatado, absurdo, cheio de lances heróicos e fantásticos, onde há muitas peripécias de amor e aventura, que ainda hoje certamente chamaríamos de ‘romance’” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2002, p. 264), obviamente opondo-se ao mundo dos textos clássicos. Mas é ainda na Idade Média que a palavra *romance* teria surgido pela primeira vez, identificando naquele tempo a língua corrente, isto é, o latim vulgar falado nas ruas, resultado da transformação progressiva da língua culta – o latim clássico vindo de Roma e ainda ensinado nas escolas, símbolo de uma cultura nobre. A língua das ruas, com formas populares, vai se configurar nas línguas neolatinas que aos poucos começam a se esboçar, como o português, o espanhol, francês, catalão, italiano, etc.

Se a difusão do romance está ligada irremediavelmente à existência do livro e, portanto, ao aparecimento da imprensa, esta, por sua vez, torna-se possível com a ascensão ao poder da burguesia, fato que propicia a proliferação de textos escritos e a concretização da arte de escrever enquanto profissão que pode ser remunerada. É principalmente no século XVIII que os livros são empresariados e executados dentro das premissas do capitalismo em formação, e não mais vistos como tarefa artesanal executada por poucos e hábeis tipógrafos. Com o surgimento da sociedade burguesa e a paulatina decadência dos senhores feudais, os centros urbanos, ou cidades, proliferam-se, e neles há a necessidade de concretização de atividades rentáveis economicamente, inclusive àquelas ligadas à cultura.

Para que o negócio de livros emergisse e progredisse, era necessário incentivar o surgimento de consumidores para tais produtos – o leitor. Ser leitor, já expressam Lajolo e Zilberman (1999), é função que, enquanto pessoas físicas, exercemos, mas é também função social para a qual canalizamos ações individuais, esforços coletivos e necessidades econômicas. Era para tais necessidades econômicas que estavam voltados os primeiros burgueses emergentes, que viram no livro mais um filão de desenvolvimento de capitais. Esse

¹⁵ Sérgio Gonzaga é professor de Literatura Brasileira e Panorama da Cultura Brasileira no curso de Letras da citada instituição. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/2003/01/20/003.htm>>. Acesso em 16 jan. 2006.

grupo, que passa a dominar a gerência social européia, visualiza a riqueza e o crescimento a partir da sociedade.

O consumo de livros foi expandido enquanto prática social pela instituição escolar, mas outra instituição, a família, também teve participação. Até o século XVII, permaneciam nas elites os grupos unidos por laços de parentescos, a partir de casamentos arranjados que tinham por objetivo preservar o patrimônio, e entre as classes baixas estavam as corporações profissionais. Esse sistema desarranjou-se com o Absolutismo e a soberania do Estado, pela figura centralizadora do monarca, instância que anula a força adversária das famílias detentoras de poder e de grandes extensões de terras. Tal modelo de organização social serve à burguesia para combater, num primeiro momento, o feudalismo e a aristocracia. Assim, democracia e liberalismo vão tomando espaço, de forma que a família aparece como peça importante de construção social, não mais pela formação de grandes grupos de poder consolidados por alianças e casamentos negociados, mas como instituição de unidade e atuação privada. A idéia de família, consolidando a burguesia, e a valorização da vida doméstica permitem aflorar o gosto pela leitura, dentro do círculo de privacidade desejado.

Se a família contribui para o surgimento de leitores e para impulsionar a indústria do livro, há que se mencionar também sobre a necessidade de acumular o saber, que surge como valor no período de transformação citado. A leitura na família burguesa, conjunta ou individual, forma o ideário de cotidiano imprescindível para a disseminação do produto livro:

Atitude individual ou praxe coletiva, silenciosa ou em voz alta, a leitura do folhetim semanal ou das Sagradas Escrituras invade o lar burguês, integrando-se ao cotidiano familiar e passando a constar das representações imaginárias da classe média, traduzidas, por exemplo, por pinturas e fotografias que retratam a paz doméstica abrigada pelo livro (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 16).

Fortalecida, a leitura toma o espaço que antes era da narração de histórias baseadas na experiência vivida. Não desautoriza esta última, mas passa a ser institucionalizada pelo livro num contexto que não é mais o dos feudos aristocráticos, mas sim o dos centros urbanos.

Ainda citando Gonzaga¹⁶, o precursor do romance moderno estaria em *Vida de Lazarilho de Tormes*: suas desgraças e adversidades, obra datada de 1554 e de autor desconhecido. Nela, Lazarilho, um personagem pobre e sem perspectiva, a quem se nomeia pícaro, narra sua existência, da infância à idade adulta, em tom humorístico.

¹⁶ Disponível em: < <http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/2003/01/20/003.htm>>. Acesso em 16 jan. 2006.

Se *Lazarillo* seria o precursor, a unanimidade de todos os tempos é considerar que o grande livro do gênero é *Dom Quixote*, escrito por Miguel de Cervantes no princípio do século XVII. Adorno (2003), Benjamin (1994) e Lukács (2000) o consideram como o marco temporal do gênero. Leandro Konder¹⁷, que escreveu a introdução do livro *O romance está morrendo?* de Ferenc Fehér (1972), sob o título *Uma nova teoria do romance*, escreve sobre Lukács que:

A primeira forma definida de romance que ele encontra na história da moderna literatura ocidental é o romance do idealismo abstrato: o *Don Quixote*. Não é causal que o gênero tenha surgido juntamente com a burguesia e com o início do processo de mercantilização da vida, com a redução de todos os valores à quantificação do dinheiro; nem é casual que seu grande primeiro êxito se dê no começo do período em que o Deus cristão abandona o mundo (KONDER, 1972, p. xi-xii).

Benjamin (1994), a propósito da diferenciação que faz do gênero romance e da narrativa, a verdadeira narrativa segundo o autor, diz que:

[...] *Dom Quixote* mostra como a grandeza da alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria. Quando no correr dos séculos se tentou ocasionalmente incluir algum ensinamento – talvez o melhor exemplo seja *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister) –, essas tentativas resultaram sempre na transformação da própria forma romanesca (BENJAMIN, 1994, p. 201-202).

Com efeito, para Benjamin (1994), a narrativa verdadeira provém da tradição oral e é por esta característica diferente do romance. O narrador de Benjamin (1994) retira da experiência cotidiana o que ele conta: sua própria experiência ou a de outros. Por tal motivo, contém sempre em si uma dimensão utilitária: um ensinamento moral, uma sugestão prática, uma norma ou regra a se seguir em vida. Assim, o narrador tem de ter o dom de dar conselhos a partir das suas histórias. No sentido de Benjamin (1994), portanto, a narrativa é colocada como resgate de experiências orais, e o bom narrador é aquele que sabe passar ensinamentos. Para o autor, o narrador nato está em extinção, resultado da vida moderna, das formas isoladas de produção, o que expulsa a narrativa da esfera do discurso vivo. Nele, percebe-se, a

¹⁷ Leandro Konder: filósofo brasileiro, autor de 23 livros, eleito em 2002, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), o intelectual do ano no Fórum do Rio de Janeiro. Formado em Direito, é doutor em Filosofia, curso que começou na Alemanha e concluiu no Brasil, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), nos anos 80.

narrativa não está posta enquanto ato de narrar, de contar algo, característica que, sabe-se, é também imanente do romance.

Já o romance, ao contrário, surge como resultado de um homem isolado, que não fala mais das suas preocupações para o grupo e nem divide com ele seus temores, um homem separado do coletivo pelas formas de produção fabris, consolidadas com o advento do capitalismo. “[...] O romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Daí talvez a consideração de *Dom Quixote* como exemplar delimitador do gênero, já que, como citado, seu herói sofre irremediavelmente da falta da “centelha da sabedoria”, e tampouco sabe dar ou receber conselhos.

Nascido exatamente dessa situação de oposição com as antigas formas narrativas, segundo Benjamin (1994), situação chamada por Adorno (2003) em *Notas sobre a Literatura* de “paradoxal”, o romance difere da narrativa. Os autores não sabem mais narrar como antes, mas ao mesmo tempo a própria existência do gênero depende do ato de contar algo para alguém: “não mais se pode narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55).

Se as bases da atitude assumida pelo narrador nato foram corrompidas pelas condições instauradas pelo capitalismo, pelo isolamento do homem em suas funções, ao escritor de romances coube um ponto de vista que não é o mesmo do primeiro. A ele cabe não mais contar o real como outrora, real este, diga-se, que apenas “é” e sobre o qual não cabem intervenções ou explicações. Ao escritor romanesco resta, conforme defende Adorno (2003), reproduzir uma mera fachada do real, repleta de subjetividades.

Até o século XVIII o romance é de fato visto com maus olhos, como um gênero ao qual se deve depositar desconfiança por persuadir o homem e desviá-lo de seu caminho moral, mas a partir daí dá-se a elevação, balizado pelos ideais do capitalismo. Leitores de todas as idades passam a se identificar com as histórias contadas nos romances, painéis da vida cotidiana. Significativos e marcantes para a história são os textos escritos há esse tempo por Daniel Defoe, Swift, Henry Fielding, Rousseau, Goethe, entre outros. Sobre a visão negativa e perversa do romance, encontra-se justificada no artigo *Timidez do Romance*, do livro *Educação pela Noite*, através do qual Antonio Cândido (2003) recupera o escritor François Langlois, vulgo Fancan, cônego da igreja parisiense de *Saint Germain l’Auxerrois* e autor de várias obras de assunto moral e político. Fancan escreveu o que provavelmente teria sido o primeiro documento em prosa sobre o romance, editado anonimamente em 1626. Nele, expõe, em caráter dialético, o pró e o contra do romance. Sobre o contra, diz que os romances

são livros mentirosos, inimigos das virtudes, que acovardam os homens e excitam suas paixões. Os romances, para ele, pioram os homens.

Mas é o século XIX, sem dúvida, o século do romance. A época coincide com a da Escola Romântica, seguida da Realista, fato que intensifica a proliferação dos títulos. Flaubert, Zola, Dostoievski, Tolstói, Eça de Queirós, Joseph Conrad, Machado de Assis, apenas para citar alguns nomes, demonstram a forma do romance. Sobre este apogeu, Fehér (1972) escreve que, por um lado, “o século XIX é o período de triunfo do romance, durante o qual a ‘epopéia burguesa’ afasta irresistivelmente de seu caminho todos seus concorrentes vetustos” (FEHÉR, 1972, p. 3). Mas por outro lado, segundo o mesmo autor, “não só as experiências de atelier se renovam incansavelmente para ressuscitar a poesia épica, um gênero não-romanesco, como também o julgamento artístico (freqüentemente até mesmo a apreciação de grandes romancistas) se apresenta profundamente impregnado de dúvidas e desconfianças frente ao gênero novo que se impõe cada vez mais (FEHÉR, 1972, p. 4).

Dúvidas e incertezas levam, após longo período de destaque, à decadência. No século XX, historiadores, críticos e pesquisadores, assustados pela falta de criatividade, de inovação de estruturas textuais, de inventividade, chegaram a falar sobre o fim do gênero e, alguns, mais pessimistas, alertaram até mesmo para o fim da própria literatura diante das formas interativas e virtuais de comunicação, como os *e-books*. O fato não se concretizou. Ao contrário, em pleno século XXI pode-se dizer que o romance toma novamente fôlego para continuar, com o surgimento de novos autores e de novas formas de apresentar e de ficcionalizar a realidade a partir de abordagens múltiplas.

Após a crise não houve a morte do romance, como temiam alguns, e o tempo agora é de se pensar em fortalecimento. Mas que não se negue que há no romance algo conflituoso desde seu aparecimento, problemático, como para Lukács (2003), ou ambivalente, como para Fehér (1972).

2.2 O romance para Georg Lukács e para Ferenc Fehér

O grande tratado acerca do romance, com reconhecimento entre os teóricos mais consagrados, foi escrito pelo filósofo húngaro Georg Lukács (2000) durante a Primeira Grande Guerra Mundial. Intitulado de *Teoria do Romance (Die Theorie des Romans)*, o ensaio foi publicado numa época de conforto para o pesquisador, que já havia conquistado a simpatia da crítica a partir de uma coletânea de ensaios anterior, *A Alma e as Formas*, de 1911.

Décadas depois, mais precisamente em 1962, o autor submeteu seus velhos escritos a uma reavaliação, no que seria uma autocrítica. Num texto de prefácio para uma reedição da *Teoria do Romance*, o filósofo afirma que sua visão catastrófica do mundo e do próprio romance enquanto gênero literário era consequência da guerra, e esta por sua vez consequência de um tipo de civilização para ele abominável: a civilização burguesa e mercantilizada, cujo único apego está inscrito no dinheiro e no seu poder de troca. Sobre essa reavaliação do teórico, Leandro Konder (1972, p. xi) escreveu que Lukács “rememorou as circunstâncias em que o escrevera [o tratado], reconstituiu as contradições em que se debatia o seu pensamento e sua posição diante da guerra”. Além disso, Konder (1972, p. xi) cita que: “depois de tantos anos, não havia sentido em condenações apaixonadas ou em advertências enfáticas, mesmo porque o livro já tinha feito carreira e pertencia à história”.

A *Teoria do Romance*, tal como foi posta em seu início, concluía pela morte do romance. A aniquilação estaria presente no fato de o gênero ser problemático em duplo sentido e, portanto paradoxal em sua essência. A problematidade seria, então, responsável pela sua morte:

A evolução não superou o tipo de romance da desilusão e a literatura mais recente não revela qualquer virtualidade essencialmente criadora, capaz de engendrar tipos novos; ela se reduz a um ecletismo de epígonos, que barateia antigas estruturas e só parece ter forças produtivas nos domínios formalmente inessenciais do lirismo e da psicologia (KONDER, 1972, p. xiv).

A problemática vista em duplo sentido, na teoria lukacsiana, reside no fato de que o romance exprime o caráter problemático das estruturas sociais e do homem de seu tempo e porque, em consequência disso, seu modo de expressão e sua construção representam uma tarefa não resolvida, ou seja, um problema. Conforme Fehér (1972), o romance em Lukács é visto como problemático porque nasceu num mundo problemático.

O ponto crucial de tal definição está na inexistência, em tempos modernos, das chamadas culturas fechadas. Tais culturas, representadas com exatidão pelo mundo grego antigo, mostram-se como homogêneas, e nelas o homem está inserido numa realidade livre de conflitos em relação a si, aos outros e à natureza. Mesmo que haja guerras e impasses, do que o mundo grego está repleto, eles não representam caos nem abismos para a alma do homem que os vivencia. O homem, ao contrário, os aceita como predestinação dos deuses e, portanto, não sofre com os desígnios dos mesmos. No mundo das culturas fechadas, Lukács (2000) percebe maior liberdade e maior felicidade do ponto de vista filosófico, já que o homem vive em uma grande comunidade, e nada é pensado em termos individuais, apenas coletivos. O homem, assim, está em acordo com o mundo e não em conflito com ele.

Resultante dessa harmonia, a grande épica surge como insuperável em relação ao que filósofo chamará de épica moderna, isto é, o romance.

O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e a completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada em si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Outra oposição colocada pelo pensamento lukacsiano, tendo em vista a forma superior da epopéia em comparação ao romance, é que no mundo grego o homem simplesmente “é”, e tudo lhe é designado *a priori*. Já para o herói do romance, o homem das culturas abertas e do “dever-ser”, há a certeza de um ideal a ser conseguido, conquistado, mas sabe-se ser essa uma tarefa inatingível. Esse paradoxo significa para o herói moderno um peso insuperável e um afastamento da verdadeira essência, da substância do mundo. Nesse contexto, citando Lukács (2000, p. 27), “o grego conhece apenas respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos”; ao contrário do romance, que provoca no homem um mergulho em si mesmo e o leva ao isolamento e ao tormento da procura do real que, de fato, nunca encontrará.

Colocado dessa forma, o romance está em desvantagem na Teoria escrita no início do século XX. Resultado de uma sociedade verdadeiramente social, a burguesa, individualizadora nas funções de produção, o romance retrata o abismo interior em que se acha inserido o homem. Sua conexão com o mundo foi rompida e uma situação de contradição impossível de ser solucionada se instaurou: a busca pelo real inalcançável e por

uma totalidade transcendental há muito perdida. Sobre essa nova situação, Lukács a define como:

[...] o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquiva-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age (LUKÁCS, 2000, p. 62).

E segue, apresentando a superioridade da primeira e grande epopéia: “para a composição literária, porém, apenas a substância tem existência, e apenas substâncias intrinsecamente homogêneas entre si podem envolver-se na vinculação antagônica das mútuas relações composicionais” (LUKÁCS, 2000, p. 62).

É certo, como já dito, que após a publicação da *Teoria do Romance* muita coisa aconteceu e que, em função disso, o autor mudou seu pensamento, como admitiu posteriormente. Mas, como coloca Konder (1972, p. xv), “a vida de um livro não acompanha a vida de seu autor. Lukács não acreditava mais no que escrevera e no entanto a *Teoria do Romance* se recusava a morrer. Ao contrário, alguns fatos novos pareciam até fortalecer sua conclusão negativa”.

Se para Lukács (2000) o romance era “problemático” em sua raiz, daí a crise, para Ferenc Fehér (1972) essa característica foi transformada no que ele chamou de “ambivalência”¹⁸. Ambivalente porque expressa a sociedade burguesa e capitalista da qual é fruto e porque, do fato de ser o único gênero resultante de uma sociedade verdadeiramente social, nasce a possibilidade de expressar a superação das barreiras de laços de sangue existentes durante o feudalismo precedente, além da própria socialização da vida e o caráter alternativo, daí libertário, com que o mundo se constitui aos olhos do sujeito consciente de sua posição no mundo. Como se percebe, o que para um é negatividade, para outro autor é transformado em defesa do gênero.

A postura de Fehér foi defendida num postulado escrito no início dos anos 70, no qual se deteve, de forma mais atenta que outros autores, ao ensaio de Lukács, criando assim uma

¹⁸ A ambivalência se expressa na *dualidade* do Eu e do mundo exterior, permitida na epopéia moderna. O romance, fruto de uma realidade social burguesa conturbada, emancipa o homem que aspira à independência e à liberdade de ação. A orientação para o futuro é característica central do romance, com um herói que funda seu próprio mundo. Se o mundo e o herói estão em conflito, há pelo menos neles possibilidade de ação libertária, ao contrário da epopéia antiga – daí a ambivalência.

espécie de contraponto para a visão juvenil do filósofo¹⁹. Questiona Fehér (1972): se para Lukács há uma questão de problematicidade que compromete terminantemente o romance, como explicar então que o gênero tenha sobrevivido ao século XX, já que inegavelmente o público continuava comprando títulos e os lendo com interesse cada vez maior? Além disso, apesar da crise e das condições adversas na postura do herói diante de seu mundo, inegavelmente o gênero soube se renovar com boas obras sendo produzidas, sem negação à estrutura que lhe é base. Fehér (1972) justifica-se para tais questões, dizendo que isso é possível porque o romance não está para morrer, e nem irá, e a razão reside na sua ambivalência.

A ambivalência pode ser entendida como uma dualidade de valores que se apresenta em vários níveis. Num primeiro nível, essa dualidade está no Eu e no mundo exterior. O indivíduo personifica os poderes dominantes da esfera burguesa e as objetivações do herói do romance não são diretamente dadas como na antiguidade, portanto, não assimiláveis, utilizáveis. Mas isso não é problema em si, argumenta Fehér (1972), a materialidade que impregna o herói do romance lhe fornece um universo de possibilidades desconhecidas para o homem grego, e o que se percebe é a emancipação do sujeito pela possibilidade da escolha pessoal, a possibilidade da construção de um mundo, real ou ilusório, podendo-se até transformá-lo, recriá-lo e, principalmente, transgredi-lo.

Ser ambivalente é ter, no sentido mais estrito, uma valência dupla, com orientação em dois sentidos, com dois valores, o que justifica, em última instância, essa possibilidade da escolha pelo herói romanesco. Assim, se o caráter restrito proposto por Lukács (2000) se abre na perspectiva dual de Fehér (1972), consideradas as devidas épocas e influências teóricas que levaram cada autor às suas respectivas conclusões, a liberdade, em princípio inatingível na epopéia, onde o homem apenas “era”, pode ser restabelecida, mesmo no “dever-ser” dos tempos modernos:

[...] o romance não fez seu herói agir graças a “instâncias superiores”, mas segundo sua própria presunção teleológica; é assim que ele funda seu próprio universo (ou, pelo menos, esforça-se para construí-lo de acordo com sua teologia pessoal); ora, o resultado desta presunção será a séria causal que forma o edifício romanesco. E mais: enquanto no começo da história do romance esta teleologia individual quer – de acordo com a filosofia burguesa centrada sobre o individual geral – construir um mundo integral,

¹⁹ O livro *O Romance está morrendo?*, de Fehér, foi respeitado inclusive pelo próprio Lukács que lhe serviu de mestre.

com um ilusionismo inteiramente ingênuo e auto-suficiente, (...) mais tarde a visão ontológica se aprofundará (FEHÉR, 1972, p. 18).

Em outro nível, a ambivalência se percebe através das representações que o romance propõe a partir de sua estrutura. A primeira delas é a representação da capacidade produtiva humana. Aí a dualidade se percebe porque, diferentemente da epopéia, no romance o herói pode representar o estado de abandono de Deus em relação às forças de produção. Nesse caso, o homem só pode recorrer a si mesmo e as suas próprias forças, num esforço de autocriação, e mesmo as necessidades mais elementares de sobrevivência passam a ser manifestadas não apenas pela transmissão do dinheiro, pelo trabalho direto ou pela existência de uma profissão definida, mas também pelos reflexos morais dos personagens nas situações apresentadas. O próprio Fehér a isso acrescenta:

Neste ponto, também, o romance se torna ambivalente. Ao se afastar do domínio das atividades diretamente de subsistência, antecipa – pelo menos enquanto possibilidade, e, só raramente como realização – a atmosfera de um estado social no qual as atividades de subsistência já se encontram relegadas a segundo plano, enquanto o trabalho é apenas uma ação que tem seu fim em si mesma (FEHÉR, 1972, p. 25).

O mesmo acontece em relação à representação das instituições. Na epopéia, as instituições são dadas como ordem *a priori*, o que comprova o caráter fechado, unívoco (e não ambivalente), predestinado e imutável do mundo e da situação do homem, relegado a um mero executor da vontade dos deuses. O romance rompe com esse paradigma, já que não há a autoridade superior e olimpiana para reger o herói, o que faz com que as instituições tenham de ser encaradas de forma mais eficaz, isto é, como criaturas humanas. As possibilidades de representação aumentam, segundo Fehér (1972), já que há a compreensão da estrutura de mundo que existia no feudalismo e, por consequência, sua completa rejeição. Além disso, as próprias instituições burguesas são vistas como devem ser: como fruto dos meios humanos:

Cada vez que, a nossos olhos, uma instituição humana se desagrega ou adquire seus direitos à existência sob o efeito de paixões e ações que parecem exclusivamente individuais, revivemos a emoção liberadora, graças ao fato de que o homem cria suas próprias instituições, isto independentemente do que elas se tornam nas suas mãos e independente também de nossa tomada de posição a favor ou contra o julgamento do escritor sobre essas transformações (FEHÉR, 1972, p. 28).

O terceiro ponto onde se percebe a existência de um fator emancipador e que, assim como os anteriores, aumenta a dualidade da hostilidade entre o Eu e o mundo exterior, está na exclusão do público do romance²⁰. Quanto a isso, não se pode negar que a epopéia de fato exprimia o espírito coletivo de um povo, de uma nação, enquanto o romance funda-se numa história privada. Mesmo assim, a família, centro da formação social burguesa, e sobre a qual se consolidou, estava constituída como força generalizadora dos ideais coletivos, portanto, numa forma que pode ser considerada, porque não dizer, de pública, a se opor ao modelo a ser superado do caráter público representativo do feudalismo aristocrático. A pequena comunidade da esfera íntima, diz Fehér (1972), trazia com sua tendência à universalidade a novidade não somente de uma tentativa de modificação das estruturas, mas também de uma possível mudança da história universal.

Aí, entretanto, percebe-se um caráter ilusório e contraditório, pois se a esfera íntima consegue num primeiro momento ser força de modificação de estruturas (feudalismo x capitalismo), num segundo momento vê-se impedida de realizar seu ideal de humanidade já que é movida pela força do capital. O campo de forças que surge da atuação das pequenas comunidades familiares, ora ativa, ora inerte, é, dessa forma, de ordem mais elevada porque estimula um mecanismo de diversidade da individualidade humana muito mais do que o das culturas fechadas do mundo grego antigo. Se na ascensão da burguesia a família apresenta-se como refúgio diante dos valores de um mundo dominado pela aristocracia, mais tarde, a proteção adquire sentidos múltiplos, como se pode perceber ao longo do século XIX. O que parecia ser abrigo perde-se em termos de estatuto de valor, levando a instituição família a sofrer um abalo sensível e a adotar o princípio burguês de concorrência frente ao outro. O desagregamento da família está nos romances deste tempo, em que as intrigas familiares aparecem como força-motriz das ações dos personagens.

Isso tudo demonstra a ambivalência do gênero e a gradativa ruptura dos laços familiares serve de emancipação para o homem, tornando anônimo o herói enquanto personagem. Se o desagregamento familiar leva a ruir o caráter público aparentemente instaurado no início, ao mesmo tempo libera o gênero de todos os tipos de laços, sejam eles naturais ou não, numa autêntica possibilidade de liberdade criadora.

Pelo que foi demonstrado, a noção de romance construída por Fehér (1972) com base em seu estudo acerca da *Teoria do Romance* dá ao gênero um tom de não efemeridade e,

²⁰ Público não no sentido de público leitor, entenda-se, mas no sentido do caráter coletivo existente na epopéia. Nota nossa.

portanto, o torna possível e passível de sobrevivência justamente no que tem de mais rico: a orientação em sentido duplo a que coloca o homem em vários momentos (ambivalência).

A existência da epopéia grega e o fato de ter perdurado enquanto gênero consagrado pelo tempo não necessariamente cria uma relação hierárquica de importância desta em relação ao romance. É certo que o romance sofreu uma profunda crise ao longo do século XX, mas perdurou e sua permanência não necessita estar em nível de inferioridade em relação à primeira, conforme apontou Lukács (2000). Na visão de Fehér (1972), há uma oposição entre ambos, mas não uma classificação em níveis de importância. Daí que o romance não é menor do que a epopéia, apenas diferente, e sua durabilidade está centrada na capacidade de reprodução do mundo vivido, coisa que faz de forma inegável.

O próprio Fehér formula de forma resumida essa questão explicando que:

[...] toda forma artística específica é universal ou episódica, liga-se ou à história mundial ou a uma época, e que uma das medidas de seu caráter efêmero é, precisamente, sua capacidade de reprodução, em relação com o desenvolvimento do gênero humano, da hierarquia de valores dominantes de sua época, isto é, a proporção desta que ela consegue representar e os valores que nela desempenham papel primordial (FEHÉR, 1972, p. 44-45).

E vai além na proposição das diferenças entre epopéia e romance, porém não no que diz respeito à inferioridade de uma em relação à outra, mas no que diz respeito às representações de mundo que expressam:

Sob este ângulo, percebemos simultaneamente o caráter histórico-universal da epopéia e do romance, assim como sua total oposição. De acordo com a estrutura interna das comunidades orgânicas²¹, reina uma hierarquia sólida e fixa de valores. (...) A conseqüência disso no que se refere à construção da obra é que, na epopéia, só um pequeno número bem definido de homens assume o papel de pólo organizador que Hegel exigia do gênero: os mais heróicos, os mais belos e mais sábios eram reservados para esta tarefa. A ordem de disposição das figuras, a ordem arquitetônica da epopéia, é dada de uma vez por todas, e sobre a base de sua hierarquia de valores. O romance rompe radicalmente com esta prática, mas conserva integralmente a universalidade da representação dos valores. Isto se exprime, sobretudo, pelo fato de que o romance – através da modificação de formas e não somente dos conteúdos – corporifica uma grande conquista da era burguesa: a natureza não fixa e se modificando dinamicamente, da ordem de valores (FEHÉR, 1972, p. 45-46).

²¹ Entenda-se as culturas fechadas, já ditas nesta dissertação. Nota nossa.

A visão feheriana de construção de um estatuto ambivalente para o romance passa também pela refutação da teoria de Lucien Goldmann (1967), quando, influenciado por Lukács, propõe para o gênero um grande complexo de problemas. Para Goldman (1967), a epopéia burguesa passa cada vez mais a ser regida pelo dualismo de valor da vida autêntica e inautêntica, sendo que pende para o segundo ponto, para a esfera da inautenticidade. O autor coloca ainda que, na sociedade capitalista, o romance é um universo dominado por valores que o próprio gênero ignora, mas que, no entanto, coloca-os implicitamente como se fossem realidades manifestas. Sua forma é homóloga à estrutura de troca no sistema de economia do mercado, tornando esquecidos os valores autênticos no romance.

Outro ponto de discordância pelo qual Fehér (1972) desconstrói o pensamento goldmanniano está na tentativa deste de ampliar a noção de valor econômico de Marx, a partir de uma noção de autenticidade para o valor de consumo e de inautenticidade para o valor de troca. Explica Fehér (1972) que essa visão é problemática, já que Marx demonstrou que no ato de troca, a qualidade específica (valor de uso) do que é trocado desaparece e só é considerada sua quantidade homogeneizada na medida do valor geral. Quando Goldman estabelece uma qualidade implícita ao valor de uso, a utilização do termo “implícito” é indevida, já que a mercadoria deve tornar manifesta sua qualidade de valor de uso, pois de outro modo não poderia ser incorporada ao processo de troca. Em suma, pergunta Fehér (1972, p. 44): “que homologia pode se estabelecer entre o valor de uso e o aspecto manifesto da ‘autenticidade’ humana?”. Se o próprio valor de uso aparece como imbricado no valor de troca, como estabelecer autenticidade para um e inautenticidade para outro?

Por fim, Goldmann (1967) define que, por sua própria construção, o romance é um gênero de oposição. Essa abordagem está relacionada novamente a uma estrutura hierárquica de valores por ele fundada, na qual a épica moderna está em desvantagem em relação à épica antiga. Para uma última defesa, Fehér (1972) coloca que, mesmo respondendo à estrutura do sistema de mercado, o romance não aceita totalmente a concepção de valores deste. O dinheiro pode dominar as relações, mas não será colocado no alto do sistema de valores em função disso. É bem verdade que as relações humanas estão impregnadas de materialidade, e que o fetichismo a todos contaminou criando necessidades em relação às mercadorias, mas o romance decompõe essa estrutura (embora de forma cada vez mais lenta, daí a crise do gênero). Assim, atrás da estrutura dominante do mercado emergem os autênticos valores humanos, “aqueles que nos dirigem para o enriquecimento da ‘substância humana’” (FEHÉR, 1972. p. 49).

Não há dúvida, ao focarmos a palavra ‘valor’, que tanto a epopéia quanto o romance têm de se estender para um sistema de preferências gerais, daí que a valoração torna-se subjetivada, e não apenas entendida como valor moral. Na epopéia, os “bens do destino” (FEHÉR, 1972, p. 49) são prolongamentos de virtudes puramente éticas, daí a ausência da materialidade, com a composição de um quadro de perfeição humana para o herói. Já na epopéia burguesa, esta unidade se mostra desde o princípio de forma ambígua, pois apresenta o contraste entre os valores de bens e os valores éticos.

Esse conflito de valores, apontado por Marx (1968) em *O capital*, caracteriza também o romance, mas Fehér (1972) novamente vê nisso um caráter ambivalente. O herói do romance, que não recebe mais os bens (fortuna, estatuto livre ou dependência) pelo acaso do nascimento como outrora, agora luta por tomar posse das coisas, ainda que os meios pelos quais luta não sejam necessariamente os mais justos.

No romance, os ‘bens do destino’ são aquisições da habilidade da individualidade fortuita, de sua vitalidade e, face à vantagem potencial do nascimento, isso representa um progresso, mesmo se essa habilidade se manifesta, a maior parte do tempo, sob formas repugnantes (FEHÉR, 1972, p. 53).

Apesar das visões pessimistas de Lukács, e posteriormente de Goldmann, que tentou estabelecer, ao sabor marxista, uma condição de sobrevivência inexequível o romance, já que, segundo ele, a transformação da economia capitalista liberal-competitiva na economia auto-regulada dos trustes e cartéis e o apagamento do indivíduo num todo reificado não deixariam margem para qualquer impulso subjetivo e de iniciativa criadora ao ser humano, portanto pendendo para o inevitável desmoronamento do gênero, o romance sobreviveu, como reforça Konder:

Todavia, há outra manifestação da sobrevivência do romance e ela está no fato de que, mesmo em condições extremamente difíceis, o gênero soube se renovar e produziu frutos de alto nível sem se negar a si mesmo, sem renegar seus princípios essenciais (KONDER, 1972, p. xx).

Na contracorrente, há ainda que se acrescentar a contribuição do *Nouveau Roman*, também chamado de “anti-romance”. Na década de 1950, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Bernard Pingaud encabeçaram de forma contundente o que seria essa nova tendência. Para Konder (1972), o equívoco teórico fundamental deste “vanguardismo”

estético está justamente em imaginar que na ruptura com a experiência conquistada no passado pela arte estaria o germe de uma fecunda inovação. Novamente, conforme Konder:

[...] os autores ditos de ‘vanguarda’ chegavam à conclusão de que o romance, nascido com a burguesia, poderia ser levado a morrer com ela e teria assim morte ignominiosa, a não ser que lhe fosse imposta uma transformação drástica (como a que Joyce lhe impusera), de modo que ele praticamente deixaria de existir como tal, em qualquer hipótese (KONDER, 1972, p. xvi).

Colocado assim como produto de uma era suspeita, o romance necessitaria de uma grande transformação que lhe desse fôlego. O prenúncio da mudança foi apontado por Robbe-Grillet (1965). Para ele uma literatura nova não só era possível como já estava em vias de nascer naquela década. Ao se realizar, a mudança tomaria o aspecto de uma revolução radical, mais radical ainda do que as promovidas pelos movimentos romantista e naturalista:

[...] é tão grande o enfado causado pela arte romanesca actual – reconhecido e comentado por toda a crítica – que mal se concebe que esta arte possa sobreviver muito tempo sem qualquer modificação radical. A solução que ocorre a muitos é simples: não ser possível tal modificação, porque a arte romanesca está moribunda. Ora isto não é verdade: a história, dentro de algumas dezenas de anos, dirá se os vários sobressaltos que se registram são indícios de agonia ou de renovação (GRILLET, 1965, p. 19).

O autor vai adiante, colocando que o mundo não é significativo nem absurdo. O mundo simplesmente *existe*. “Nas futuras construções romanescas, gestos e objectos *lá* estarão antes de serem *alguma coisa*; e *lá* estarão também depois, duros, inalteráveis, presentes para sempre, e como troçando do seu próprio sentido [...]” (GRILLET, 1965, p. 24). E segue, justificando ainda a pertinência de uma ruptura que se cristalize numa nova arte, o novo romance, rompendo com a necessária rede de significações que se cobra em cada trama, como uma motivação para cada gesto, cada ação, cada objeto posto num lugar, como um quebra-cabeças que vai se encaixando, quando na verdade as coisas simplesmente deveriam ser vistas sob o verdadeiro o prisma que é o de estarem presentes:

Assim vão as coisas do mundo que nos rodeia²². Pensaram vencê-lo dando-lhe um sentido, e especialmente a arte do romance parecia voltada a essa

²² O autor menciona nos dramas policiais que os objetos e elementos recolhidos pelos inspetores parecem cobrar uma interpretação do leitor, numa relação lógica de causas e conseqüências que explique o seu aparecimento nas cenas expostas. Ao invés de um universo de significações psicológicas ou funcionais, propõe construir-se um mundo mais sólido e imediato, que seja antes pela *presença* que os objetos se imponham, para além da teoria explicativa que tenta encerrá-los num sistema de referência sentimental, sociológico, freudiano, metafísico ou outro qualquer.

tarifa. Mas isso não passava de mera ilusão: e em vez de se tornar mais claro, mais próximo, o mundo, aliás, foi perdendo lentamente toda a vitalidade. Como é principalmente na sua presença que consiste a sua realidade, importa portanto construir agora uma literatura que a explique (GRILLET, 1965, p. 25-26).

Depondo o que ele denuncia ser “os velhos mitos da profundidade” (GRILLET, 1965, p. 26), Grillet justifica que agora (no momento temporal em que tece sua teoria) o romance está pronto para se modificar. É isso, a possibilidade de depor os “mitos da profundidade” que o separa de Balzac, de Gide, ou de Madame de La Fayette. Estando a análise psicológica em que se centrava o romance destituída, é possível perceber o mundo não como propriedade nossa, domesticável, mas é principalmente possível “sondar o fundo” (GRILLET, 1965, p. 26), arrancado máscaras. Já que as concepções essencialistas do homem caíam no descrédito, a literatura, assim, tinha de mudar.

Segundo coloca o professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Celso Frederico (2005)²³, em *A sociologia da literatura de Lucien Goldmann*, o fechamento da linguagem em si mesma e a ruptura com o referente, características no *Nouveau Roman*, aproximavam-no das teorias estruturalistas, com uma ausência da historicidade e o descentramento do sujeito, reduzido a simples suporte das estruturas. Os romances de Grillet tonificam essa idéia, já que não havia neles a preocupação com a verossimilhança e o desvendamento de sentidos, mas com a significação imediata das coisas.

Posterior à Segunda Guerra Mundial, o período histórico vivenciado pela corrente vanguardista do anti-romance é caracterizado por uma intervenção do Estado na economia, como forma de controlar as crises e contínuos sobressaltos do capitalismo. Em consequência, tem-se uma sensação de ordem auto-regulada, o que registra a vitória definitiva da reificação, com triunfo das coisas sobre os homens.

Conforme Frederico (2005), Goldmann, no entanto, não se ateu a finalidade de ver os anti-romances, especialmente os de Grillet, como o espírito de uma época estruturalista em guerra contra uma tradição humanista. Em seus estudos sobre o *Nouveau Roman*, percebeu com entusiasmos a manifestação de realismo adequada ao capitalismo de organização. A

²³ Artigo publicado na SciELO Brasil, Estudos Avançados, vol. 19, n° 54, 2005, ISSN 0103-4014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000200022&script=sci_arttext>. Acesso em: 26 abr. 2007. O SciELO - *Scientific Electronic Library Online* é um modelo para a publicação eletrônica cooperativa de periódicos científicos, produto da cooperação entre a FAPESP (<http://www.fapesp.br>) - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, BIREME (<http://www.bireme.br>) - Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde, com apoio do CNPq (<http://www.cnpq.br>) - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

crítica do professor cresce como pertinente, já que se percebe aí, da parte de Goldmann, o abandono da consciência da teoria de classe que norteou alguns de seus estudos anteriores.

Mesmo o anti-romance, uma “vitória da reificação” nas palavras de Frederico (2005), pode ser contraposto a visão feheriana em relação ao romance tradicional. Fehér vê na nova sociedade, apesar das suas mazelas, a possibilidade da emancipação humana, onde tudo é visto como resultado da ação humana, não colocada em segundo plano, ou em nenhum, como os vanguardistas afoitos em glorificar a constatação da presença dos objetos, mas em primeiro e único plano. Goldmann e os vanguardistas estariam, assim, em desacordo com a tradição dialética e humanista reivindicada pela melhor tradição marxista, daí a refutação, em Fehér, da tese de morte do romance. Com uma nova teoria marxista do romance, Fehér desenvolveu sua crítica baseada na socialização da vida promovida pela epopéia moderna.

Sobre as posturas assumidas por Goldmann e Grillet, Frederico (2005) ainda transpõe um fechamento em tom conclusivo:

Talvez se possa afirmar que o *nouveau roman* é um "romance de tese" e não o atestado de óbito da práxis humana transferido para a figuração literária. O pessimismo daqueles tempos em que a história surgia estagnada nos textos estruturalistas, embora continuasse se movendo, envolveu o espírito inquieto de Goldmann, sempre atento para captar os sinais emanados pela criação cultural. Mas, hoje sabemos, o *nouveau roman* foi apenas um capítulo, e não dos mais brilhantes, das inúmeras tentativas experimentais de renovação daquele gênero considerado erroneamente como "problemático" (FREDERICO, 2005)²⁴.

Após demonstrar as três ambivalências articuladas em *Sem Nome* (2005) e os estudos acerca da raiz polêmica do romance, a épica moderna, o capítulo a seguir apresenta, em termos de definição teórica, conceitual e histórica, as mesmas, ou seja, 1) a dualidade entre real/histórico *versus* a mentira/ficção, 2) o componente do duplo e 3) a bipartidarização (ou multipartidarização) da identidade. Trata-se, portanto, de um capítulo eminentemente teórico. No último capítulo, Capítulo IV, desempenhamos a análise do romance propriamente dita, com a aplicação efetiva das ambivalências na narrativa macediana e como interferem nos caminhos e descaminhos seguidos pela protagonista Júlia de Sousa.

²⁴ Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000200022&script=sci_arttext>. Acesso em: 26 abr. 2007.

A idéia e o funcionamento concreto do pensamento comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de idéias mas, também, na penumbra da noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética.
(Gilbert Durand)

[...] ao rememorar, não há pessoa que não se encontre consigo mesma.
É o que está nos acontecendo agora, só que somos dois.
[...] Éramos demasiado diferentes e demasiado parecidos.
(Jorge Luis Borges)

Como passar de um indivíduo qualquer ao indivíduo que cada um é?
(Paul Ricoeur)

CAPÍTULO III

3 A FORÇA VITALIZADORA DO IMAGINÁRIO ; DUPLO E IDENTIDADE

3.1 A confrontação iconoclasta

A desvalorização crescente da imaginação e da fantasia é algo inegável ao se considerar o pensamento ocidental e da própria Antigüidade Clássica. O imaginário, tido como uma espécie de “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas (DURAND, 2001), se perde justamente numa cultura que se afirma como a civilização da imagem, com uma enxurrada de imagens prontas para o consumo. Desde Johann Gutembeg²⁵, a supremacia da imprensa e da comunicação escrita está reforçada sobre a imagem mental, a imagem perceptiva. Ao mesmo tempo em que a civilização ocidental propiciou ao mundo as técnicas de reprodução de imagens, demonstrou igualmente uma desconfiança, uma suspeita quase endêmica sobre elas.

De maneira geral, pode-se dizer que a consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo: uma *direta*, na qual “a própria coisa parece estar presente no espírito” (DURAND, 2000, p. 7), como na percepção ou sensação, e outra *indireta*, quando a coisa não pode apresentar-se de fato, em “carne e osso” (DURAND, 2000, p. 7), à sensibilidade. Nas lembranças da infância, nas reminiscências do vivido, na imaginação de cenas ou paisagens, nas ilusões, no além da morte, em todas essas formas indiretas de consciência, o objeto ausente é representado por uma imagem. Mas há diferentes graus de imagens que fazem o pensamento transitar do modo direto ao indireto, sendo cópia fiel da sensação ou apenas assinalando a coisa. Essa imagem que representa é um signo, que por sua vez, não é mais do que um símbolo.

Há casos em que o signo perde o seu arbitrarismo teórico, deixando de ser apenas um meio de se economizar operações mentais, como uma palavra, uma sigla, um algoritmo. Há casos em que ele remete para abstrações dificilmente representáveis. São signos complexos, do qual o *símbolo alegórico* é um tipo. Uma idéia difícil de entender é, dessa forma,

²⁵ Johann Gutemberg, inventor dos tipos móveis, tem data de nascimento imprecisa, entre, provavelmente, 1394 e 1404.

traduzida, explicada por um símbolo alegórico que tem algo de exemplificativo do seu significado.

Na esteira deste pensamento, chegamos à imaginação simbólica quando o significado não é apresentável de forma alguma e o signo só se refere a um *sentido* e não a coisa sensível. “O símbolo é, como a alegoria, recondução ao sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 2000, p. 11).

Gilbert Durand (2000) discorre sobre esse paradoxo no Ocidente: o transbordar das imagens pelo cinema, pela fotografia e pelos inúmeros meios de reprodução iconográfica *versus* uma civilização que se afirma de maneira iconoclasta, destruindo e condenando as imagens. E a trajetória histórica e cultural mostra-nos, em verdade, essa depreciação dos símbolos manifestada ao longo dos séculos e contra a qual se embatem pensadores contemporâneos no sentido de resgatar a consciência da importância das imagens simbólicas na vida mental.

O descrédito ao imaginário e ao simbolismo das imagens é algo concretamente percebido pelo professor de filosofia e reforçado por ele a partir de três momentos ou correntes iconoclastas: à presença epifânica da transcendência as Igrejas opuseram dogmas e clericalismos; ao pensamento indireto os pragmatismos opuseram o pensamento direto, o conceito; e à imaginação compreensiva, tida como “mestra do erro e da falsidade” (DURAND, 2000, p. 20), a ciência levanta constantemente sucessões de razões da explicação semiológica, associadas às longas sucessões de fatos da explicação positivista. “De certo modo, estes famosos ‘três estados’ sucessivos do triunfo da explicação positivista são os três estados da extinção simbólica”, no dizer de Durand (2000, p. 20). É sobre esses três estados que discorreremos a seguir.

A negativa mais evidente do símbolo no Ocidente, e com ele do próprio imaginário, se manifesta através da corrente cientista saída do cartesianismo. Isso não acontece porque René Descartes (1596-1650) recusa-se a usar a noção de símbolo, mas porque para ele o único símbolo é a consciência. Esse pensamento se explica, conforme Gaston Bachelard²⁶ (*apud*

²⁶Segundo Gilbert Durand (2001), Gaston Bachelard iria precisar a boa e a má utilização dos símbolos. O universo de Bachelard divide-se em três zonas nas quais os símbolos têm uma utilização diferente: o setor que se presta à ciência objetiva e onde qualquer símbolo deve ser proscrito impiedosamente sob pena de eclipsar o objeto; o setor do sonho, na qual o símbolo se reduz a uma sintomática (como em Freud); e o setor da palavra humana, da linguagem. E é na linguagem poética que encontramos a encruzilhada entre uma revelação objetiva e o enraizamento desta revelação no mais obscuro do indivíduo biológico. A linguagem poética permite que as funções humanizantes do homem tenham pleno desempenho e estejam além da árida objetividade ou da viscosa subjetividade humana. Assim, o homem possui dois meios de transformar o mundo: por meio da objetificação da ciência que domina a natureza, ou através da subjetificação da poesia, que acomoda o mundo ao ideal humano.

DURAND, 2000, p. 21), porque os “eixos da ciência e do imaginário são inicialmente inversos e que o científico deve, antes de mais, lavar o objeto do seu saber, através de uma ‘psicanálise objetiva’, de todas as pérfidas seqüelas da imaginação ‘deformadora’. O cartesianismo assegura, assim, a derrota da imaginação, e de toda e qualquer sensação, tida como mestra do erro. Para Galileu Galilei (1564-1642) e, na seqüência para Descartes, que fundaram as bases da física moderna, o mundo físico é apenas forma e movimento, e a razão o único meio de legitimação e de acesso à verdade. Por essa lógica, o pensamento, o método matemático, se torna o único símbolo do ser.

Todo o saber dos dois últimos séculos resumir-se-á a um método de análise e de medidas matemáticas marcado por uma preocupação de recenseamento e de observação no qual a ciência histórica encontrará a sua medida. Foi assim que se inaugurou a era da explicação cientista que, no séc. XIX, sob as pressões da história e da sua filosofia, se desvia para o positivismo (DURAND, 2000, p. 22).

Essa concepção semiológica será ainda adotada e reforçada no seio academicista das universidades ocidentais a partir do século XVII, segundo a interpretação de que não só o mundo é passível de exploração científica, como também só a exploração científica pode angariar o *status* de conhecimento. A imagem, entendida como “casa de loucos” (DESCARTES *apud* DURAND, 2001, p. 13), é abandonada e nunca ascenderá à dignidade de uma arte demonstrativa. “Durante dois séculos a imaginação é violentamente anatemizada” (DURAND, 2000, p. 22). A consequência disso é grave e se traduz numa hemorragia do simbolismo, deixando-se de evocar o ontológico, e deixando-se principalmente de o invocar, numa verdade atingida à distância, reduzidamente e deterministicamente.

Recuando mais no tempo, do século XIII ao século XIX, uma outra corrente iconoclasta se afirma como ainda mais profunda que o cartesianismo. Trata-se do conceptualismo aristotélico resgatado neste tempo – a apologia do pensamento direto contra os prestígios do pensamento indireto.

O mundo da percepção, o sensível, deixa de ser o mundo da intercessão ontológica onde se epifaniza um mistério [...]. É um mundo material, o do lugar próprio, separado de um motor imóvel tão abstracto que não merece o nome de Deus. A ‘física’ de Aristóteles, que a Cristandade irá adoptar até Galileu, é a física de um mundo desafeiçoado, combinatória de qualidades sensíveis que só reconduzem ao sensível ou à ilusão ontológica que baptiza com o nome de *ser* a cópula que une um sujeito a um atributo (DURAND, 2000, p. 26).

Nesse conceptualismo, trazido à tona por Averroes de Córdoba (1126-1198), sábio muçulmano da Espanha conquistada pelos mouros que descobre e traduz para o árabe os escritos do filósofo grego, lidos avidamente a partir de então por filósofos e teólogos cristãos como São Tomás de Aquino (1227-1274), em que a idéia conduz apenas a um conceito, deixa-se de reconduzir, como no pensamento platônico – embora este último mais matizado que o aristotélico ao considerar a linguagem imaginária do mito – ao sentido transcendente supremo. Ao contrário, sente-se aí um deslizar ininterrupto para o mundo do realismo²⁷. Aliás, desde Aristóteles (século 4 a. C), a via de acesso à verdade é a experiência dos fatos, a certeza da lógica, fundamentada no raciocínio binário da dialética que exclui sempre a possibilidade de um terceiro na famosa sentença “Ou... ou”.

Reforça ainda Durand (2000, p. 28) que, “a partir do século XIII, as artes e a consciência deixam de ter a ambição de reconduzir a um sentido, preferindo ‘copiar a natureza’”. E vai além, relacionando as duas correntes citadas até agora e dizendo que se o cartesianismo, e o cientismo dele resultante, era um iconoclasmo por desprezo da imagem, o iconoclasmo peripatético, aristotélico, é um tipo que, no símbolo, despreza o significado para só se ligar à epiderme do sentido, ao significante.

Mas é certo que as bases da consciência ocidental para um conceptualismo metafísico ou uma semiologia positivista tinham sido preparadas por uma corrente iconoclasta ainda mais primitiva e fundamental: o dogmatismo teológico. Toda Igreja, coloca-nos Durand (2000), é funcionalmente dogmática. Especialmente a romana não poderá admitir a liberdade da inspiração advinda da imaginação simbólica, já que a virtude do símbolo é justamente permitir a presença da transcendência. Como sistema, a Igreja funcionaliza-se, clericaliza-se, torna-se funcionária. Por sua vez, a imagem simbólica, ao encarnar-se numa cultura, corre o risco de se tornar simples dogma. Falta-lhe espaço para se efetuar como verdadeira experiência de liberdade, experiência epifânica.

A arte católica, que sustenta a sensibilidade estética do Ocidente pela formulação conceitual de um dogma e sem reconduzir, portanto, a uma iluminação, apenas ilustrando “simplesmente as verdades da Fé dogmaticamente definidas” (DURAND, 2000, p. 34), é a arte confundida com o realismo, reforçando ela também os séculos de “progresso da consciência” (DURAND, 2000, p. 34).

²⁷ Segundo Durand (2000, p. 27), a primavera romântica viu florescer uma iconografia simbólica herdada do Oriente, mas foi mais breve relavivamente aos três séculos de arte “ocidental”, de arte dita gótica, tida como direta em comparação à arte indireta do romantismo, e que reforçou a imagem naturalista, sem o sentido do sagrado e, portanto, puro ornamento realista, “objeto de arte”.

O imaginário contraposto ao fato, este por sua vez aliado ao pensamento racional, perde terreno, sendo cada vez mais confundido com o delírio, o fantasma do sonho e o irracional. O fato, derivado da percepção, fruto da observação e da experiência ou visto como relacionado ao fato histórico, aprofunda, especialmente a partir de Emmanuel Kant (1724-1804), a separação entre o que pode ser explorado pelos recursos da razão, isto é, o mundo do fenômeno, e o que permanecerá desconhecido, como as grandes questões metafísicas e as antinomias da razão. O raciocínio pela semelhança (metáfora) e o imaginário são enfraquecidos, como afirma Durand (2001), em nome do cientificismo (doutrina que reconhece a verdade comprovada por métodos científicos) e do historicismo (doutrina que só reconhece as causas reais mostradas de forma concreta no episódio, no evento histórico).

Qualquer ‘imagem’ que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. Neste mesmo movimento as divagações dos ‘poetas’ (que passarão a ser considerados ‘malditos’), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência (DURAND, 2001, p. 15).

A depreciação do imaginário está de tal forma impregnada no pensamento ocidental, que influencia mesmo um filósofo contemporâneo como Jean-Paul Sartre (1905-1980), para quem a imagem não passa de uma “quase observação”, um “nada”, uma “degradação do saber” com um caráter “imperioso e infantil”, optando ele assim, como coloca Durand (2001, p. 15), pela tese clássica desde Aristóteles. Mas outros, poetas e simbolistas, como Charles Baudelaire (1821-1867) e Arthur Rimbaud (1854-1891), coroarão o imaginário. O primeiro dizendo que é a “A Rainha das Faculdades (BAUDELAIRE *apud* DURAND, 2001, p. 28), e o segundo constatando que “qualquer poeta tende a tornar-se um visionário” (RIMBAUD *apud* DURAND, 2001, p. 28).

3.1.1 A resistência do imaginário e sua retomada no mundo contemporâneo

Conforme Durand (2001), os bastiões da resistência dos valores do imaginário num universo de predominância triunfante do cientificismo racionalista foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo. “Foi no cerne desses movimentos que uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação [...] estabeleceu-se progressivamente, cujo resultado, [...] foi a ‘descoberta do inconsciente’” (DURAND, 2001, p. 35). Isto equivale dizer

que, na avaliação do pensamento humano, nota-se uma percepção baseada no encadeamento racional das idéias, mas também o que o autor denomina de uma penumbra ou noite de um inconsciente, que revelam imagens do sonho, da neurose ou da criação poética. Nesse sentido, imagens afloram do inconsciente para o consciente, do imaginário psíquico para o real produtivo dos seres e vice-versa.

É inegável a contribuição de Sigmund Freud (1856-1939) e de seus estudos clínicos no *divã* para comprovar o papel decisivo das imagens como imagens que submergem do fundo do inconsciente recalcado para o consciente. É como se as imagens estabelecessem um nível intermediário entre o inconsciente não manifesto e a tomada de consciência racional e ativa. A imagem perde então, paulatinamente, a sua desvalorização clássica para transformar-se, na perspectiva freudiana, na chave de interpretação do psiquismo latente e profundo, porém, limitando-se a dar respostas sobre pulsões sexuais reprimidas ou traumatismos afetivos, tidos como elementos causais de determinadas condutas.

Discípulos de Freud trabalharam, entretanto, para que a única virtude da imagem não ficasse circunscrita a traduzir um recalco neurótico, entendendo que o psiquismo manifestado pelo imaginário tinha uma função construtiva e poética. Vale observar, neste contexto, conforme nos propõe Durand (2001), que *poesis* equivale à *criação*, e, em suma, a imaginação simbólica, o imaginário, leva-nos a criar. Lamas²⁸ (2004, p. 20) reforça a definição de imaginário em Durand como uma atividade que transforma o mundo, sendo a função da imaginação uma faculdade essencial das pessoas, “revitalizadora e fecunda da vida psíquica, contendo uma força vital, agregadora e transcendente de todas as demais atividades conscientes”.

Carl-Gustav Jung (1875-1967) normalizou esse papel da imagem após Freud. “Para Jung, a imagem, por sua própria construção, é um modelo de autoconstrução (ou ‘individuação’) da psique” (DURAND, 2001, p. 37). No terreno da psiquiatria, essa afirmação significa que a imagem deixa de ser sintoma, como era para Freud, para ser agente terapêutico quando, para os pacientes, o sonho (imagem) é entendido como uma liberação de obsessões ou neuroses. Testes diversos são aplicados, no sentido de provocar associações livres por imagens, onde um estímulo provoca uma manifestação espontânea de conteúdos psíquicos latentes. Outros vão além, como o método desenvolvido pelo psicólogo Yves Durand (*apud* DURAND, 2001), que consiste em enunciar palavras que correspondam a imagens e, na

²⁸ A mesma autora, Lamas (2004, p. 26) diz que Bachelard, que está pareado em pensamento com Durand, concebe o imaginário como um “dinamismo criador, enfocando a inspiração como força criadora dinâmica e assinalando que toda invenção surge como exercício da imaginação criadora”.

seqüência, pedir ao sujeito que produza uma narrativa. Construir narrativamente, podemos então chegar a essa conclusão, libera o imaginário do psiquismo inconsciente ao consciente. Assim,

[...] todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irreduzíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do ‘separar’ (heróico), ‘incluir’ (místico) e ‘dramatizar’ (disseminador), ou pela distribuição de imagens de uma narrativa ao longo do tempo (DURAND, 2001, p. 40).

Na narrativa, a distribuição de imagens se dá pelas ações de separar, incluir e dramatizar, levando a uma representação do mundo, que nada mais é que uma representação simbólica. Aliás, diz-nos Durand (2001), todo pensamento humano é *re-presentação*, ou seja, passa por articulações simbólicas. “[...] O imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (DURAND, 2001, p. 41).

Estabelecer para o homem a característica de homem simbólico (*homo symbolicus*) é confirmar sua faculdade imaginativa como fator de distinção entre as espécies, da mesma maneira como reconhecer essa faculdade significa recusar os progressos da ciência de objetivos iconoclastas, racionalistas e de um historicismo fruto de um determinismo que impregnou o pensamento Ocidental. Significa, em última instância, reconhecer os imperativos do imaginário, fundando-se o que poderíamos chamar de uma *sociologia do imaginário*, resgatando, na pesquisa psicológica ou etológica, o poder símbolo, das imagens e da imaginação como *re-presentação* do existente no homem. Sendo o símbolo o mediador, que veicula imagens do inconsciente ao consciente, “será igualmente constitutivo da personalidade²⁹ através do processo de individuação” (DURAND, 2000, p. 59).

Entretanto, seguindo a perspectiva de uma *teoria geral do imaginário* (DURAND, 2000), propõe-se que ele, o imaginário, seja entendido com a função maior de promover o equilíbrio antropológico. No que diz respeito a isso, Durand (2000) ultrapassa a visão dualística freudiana (imagens ou sonhos como representativas de uma libido reprimida) ou mesmo junguiana (imagens proporcionando a passagem, a reunião dos contrários: o mundo da causalidade física, da linearidade dos signos, com o mundo da criação simbólica) sobre o imaginário, eliminando a distinção entre consciente racional e outros fenômenos psíquicos, entre eles o subconsciente do imaginário. Promove assim, a integração de toda a *psique* numa

²⁹ E nesse sentido retomaremos a personalidade, a identidade da protagonista Júlia de Sousa, de *Sem Nome* (2005).

atividade única, onde não existe corte entre o racional e o imaginário e onde a imaginação revela-se como fator geral de equilíbrio psicossocial.

A imaginação, portanto, em contraponto com o balanço psicanalítico exposto até aqui (Freud e Jung), mas de acordo com um balanço antropológico, teria a função, acima de tudo, de “eufemização” (DURAND, 2000, p. 99), mas não apenas de máscara que a consciência ergue diante do inevitável, como a figura da morte por exemplo, mas como um dinamismo que tenta “melhorar a situação do homem no mundo” (DURAND, 2000, p. 99).

Idéia semelhante a da promoção do equilíbrio psicossocial pelo imaginário podemos buscar em Antonio Candido (1995), para quem a literatura é fator de humanização, de melhoria da humanidade. A literatura, como transposição do real à ilusão, ou, por acréscimo nosso, ao terreno das imagens, por meio de recursos estilísticos, propondo um tipo de ordem para as coisas, seres e sentimentos, traz à tona uma realidade que de outra maneira não existiria, e nisso reside seu grande valor. Ela representa assim o fictício, nos termos de Wolfgang Iser (1999a, p. 68), a “ultrapassagem do que é”, ultrapassagem do real pela construção de uma realidade outra que agora é virtual, ainda que intencional, e que por sua vez faz disparar o imaginário (imaginação) pelo processamento espontâneo do ficcional. Assim, não há povo que possa viver sem a literatura; é uma manifestação universal que homens de todos os tempos desenvolvem, mesmo que em forma de alguma espécie fabulação, justamente porque: “[...] confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 1995, p. 243).

Numa espécie de travessia de fronteiras entre mundos – do real empírico para o real virtual, isto é, ficcional – não se descarta completamente, para o reconhecimento do novo mundo, o que foi deixado para trás, pois é aí que estão os dispositivos para seu o entendimento e as motivações para qualquer tipo de anulação, cancelamento ou modificação da ordem inicial, das normas ou valores sociais. Dessa forma, podemos dizer que é pelo fictício, do qual a literatura é um exemplo, assim como o sonho, o devaneio, a alucinação, a mentira, que o imaginário é ativado e chamado a agir, sendo por ele direcionado, moldado.

Na literatura, um mundo de possibilidades é aberto, mas são possibilidades abstratas em essência, colocadas em oposição à realidade concreta, sendo preciso imaginá-las. É o que para Husserl (*apud* ISER, 1999a, p. 71) se define como “fantasia”, que uma vez ativada transforma o que é, numa modificação radical que leva à recriação das realidades ultrapassadas e à transgressão de fronteiras.

A referência a essa necessidade de ficcionalização concretizada pela abertura ao imaginário, às imagens, em todos os níveis de uma sociedade, apesar das tendências

iconoclastas já descritas, é reforçada por Wolfgang Iser (1999a, p. 65). Para este teórico da estética da recepção³⁰, usamos e abusamos de uma certa dose de “fingimento”, que é a literatura. Esse fingimento se efetua através de um processo de engajamento (interação) entre texto e leitor, envolvidos na criação e recriação das histórias pelo ato da leitura. Assim, os leitores sabem que aquilo que foi representado na obra é ilusão, mas gostam de viver experiências no reino do ilusório porque isso talvez “revele algo sobre nós” (ISER, 1999a, p. 65-66).

Ainda para Iser (1999a), torna-se difícil até mesmo definir o que seja de fato o fictício e imaginário, entendidos pelo estudioso como disposições antropológicas, como experiências do cotidiano. A especificidade da literatura está justamente na fusão de ambos, embora não se confinem apenas aí, já que, como se disse, estão presentes no dia-a-dia de qualquer ser. Assim, o fictício (as histórias, por exemplo) como intencional e o imaginário como espontâneo se manifestam em interação um com o outro através de uma estrutura de jogos. “O imaginário precisa portanto de um meio para realizar o que esse mesmo meio pretende que o imaginário faça” (ISER, 1999a, p. 73), e esse meio é o fictício, que proporciona o autodesnudamento do mundo e dos sentidos nele existentes.

Entendida pela perspectiva iseriana, como se tem dito, a abertura de campos de jogos entre o texto e o leitor permite a construção de sentidos, ou, na visão de Durand (2000), os jogos carregam consigo um legado simbólico que educa gerações dentro do que é aceito ou não por uma sociedade. O fato é que em ambos, na estética da recepção ou na teoria do imaginário, há a consideração das séries classificadas por Roger Caillois e entendidas como formas específicas de jogar, ou jogos que engendram o jogo. Iser (1999b, p. 110) as coloca: *agon* (competição com regras), *ilinx* (turbilhão), passando pelos meios termos do *aléa* (sorte) e da *mimicry* (simulacro).

Na literatura, o *agón* é deflagrado quando predomina o conflito como força motriz da trama textual; a *alea*, quando o acaso, a surpresa, a incerteza dos acontecimentos interferem nas posições organizadas do texto, provocando alterações inesperadas; a *mimicry*, quando se trata de iludir, imitar, eliminar a diferença entre o texto e aquilo que serve de cópia; e *ilinx*, quando da subversão, da carnavalização das posições do texto, em que elementos excluídos

³⁰A Escola de Constança, berço da teoria da recepção inaugurada por Hans Robert Jauss em 1967 e continuada através dos estudos de Wolfgang Iser acerca do efeito estético, propõe uma abertura e uma ampliação dos estudos envolvendo o processo literário no sentido do acréscimo da concepção da participação do leitor no ato da leitura e na construção do sentido do texto. A aproximação entre a teoria da recepção e a teoria do imaginário de Gilbert Durand é descrita pelo próprio autor (DURAND, 2001, p. 63), que expõe sobre a colaboração mútua dos métodos por ele aplicados e os desenvolvidos em Constança. Além disso, em ambas as correntes há a utilização da estrutura e do conceito de jogo nas séries *agonística* e *ilinxica*, passando pela *aléa* e a *mimicry*.

podem reagir contra o que os excluiu. Envolvidos em graus diversos, tais jogos não devem ser concebidos como auto-excludentes. Ao contrário, agem ora como *figura*, ora como *fundo*, para usar novamente categorias de Iser (1999, p. 30), em posições de primeiro plano e plano de fundo e vice-versa.

Se ao texto cabe encenar a transformação do mundo real para uma realidade virtual que de outra forma seria impossível ao homem, que joga com esse novo mundo, a encenação “pode ser considerada uma condição transcendental que permite perceber algo de intangível, propiciando ao mesmo tempo a experiência de alguma coisa que não se pode conhecer” (ISER, 1999a, p. 77). E, talvez por isso “exista a literatura” (ISER, 1999a, p. 77).

Que não se confunda, entretanto, o imaginário, disparado pelo fictício, com a percepção. Gaston Bachelard (2001) separa-os de forma contundente e coloca que a imaginação tem antes a faculdade de deformar as imagens primeiras do mundo, mudar as imagens obtidas pela percepção. Se não há mudança de imagem não há imaginação, diz-nos:

Se uma imagem *presente*³¹ não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde a imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. [...] Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva* (BACHELARD, 2001, p. 1).

Aí resida talvez a diferença entre a literatura de caráter apenas memorialístico e a literatura ficcionalizada. Enquanto a primeira valoriza sobremaneira a percepção, o real, a outra busca dar asas ao imaginário e à imaginação. E a importância em reconhecer o poder da imaginação está no fato de entendê-la não como um estado, mas como “a própria existência humana” (BACHELARD, 2001, p. 1). Dessa forma, papel decisivo é guardado à *imaginação literária*, que, atendo-se à linguagem, “se liberta da realidade” (BACHELARD, 2001, p. 2).

Para o pensador francês, a imaginação nos proporciona abandonar o curso ordinário das coisas, e é por isso que as imagens literárias dão tonicidade à vida. O livro que as contém, e não são todos, vitaliza-nos. Perceber e imaginar são, conclusivamente, antitéticos, tanto quanto *presença* e *ausência*. “Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 2001, p. 3).

Entende-se, contudo, que a reconciliação entre perceber e imaginar não é impossível, na medida que o real pode servir de base à construção imaginativa, sendo por ela libertado.

³¹ Itálico no original em todas as expressões grifadas nesta citação.

Mesmo a viagem imaginária que nos leva apenas ao real, em se tratando de alguns autores, tem o seu preço, diz Bachelard (2001), mas a verdadeira mobilidade supera a descrição do real, está na viagem ao próprio domínio do imaginário.

Que real e imaginário estejam impregnados um das matizes do outro não se nega, e o próprio Iser (1999a) não os pôde definir a não ser pela interação existente entre o fictício (ultrapassagem do real empírico) e o imaginário. Mas o que nos reforça Bachelard (2001) é que o mais interessante está justamente na passagem, no caminho entre um e outro: na imanência do imaginário no real e no trajeto do real ao imaginário. A esse caminho podemos chamar também de transcendência. “Então se impõe o realismo da irrealidade” (BACHELARD, 2001, p. 6).

De fato, estabelecer maneiras de se escapar do real leva-nos a conhecer melhor a nossa própria realidade íntima, a nossa identidade. É da necessidade desse equilíbrio psicossocial pela via do imaginário de que falava Durand (2000), pensamento reiterado constantemente nas escritas bachelardianas:

Um ser privado da função do irreal é um neurótico, tanto como o ser privado da função do real. Pode dizer-se que uma perturbação da função do irreal repercute na função do real. Se a função de abertura, que é propriamente a função da imaginação, for mal feita, a própria percepção permanecerá obtusa. Deveremos, portanto, encontrar uma filiação regular do real ao imaginário (BACHELARD, 2001, p. 7).

Mas as imagens não têm todas a mesma força, já se argumentou. A imagem estática, aprendida nos livros, vigiada por professores, por tutores, pelos pais, pela História, aquela entendida como habitual é, senão, nada mais do que um bloqueio que impede a imaginação. Falta-lhe continuidade, falta-lhe capacidade e hormônios para que se torne imaginação criadora.

Não há aqui rejeição, por classificação, da imagem memorialística, mas ao contrário, há a valorização da ficcionalidade que permite, pelo encontro do real (e da História) com o imaginário, levar a cabo a dinâmica da imaginação. É ela que inverte a cristalização de conceitos, abrindo terreno para entendimentos múltiplos, segundo várias leituras, vários leitores, em também variadas épocas. O leitor fará da mistura o que bem entender, ou seja, o que se pede ao leitor é que “não apenas viva essa dialética, esses estados alternados [entre vista e visão, realidade e sonho, percepção e imaginação] mas que os reúna numa ambivalência em que se compreende ser a realidade um poder de sonho e o sonho uma realidade” (BACHELARD, 2001, p. 13).

Posto assim, a imagem literária é um sentido nascente e, para alcançá-la, é necessário originalidade, ultrapassando a fronteira da simples recordação, da lembrança de um passado distante. “A imagem literária deve se enriquecer num onirismo novo”, diz Bachelard (2001, p. 257). Deve significar outra coisa, como na transfiguração do real dita por Candido (1995), e fazer sonhar diferentemente, como dito no ensaísmo do filósofo dos elementos. Deve derrubar limites também, no sentido de que, ao se encantar com a imagem literária, a imaginação atua no homem agenciando pensamentos e idéias. A literatura, então, preenche um desejo humano, representa a emergência da imaginação, é um mundo válido e validado por meio de imagens.

Que as mais belas páginas não sejam compreendidas de imediato, que se revelem pouco a pouco, ao mesmo tempo num verdadeiro devir de imaginação e num enriquecimento dos significados, é a prova da possibilidade de um epilogismo que designa a imagem literária com uma função psicológica bastante especial [...] (BACHELARD, 2001, p. 260).

E é preciso, como diz Bachelard (2001, p. 262) que “a vontade imagine muito para realizar o bastante”.

3.2 O duplo como elemento do único

Consagrado pelo movimento do Romantismo Alemão, o termo *duplo*³², *Doppelgänger* do alemão (*dopple* = duplo, duplicata, réplica / *gänger* = andante, aquele que vaga), cunhado por Jean-Paul Richter em 1796, aparece para designar “aquele que caminha ao lado, o companheiro de estrada”, conforme nos aponta Berenice Sica Lamas (2004, p. 44). Nem sempre desejado, às vezes até mesmo indesejado, o duplo personifica o caráter de ser idêntico e ao mesmo tempo diferente do homem, marcado pela dicotomia do mundo contemporâneo – um homem fragmentado, aterrorizado por suas angústias e incertezas diante do presente e da possibilidade do futuro. O duplo deve, por isso, ser entendido, antes de tudo, como uma experiência de subjetividade (BRAVO, 1998).

Embora a designação tenha de fato sido cristalizada pelo movimento alemão, o tema do duplo na literatura remonta à antiga época, estando presente desde narrativas a lendas. Mesmo no relato bíblico, é com uma divisão dual que Deus rompe com o Verbo, *luz versus*

³² Na Inglaterra seu nome é *fetch* ou, de maneira mais livresca, *wraith of the living* (BORGES, 1995).

trevas, dando início a Criação (LAMAS, 2004). Também em Platão, n’*O Banquete*, “tem-se o relato da origem do mito do duplo – o mito do andrógino” (LAMAS, 2004, p. 45). O homem, inicialmente uno e perfeito, revolta-se contra os deuses, recebendo como punição a divisão. A partir daí não é mais um, torna-se dois, separado pela imposição dos gêneros masculino e feminino. Esse relato oferece ainda, conforme a psicóloga, algumas pistas para o entendimento do por que incessantemente o homem busca sua metade perdida, numa tentativa de reconciliação, reunificação das partes separadas.

A noção do duplo enquanto heterogêneo, ser simultaneamente igual e diferente, entretanto, é uma modificação introduzida somente após o século XVI, podendo representar até mesmo o “fracionamento infinito” do ser (BRAVO, 1998, p. 264) já no século XX. Antes do século XVI, é visto numa relação de sócias ou menecmas, duas pessoas que marcam pela aparência física de uma em relação à outra. Idéia semelhante nos leva ao uso freqüente, na literatura, de expressões tais como *almas irmãs*, *almas gêmeas*, *irmãos siameses*.

Em praticamente todas as mitologias há histórias do tipo, senão em relação ao sócia em relação ao irmão gêmeo, para uma expressão da identidade mostrada narrativamente de várias maneiras, embora nas tradições mais antigas, como as nórdicas e as germânicas, a própria existência de um igual simbolizasse um evento pejorativo, um presságio de morte.

Nicole Bravo (1998) explica que é C. F. Keppler, no livro *The literature of the second self* (1972), que demonstrará o duplo como o idêntico e o oposto dele de que se falou. Assim o paradoxo está posto para aquele que se duplica: “ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar” (BRAVO, 1998, p. 263), provocando reações das mais diversas, que vão da atração até a repulsa. Essa tensão dinâmica, por sua vez, aparece também em outras construções, como em Arthur Rimbaud, que em carta ao mentor Georges Izambar em 1871 declarou *je est un autre* (eu é um outro), princípio que iria se tornar o marco da sua arte poética. Ou ainda como em Jorge Luis Borges, *El outro, El mismo* (O outro, o mesmo), livro de poesias datado de 1964.

É também Keppler que designa sete modalidades possíveis para o duplo, embora Bravo (1998) alerte para o acréscimo de muitas outras, tantas quantas a própria criação imaginativa do homem permitir visualizar. São: o perseguidor, o gêmeo, o(a) bem-amado(a), o tentador, a visão do horror, o salvador e o duplo no tempo. Em qualquer situação, marca profundamente o papel transformador do eu, sendo catalisador da ambigüidade (mal/bem; subjetivo/objetivo) e da mudança.

A psicologia de Jung, pelo conceito de integração de personalidade, auxilia na explicação da dualidade, visto o duplo como uma parte não apreendida pelo eu, ou até mesmo

por ela renegada, excluída. “[...] daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser” (BRAVO, 1998, p. 263). Sem adentrar no terreno do psicológico, mas a partir de estudos eminentemente literários, Bravo (1998) cita ainda W. Krauss, que desenvolve a idéia de cisão do ser, que, por sua vez, não se afasta da perspectiva junguiana de partes renegadas, sendo a divisão causada por uma nostalgia do infinito, do homem como habitante de dois mundos, que em nenhum deles de fato se encaixa, satisfeito e insatisfeito simultaneamente.

No Ocidente, o mito do duplo encontra-se em profunda estreiteza com a noção de subjetividade explorada, especialmente com a inquietação, a partir do século XVII, advinda da relação sujeito-objeto. A tendência dialética do capital e da razão, posta no centro das ações, rompe então com a unidade do homem e do mundo, fato este registrado pela literatura uma vez que presente no âmago do próprio ser e do artista, sendo este talvez o que melhor o perceba. É aí que o homem passa a ter um novo lugar na natureza.

Se nas religiões monoteístas o homem é feito à imagem de Deus, o mundo lhe é claro, objetivo (mesmo nas religiões politeístas antigas a designação dos deuses não é questionada pelo homem, que aceita o futuro que lhe é imposto, o mundo das culturas fechadas³³). Com a afirmação do homem independente de Deus, o exercício da razão controla e fundamenta a existência do ser, que antes era deduzido da divindade. É o passo inicial para que o sujeito se veja no centro, mas, em contrapartida, esse sentimento será a fonte de alienação no mundo, relação que se intensifica no século XX, daí a exploração inesgotável do terreno pela ciência da psicanálise. Mas não apenas por ela, é a literatura certamente uma das áreas que melhor se apropria das possibilidades do “ser que é múltiplo e ninguém” (LAMAS, 2004, p. 45), uma situação própria da condição humana, levada ao grau máximo pela força do imaginário do autor, despertando a do leitor por sua criação ficcional.

Não é de se surpreender, portanto, a proximidade do estudo do duplo ao do constructo da identidade, da subjetividade. Identidade, do latim *identitate*, significa, como nos relembra Lamas (2004), o mesmo. Identidade é reconhecer o que no sujeito é próprio de seu ser, daquele que se trata, conjunto de características que o tornam diferenciável diante dos demais, mas é ao mesmo tempo confundir, unir, assimilar-se aos demais, *je est un autre*, como pregou Rimbaud. Para o entendimento da identidade, é então necessário assimilar o contraditório, o ambíguo, a igualdade frente à diferença, a unicidade frente à duplicidade ou até mesmo pluralidade de muitos e nenhum ao mesmo tempo.

³³ Sobre isso ver página 58.

A identidade na literatura, muitas das vezes manifestada a partir de operações do duplo, reflete assim a personificação dos antagonismos humanos, do racional *versus* o irracional, da vida *versus* a morte, o homem *versus* a sociedade, a loucura *versus* a sanidade, a consciência *versus* a inconsciência, a imanência *versus* a transcendência, a inquietação do interior pelo exterior. Um eu que é “um outro eu” (LAMAS, 2004, p. 46), desdobrado no tempo e no espaço.

A propósito desse desdobramento no tempo e no espaço, como mais um atributo contemporâneo que surge para o duplo, além de passar a designar o contrário, o diferente, Bravo (1998, p. 184) propõe uma nova terminologia: “telescopagem”. A telescopagem do tempo e dos lugares como condição do aparecimento do duplo faz nascer um mundo cheio de conseqüências para o destino do herói. O termo aparece com o intuito de designar a fusão de épocas, momentos, lugares, identidades e personagens, numa possibilidade que se torna mística dentro da própria narrativa.

Se esse momento é místico, é porque:

[...] se refere a um tempo e um lugar fora do real, um momento-síntese de uma experiência que anuncia um saber, uma transformação, e porque resgata temas universais, recorrentes, que assumem função mediadora entre o mistério e o conhecido, através do conteúdo simbólico (LAMAS, 2004, p. 45).

O personagem pode então viver simultaneamente em duas épocas, estar em dois lugares, vivendo duas vidas ao mesmo tempo, senão fisicamente, imaginariamente. E o próprio mito do duplo serve de meio para expressar esse contato entre vidas, entre culturas. Um exemplo é quando E. A. Poe, em *A tale of the ragged mountains*, de 1844, revive para Bedloe um episódio da existência do sócia deste, morto 50 anos antes e transferido para essa identidade num apagamento do limite entre os seres pelo renascimento do morto no vivo.

Também outro exemplo da telescopagem nos é dado por Bravo (1998) ao citar H. James e seu romance *The sense of the past* de 1917. Nele o americano Ralph Pendrel transpõe a soleira da porta de uma velha casa londrina em 1910 para, a partir daí, viver também como um jovem americano de 1814, envolvido numa aventura amorosa enquanto o outro continua em seu presente de 1910.

Os duplos literários não param por aí e uma infinidade deles poderia ser arrolada, como na história de Osbert Sitvell, *The man who lost himself*, de 1930, que se chamava primeiramente *The man who found himself*, e que narra um encontro num hotel de Granada do personagem que é escritor, Tristan Orlander, consigo mesmo, duas vezes descrito na história

de acordo com o centro da perspectiva adotada. Um interlocutor está separado do outro por cinquenta anos, mas é o momento crucial para que o rapaz decida-se pela carreira de escritor, em contraponto com o velho escritor que já detém sucesso. É o ato do encontro entre eles que presentifica a morte deste último. Tem-se, portanto, a própria abertura da eternidade por meio do destino e da confluência das identidades, em que o imaginário nega e transpõe o tempo.

A telescopagem, como esse elemento de transposição do tempo, num mundo em os limites entre verdade e mentira já não são mais tão visíveis, permite a transmutação da realidade em sonho e vice-versa, não raras às vezes sendo o sonho o mais verdadeiro. Assim, a duplicação do eu, demonstrado na vivência dos personagens nas narrativas, leva à descoberta, para o sujeito, da sua própria condição real através do imaginário, numa inversão contínua de sonho e realidade. Essa sensibilidade, para Bravo (1998), é característica de muitos escritores latino-americanos, embora não apenas deles, que fazem seus personagens viver simultaneamente espaços e tempos plurais.

Para eles o mito do duplo real, imaginário, sonhado, ‘fantasmado’ é uma forma de abordar sua relação com a história, com a memória, uma forma de criar uma mitologia sincrética que leve em conta a civilização própria [...] e o que lhes vem da Europa, marcando sua condição de homens dilacerados entre duas culturas e dois mundos: o anglo-saxão e o mediterrâneo (BRAVO, 1998, p. 285).

Carlos Fuentes, Júlio Cortázar e Jorge Luis Borges são representativos dessa telescopagem do real rumo ao imaginário num processo contínuo e ininterrupto de idas e vindas de um ao outro. Mas como se disse, não apenas eles. Parece mesmo, e a literatura demonstra em vários momentos, “ser preciso mais de uma vida para completar uma personalidade” e “a procura do duplo é a busca de nossa personalidade dissimulada nos avatares de uma experiência histórica marcada pela relação conflituosa entre a civilização no Novo Mundo [...] e a civilização do mundo anglo-saxão” (BRAVO, 1998, p. 285).

Aliás, Lamas (2004), considerando escritos de Freud no campo da psicanálise, para quem o duplo representa o estranho, categoria do assustador que remete ao que é conhecido e familiar no sentido da repressão ou liberação de pulsões e complexos infantis, enfatiza essa percepção, dizendo que mesmo a Freud já era claro que a ficção e a poesia dispõem de meios que não existem na vida real com o intuito de provocar efeitos e criar novas possibilidades para o estranho. “No romance moderno, a tendência do escritor seria dissociar seu eu em eus parciais por meio da auto-observação, personificando em vários heróis/personagens as contradições de sua vida [...]” (LAMAS, 2004, p. 48).

Mas a ambivalência, para usar um termo feheriano³⁴, instaurada pelo duplo através da literatura, em que tanto personagens quanto autores parecem necessitar de mais de uma vida para completar seu eu, ou de vários *eus* para ser um só, pode ser percebida na própria estrutura da ficção. Nesse caso, a literatura seria também um duplo, uma imitação da realidade. Ao adquirir caráter de realidade, a arte literária ficcional, através da imaginação, transforma-se numa duplicação do que é, ou poderia ter sido.

No campo do simbólico e, portanto, do imaginário, está também a ilusão, que Clément Rosset (1998) coloca como pertencente à ordem do duplo. A ilusão é uma forma de colocar entre parênteses a realidade desagradável que incomoda aos seres, em que não há a recusa de se ver o real, embora, depois de visto, o comportamento adotado seja o de quem não tivesse visto. Uma espécie de “percepção inútil” (ROSSET, 1998, p. 14), mas que marca não uma deficiência do olhar e sim uma capacidade de deformar a percepção, tão atento está o sujeito aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo. A ilusão como forma mais corrente do afastamento do real, e da qual se vale amplamente o processo literário, ao criar ilusões para seus leitores, não nega a coisa dada, apenas a coloca em outro lugar, transpondo, duplicando.

Esse nível de teorização acerca da ilusão, adotado por Rosset (1998) em *O real e seu duplo*, se justifica, segundo o próprio autor, porque uma das faculdades humanas mais frágeis é justamente aquela que nos leva a admitir a realidade, aceitando sem reservas as prerrogativas do real. Falhamos tão freqüentemente nessa faculdade, que admitir a realidade é algo que descola do simples reconhecimento deste como um direito do ser, para entrar no terreno da tolerância, do provisório. Assim, toleramos o real em determinadas condições, mas até certo ponto, porque quando ele se mostra desagradável a tolerância é suspensa e entra em cena a ilusão, quando não há evidentemente aspectos patológicos envolvidos, como nos casos de recalçamento, forclusão ou esquizofrenia³⁵.

Para demonstrar melhor a situação, o filósofo cita o exemplo oferecido por Georges Couterline na peça *Boubouroche* (1893). Boubouroche instalou a amante, Adèle, em um pequeno apartamento, mesmo sendo advertido pelo vizinho da traição cotidiana de que é vítima. Adèle partilha o apartamento com um jovem namorado, que se esconde no armário toda vez que Boubouroche chega. Possesso de raiva, Boubouroche visita a amante em hora inabitual e descobre o amante no armário. Ela protesta diante da cólera de Boubouroche,

³⁴ Sobre isso ver página 59.

³⁵ O recalçamento, a forclusão e a esquizofrenia foram descritos por Freud e Lacan, no sentido de apontar, em nível patológico, o afastamento do real. Assim, permanecem no inconsciente apenas vestígios do real (recalçamento), vestígio algum (forclusão), ou perda da noção da própria realidade, dissolvida em realidades paralelas (esquizofrenia). Em troca do equilíbrio mental, os sujeitos que sofrem dessas patologias criam formas de proteção mais ou menos eficazes de afastamento do real (ROSSET, 1998).

dizendo-lhe que, por ser ele tão vulgar, não merece uma simples explicação, que teria dado a qualquer outro menos grosseiro. Adèle propõe a separação. O resultado é que Boubouroche admite seus erros e o infundamento de suas suspeitas, perdendo a amante e passando a odiar o vizinho delator.

A peça, alerta Rosset (1998), chama a atenção porque seu personagem é vítima de um logro, mas ao mesmo tempo basta-lhe ser vítima, não sendo necessário que seja também enganado. “Mesmo desfrutando de uma visão correta dos acontecimentos, mesmo tendo surpreendido o seu rival no esconderijo, continua a acreditar na inocência de sua amante” (ROSSET, 1998, p. 17). Boubouroche, com seu comportamento, apresenta-nos de fato a estrutura fundamental da ilusão: percebe com exatidão, mas ignora a consequência. O acontecimento é transformado em dois, em outro, duplicado, sem que haja a menor necessidade de coincidência entre eles. “A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar a coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar para outro lugar [...]” (ROSSET, 1998, p. 20). A estrutura da ilusão é, portanto, a estrutura do duplo, em sua essência paradoxal, porque é ao mesmo tempo ela e outra coisa.

Mas Rosset (1998) não pára por aí, instaurando complexidades para sua percepção do duplo. À semelhança do mito platônico, pressupõe que o mundo em que vivemos seja uma duplicação do que verdadeiramente é, ou teria sido, se não houvesse as tentativas de mudanças do destino por parte do homem. Assim, como numa estrutura oracular, mesmo que o homem tente mudar seu destino, atrasá-lo, enganá-lo, o destino volta-lhe, sendo o encerramento dos fatos o mesmo que havia sido previsto inicialmente. É como se o evento real, mesmo modificado pelo homem, retornasse tal como dito nas previsões dos oráculos, sendo o acontecimento, a um só tempo, o mesmo (como anunciado) e outro (porque nele houve interferência).

Há uma intensificação da estrutura paradoxal do duplo e, por esse motivo, o filósofo é tentado a dizer que o real não existe, já que é, ele próprio, um duplo. “[...] este mundo-aqui é justamente apenas um duplo, ou mais precisamente um mau duplo, uma duplicação falsificada, incapaz de restituir nem a outra, nem ela própria; em suma, uma realidade aparente, inteiramente urdida no estofado de um ‘ser menor’[...]” (ROSSET, 1998, p. 52).

Aproximação semelhante é feita quando da consideração não apenas do real e seu duplo, mas também do homem e seu duplo, tomado este em diferentes fenômenos de desdobramento de personalidade em obras literárias ou estudos de ordem filosófica ou psicológica. No outro que duplica o eu, inquietante é o sujeito, pelo desdobramento, duvidar

da própria existência, da vida que viveu, isto é, ser levado à experiência da não-existência, num processo de anulação ou apagamento do que é. É também no par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, diz-nos Rosset (1998), que se percebe que o real não está do lado do eu, mas do lado do fantasma, do outro. Assim, não é o outro que duplica, mas eu que sou duplo de outro. Eis a explicação para “Eu” é “um outro”, a “verdadeira vida” está “ausente”, de Rimbaud (apud ROSSET, 1998, p. 78), ou para os contos *Ele* ou o *Horla*, de Guy de Maupassant, que não aparecem como sombras do escritor, mas o escritor real, verdadeiro, absoluto, que Maupassant tenta imitar. “[...] não é Ele que me imita, sou eu que imito Ele” (MAUPASSANT apud ROSSET, 1998, p. 78). Assim, o real está sempre do lado do outro, é a conclusão do filósofo.

Essa perspectiva de negação do real em Rosset (1998) é, no entanto, vista com cautela por parte de Lamas (2004), embora diga a psicóloga que sejam idéias perfeitamente aplicáveis na literatura de duplos. Mas o risco está em as histórias sofrerem de um gradual esvaziamento. “Se considerarmos que se trata somente de uma ilusão, um constituindo-se no outro, não há duplicidade” (LAMAS, 2004, p. 60). É, portanto, necessário um retorno da ficção ao real, para que a primeira não seja colocada fora como uma “casca de fruta” (LAMAS, 2004, p. 60), ou vista como apenas ilusão. Seu sentido tem de ser maior, mais amplo, de conexão da ficção com o real, não de anulação de um perante o outro, é a crítica de Lamas (2004).

Apesar dessa ressalva que nos faz Lamas (2004) acerca do real ou do homem duplicado de Rosset (1998), há, entretanto, uma pergunta intrigante que nos foi deixada pelo filósofo, embora a resposta retorne ao ponto inicial da anulação: se toda duplicação supõe um original e uma cópia, quem é o modelo e quem o duplica? Qual é o “outro acontecimento” e qual é o “acontecimento real”? Na perspectiva rossetiana a resposta já foi dada, visto que o próprio real não é real e sim seu duplo:

Descobre-se então que o ‘outro acontecimento’ não é verdadeiramente o duplo do acontecimento real. É, na verdade, o inverso: o próprio acontecimento real é que parece o duplo do ‘outro acontecimento’. De modo que é o acontecimento real que, em última análise, é o ‘outro’: o outro é este real aqui, ou seja, o duplo de um outro real que seria, ele, o próprio real, mas que sempre escapa e do qual nunca se poderá dizer nem saber nada. [...] é o ‘outro’ que este real apagou que é o real absoluto, o original verdadeiro do qual o acontecimento real é apenas um substituto enganador e perverso (ROSSET, 1998. p. 41-42).

Bravo (1998, p. 267) também questiona: “Mas quem é o duplo de quem?”, quando cita o exemplo de *Dom Quixote*, no qual a realidade é duplicada pela ficção, sofrendo sua influência. A resposta aí já não vem tão pronta como em Rosset (1998). Diz-nos apenas que Dom Quixote é ao mesmo tempo tentador e vítima de Sancho, sendo que a afeição que liga um ao outro faz da dualidade uma unidade profunda. Vê-se, portanto, a representação de um homem em dois, na reunião de personagens que não se parecem, mas que são ao mesmo tempo complementares, a união de duas naturezas, ou uma alma à procura de si mesma.

O duplo toca assim a problemática da identidade pessoal, já que é na alteridade que o eu descobre a si mesmo, sendo o uno também múltiplo, uma forma de reconhecimento interno e de união dos contrários. E a literatura tem extrema vocação de colocar essa situação em cena, considerando-se ser a ficção também uma forma de duplicação do real, de ultrapassagem de tempos e espaços, das experiências cotidianas. Talvez por isso, não raras às vezes, a fronteira entre ficção e realidade nos pareça tão tênue, porque marcada dessa ambivalência auto-renovável pelo agir do imaginário. Literatura, poesia e sonho são formas de ajuda, segundo Bravo (1998) para encararmos e suportarmos o mundo, e nossa crise de identidade nele vivenciada.

Bravo (1998) e Borges (1995) trilham o mesmo caminho no sentido de aproximar a definição do duplo das experiências de subjetividade e da construção da identidade. Ambos dizem que uma das primeiras definições do duplo, antes mesmo das evoluções academicistas, é a de *alter ego* (do latim *alter* = outro / *ego* = eu). Assim, se na psicologia ou na psiquiatria o duplo é entendido dentro de um contexto patológico, como de um outro eu inconsciente que opera sobre o indivíduo, em análises literárias a noção de duplo se expande para personagens cuja identidade está em constante formação, ou até para a expressão da personalidade do autor, declarada abertamente ou não através da narrativa. Sobre o *alter ego*, ou o duplo, declara Borges (1995, p. 131) que “esta aparição espectral terá procedido dos espelhos do metal ou da água, ou simplesmente da memória, que faz de cada um um espectador e um ator”.

É inclusive nesta perspectiva de encontros de um eu que se duplica, utilizando passagens das lembranças, das reminiscências passadas, tal como acontecerá com Júlia, protagonista de *Sem Nome* (2005) a quem Helder Macedo empresta suas lembranças, que Borges (1995), no conto *O outro*, informa-nos do seu momento consigo mesmo, em fevereiro de 1969 em Boston. Mas há aí algo de espetacular, já que o Borges velho, de 70 anos, está frente a frente com o Borges que foi, jovem de menos de 20. Enquanto o velho reconhece a si mesmo no jovem que tem sentado ao seu lado no banco defronte ao rio Charles, e choca-se

por isso, o jovem não demonstra sentimentos de surpresa, mostrando-se até mesmo indiferente ou incrédulo à situação. Questionado sobre a possibilidade de tudo ser um sonho, o velho Borges responde: “Meu sonho já durou 70 anos. Afinal de contas, ao rememorar, não há pessoa que não se encontre consigo mesma. É o que nos está acontecendo agora, só que somos dois. Não queres saber alguma coisa de meu passado, que é o futuro que te espera?” (BORGES, 1995, p. 19). E prossegue, dizendo das semelhanças e diferenças entre dois sujeitos que são ao mesmo tempo um: “Éramos demasiado diferentes e demasiado parecidos. Não podíamos nos enganar, o que torna o diálogo difícil” (BORGES, 1995, p. 23). “Meu *alter ego* acreditava na invenção ou descobrimento de metáforas novas; eu, nas que correspondem a afinidades íntimas e notórias e que nossa imaginação já aceitou” (BORGES, 1995, p. 21). Este encontro teve algo de sobrenatural, como dito pelo autor, e o outro com quem ele conversou apareceu numa espécie de sonho. “Eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta” (BORGES, 1995, p. 24).

A crise de identidade do homem moderno, ela própria resultado sintomático da crise da fé no próprio homem, que substitui a transcendência pela mercadoria, leva ainda a um confronto maior: o do sujeito vivo que se depara com a morte, com a finitude. Nesse aspecto, é Edgar Morin (1997) que nos diz que a morte introduz entre o homem e o animal uma ruptura mais espantosa ainda que a ferramenta, o cérebro ou o desenvolvimento da linguagem. É, portanto, o traço mais humano, mais cultural do *anthropos*, que se distingue dos demais seres vivos exatamente porque na morte ele consegue exprimir o que a vida possui de mais fundamental.

Na morte, ou na recusa dela, aparecem os mitos da sobrevivência, da ressurreição, da imortalidade, da tentativa da continuidade diante da presença inigualável da ruptura. O problema de conviver com a morte se inscreve no homem, que se apegua a um *como-viver* de dimensão pessoal e social. O caminho da morte leva-nos então a pensar na vida, assim como a vida leva-nos de modo premente à morte. “Uma reforma da morte só pode ser a outra face de uma reforma da vida” (MORIN, 1997, p. 12). Assim, o duplo, como outro mito fundamental, além da morte-renascimento, é também uma transmutação, uma projeção das estruturas de reprodução, isto é, da forma pela qual a vida sobrevive e renasce.

Diz-nos Morin (1997), parafraseando Albert Vandel em *La Genèse Du Vivant* (1969), que quando um cromossomo se multiplica, ele não se divide, cria sim um duplo de si mesmo. Assim, o duplo é também um mito universal do homem como experiência do reflexo, da sombra, do espelho, ou como produto da consciência de si mesmo. “Por que não pensar que

este mito traduz de modo noo-fantasmático³⁶ um princípio bio-genético, e como não pensar que o momento da morte é o da duplicação imaginária?” é o questionamento que nos faz Morin (1997, p. 17).

Ao abordar a morte, o sociólogo coloca que desde o paleolítico que se encontram mortos que vivem a sua vida própria, como os vivos:

Da Melanésia a Madagáscar, da Nigéria à Colômbia, cada povoação teme, evoca, nutre, utiliza seus defuntos: mantém um comércio com eles; dá-lhes na vida um papel positivo, sustenta-os como parasitas, acolhe-os como hóspedes mais ou menos desejáveis, atribui-lhes necessidades, intenções, poderes (VALÉRY apud MORIN, 1997, p. 133).

Esses mortos, chamados de “espíritos”, “almas”, *ghosts*, muitas vezes são invisíveis, espectros dotados de formas. Trata-se, como diz Morin (1997) de verdadeiros duplos. Acompanham o vivo durante sua existência, duplicam o vivo, sendo que este último é capaz de sentir, de perceber, ouvir e ver, como uma experiência cotidiana. Sonhos e síncope indicam uma fuga do duplo, semelhantes à morte, quando o duplo abandonará para sempre o corpo, a carne, numa espécie de libertação. Mas mesmo depois da morte, quando realizam uma *viagem*³⁷ para chegar ao seu reino, perpetuam suas atividades, seu tipo de vida, necessitam de suas armas, de seus bens, de suas viúvas e escravos. Ao chegar lá, vivem os mortos, que são duplos, em espaço próximo, no mesmo espaço do grupo ao qual pertenciam.

Entretanto, há uma diferença entre os mortos-duplos e os vivos. Mesmo bem mortos, bem nutridos, bem honrados em seus funerais e em suas sepulturas, os duplos são ameaçadores, e mais temíveis são os duplos perseguidores, os mal mortos, os privados de seus túmulos. Cuidado com todos eles, nos alerta o sociólogo, pois os mortos não só sabem como podem mais que os vivos. É pelo medo que inspiram, pelo poder que detêm sobre os vivos, pelo culto que suscitam neles, que os mortos-duplos chegam a atingir atributos de divindade.

O duplo, conclui, é um *alter ego*, ou um *ego alter*, que a pessoa viva sente, ao mesmo tempo exterior e interiormente. Mas não uma cópia, uma imagem do vivo que sobrevive à morte, mas uma realidade própria de *ego alter*, *ego* outro. Através da impossibilidade de imaginar a destruição, o fim, a morte, e pelo desejo de ultrapassar o obstáculo da finitude, pela reivindicação da imortalidade, o duplo aparece como movimento do espírito humano que só conhece a si mesmo pelo que vê projetado como se fosse outro.

³⁶ “Noo” (do grego nóos, noûs, nóou, nouí) – a faculdade de pensar, inteligência, pensamento, espírito; ou ainda *psique*, mente, espírito – conforme o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 3ª edição, 2004.

³⁷ O termo foi usado por Morin (1997, p. 146).

Mas não nos inquietemos com a existência do duplo, vista de maneira menos nefasta em outros autores do que em Morin (1997) ao confrontar vida e morte. É ele uma forma de aceitação, ou pelo menos de reconhecimento, por parte do homem, de seu caráter de fragmentação, residindo justamente nos avatares uma possibilidade de diálogo com o mundo. “A alteridade dentro do eu é o que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro” (BRAVO, 1998, p. 287). E é uma experiência ao alcance de todos. “Todo mundo é, com uma aptitude maior ou menor, capaz de ver seu duplo” (MORIN, 1997, p. 137, nota de rodapé).

3.3 Identidade pessoal e identidade narrativa: abertura para o *idem* e o *ipse*

Até que ponto podemos dizer que as histórias de vida diferem ou se aproximam das histórias literárias? Qual é a diferença entre elas? Uma das diferenças, mas não a única, está no fato de que as histórias de vida dependem da historiografia, enquanto as histórias literárias se pautam na ficção. Por esse raciocínio, desenvolvido por Paul Ricoeur (1991), a vida real de uns está sempre emaranhada na vida e nas histórias de outros, o que nem sempre acontece na invenção, uma vez que, numa mesma trama, há núcleos de personagens que não se cruzam obrigatoriamente.

Assim, na vida real, partes inteiras da minha vida fazem parte da vida dos meus pais, das pessoas próximas, dos amigos, dos colegas de trabalho, dos que moram ao lado, enfim, de todos que me rodeiam. Há, com eles, relações de cooperação, de competição e de aprendizagem, confirmando esse emaranhado de existências significantes. No entanto, talvez a principal diferença entre seres concretos e seres imaginados seja mesmo o caráter aberto que as histórias de vida têm nas duas extremidades, isto é, o começo e o fim.

Do começo, pode-se dizer que o nascimento de alguém pertence muito mais aos pais do que a própria pessoa, perdido que fica esse acontecimento nas brumas da memória daquele que nasceu. Quanto ao fim, quanto à morte, ela só será definida quando realmente chegar a hora, sendo fim narrado na narrativa daqueles que sobreviverão. Há, na vida “verdadeira”, muitos itinerários que poderão ser seguidos, muitas intrigas a serem vividas, muitas histórias

que poderão se encaixar na história maior, de maneira que nos falta o “critério da conclusão”, apesar da certeza da morte, ou o “*sense of an ending*”, conforme Ricoeur (1991, p. 190).

Já quanto aos personagens, ainda que tomem as rédeas da situação, da trama a ser desenvolvida, e não rara às vezes fazem isso, há neles um começo e um fim, que é o começo e o fim do próprio romance, do livro. Para eles não se pode dizer que exista o inacabamento narrativo tal como na vida. Mesmo que o início e o término não concordem com os acontecimentos narrados, eles existem, e concordam com a forma narrativa.

Mas onde está o entrecruzamento entre esses dois tipos de seres, os concretos e os criados pela mente humana? Está, para Ricoeur (1991) nas experiências de pensamento (imaginação) suscitadas pela ficção, que contribuem para o exame de si mesmo na vida real. “[...] a leitura, longe de ser uma imitação frouxa, é, no melhor dela mesma, uma luta entre duas estratégias, a estratégia de sedução levada pelo autor sob o modo de proceder de um narrador mais ou menos confiável [...], e a estratégia de suspeita levada pelo leitor vigilante” (RICOEUR, 1991, p. 188). A literatura revela-se, então, um vasto laboratório para as experiências de pensamento, levadas a cabo por um sem número de variações imaginativas.

As diferenças entre histórias de vida e histórias literárias não impedem, entretanto, que ambos os seres, reais ou imaginados, sejam dotados de identidade. E é pela perspectiva da interação que Clóvis de Barros Filho (2005) explica a identidade. Segundo o autor, estamos sempre interagindo com os demais seres no mundo, assim como os personagens também o estão numa história narrada. Interagir, portanto, pressupõe identificar e identificar-se. São exigências próprias dos encontros com o mundo, que nos colocam sempre em postura de apresentação diante dos demais, numa seqüência de passos que permitem a revelação de si.

Identidade é toda manifestação pela qual um indivíduo se atribui, prioritariamente por intermédio de um relato, um sentimento de continuidade e de relativa coerência. Manifestação que lhe permite circunscrever-se e estabelecer uma diferença específica, com pretensões de permanência, em relação ao que lhe é externo (BARROS FILHO, 2005, p. 15).

Sentido semelhante tem o pensamento de Ricoeur (1991), para quem identificar alguma coisa é fazer com que o outro a conheça, sinta. No meio de uma gama infinita de coisas particulares e do mesmo tipo, ou da mesma classe, identificar é fazer com que o outro perceba aquela sobre a qual falamos, aquela que é a própria, presente no discurso em determinado momento. Identificar é individualizar qualquer coisa, considerando que seja uma

amostra indivisível no interior de uma dada espécie. E é também pelo relato que isso se processa. “A linguagem comporta montagens específicas que nos orientam para designar indivíduos” (RICOEUR, 1991, p. 40).

Diante da transformação impingida pela vida, ou pela narrativa, aos seres, a identidade garante, ainda que minimamente, a permanência. Ela deve resistir, permanecer, “ou pelo menos parecer permanecer, para si e para o *outro* (BARROS FILHO, 2005, p. 16). Algo na identidade deve garantir que haja uma apresentação repetida de si, que se mantém. Trata-se da reiteração de um ou mais traços que sejam distintivos do ser, entendidos como hábito percebido e interiorizado. “Algo que habitualmente oferecemos ao mundo social como definidor de nós mesmos” (BARROS FILHO, 2005, p. 16).

É pela noção de identidade construída narrativamente que as histórias literárias e as histórias de vida, antes de se excluírem por total, se completam. A narrativa não se isola na escrita, ao contrário, faz parte da vida, proporcionando a apresentação reiterada do homem ao mundo, entendido o ato de narrar como interação, a interação de que fala Barros Filho (2005). Com a ajuda da literatura, explica-nos ainda Ricoeur (1991), encontramos familiaridade nos começos reais a partir de começos de alguma forma já imaginados no processo literário. Da mesma forma, “a literatura nos ajuda de algum modo a fixar o contorno dos fins provisórios [...]. A ficção pode concorrer para a aprendizagem de morrer” (RICOEUR, 1991, p. 192).

A identidade de uma vida se iguala então à identidade do personagem pela contingência do acontecimento, que por sua vez conduz tanto uma quanto a outra. O homem, tanto quanto o personagem, se revela pela ação:

A pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas ‘experiências’. Bem ao contrário: ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada. A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade do personagem (RICOEUR, 1991, p. 176).

Entende Ricoeur (1991) que a lista de papéis que se pode desempenhar não é independente da lista de funções, da lista de ações. Nesse sentido, a identidade do personagem se dá pela transferência para ele da operação de intriga aplicada à ação. “O personagem, diremos, é ele próprio intriga” (RICOEUR, 1991, p. 171). E vai além, dizendo que é na história narrada, com seus caracteres de unidade, de articulação interna e de complementação

conferida pela intriga, que o personagem conserva uma identidade ao longo da história, sendo essa identidade correlativa à da própria história (RICOEUR, 1991).

Se é válido dizer, como já o fizemos a partir do pensamento de Ricoeur (1991), que a compreensão do ser real encontra correspondência com a narrativa, de maneira que uma modalidade, a pessoal, se aproxima da outra, a narrativa, permitindo a percepção de forma inteligível das histórias de vida pelos empréstimos que esta faz da ficção e vice-versa, não é válido, entretanto, acreditar que a própria identidade seja estática. Tendemos à permanência, é certo, e é também o que permite o reconhecimento de um ser que não é outro, é aquele ser. Mas é uma permanência ilusória, coloca-nos Barros Filho (2005), a primeira das ilusões sociais.

Somos constrangidos a flagrar, a todo instante, a mudança, a transformação, a diferença, que por sua vez não é um erro. “Se há erro, está na crença da possibilidade de uma única representação, de uma única identidade. Erra aquele que acredita afetar tanto ao próximo como a si mesmo” (BARROS FILHO, 2005, p. 17). A identidade é, portanto, diversidade. “Não sou realmente o mesmo de ontem; sou o mesmo unicamente porque me confesso o mesmo, porque assumo um certo passado como sendo meu, e porque pretendo, no futuro, reconhecer meu compromisso presente como sempre meu” (CONCHE apud BARROS FILHO, 2005, p. 16).

A ilusão do eu que permanece pressupõe a existência de alguém que tem um nome, que faz determinadas ações, que gosta ou desgosta de alguém, que é especialista ou não em alguma coisa. E é por isso, conforme Barros Filho (2005), que toda a crise de identidade é também uma crise de permanência. Tudo aquilo que podemos vir a ser exclui ou engloba o que já somos, mas o homem, pode-se dizer, tenta a autopreservação pela crença e pela tentativa da permanência. Sem isso estariam comprometidas as relações, estaria comprometida a existência e a continuidade do próprio ser. A absoluta ausência de referenciais condena o homem, e porque não o personagem, à inexistência, de forma que há a necessidade, ainda que ilusória, mas certamente securitária, de garantias, de hábitos, de repetições.

Essa tentativa de permanecer, por sua vez, não exclui o constante movimento de redefinição. “A identidade é o resultado sempre provisório de um diálogo entre o social e o sujeito, entre as múltiplas representações enunciadas sobre esse último – e por ele flagradas, e a forma, sempre criativa e singular pela qual as rearticula” (BARROS FILHO, 2005, p. 19). Também a identidade narrativa, enquanto discurso, enquanto ação, encontra-se em constante

circulação. “Máscaras se sobrepõem”, diz Barros Filho (2005, p. 19) ao lembrar Pascal, sendo que as novas vão sendo colocadas sobre as antigas, compondo possibilidades diversas.

Identidade é pluralidade, e é “na pluralidade de manifestações sobre si que se encontra matéria-prima para compor um quadro de características com mais chances de reconhecimento” (BARROS FILHO, 2005, p. 19). As identidades, sejam elas reais ou imaginárias, não são produto de mentes individuais (BARROS FILHO, 2005). Ainda para o comunicólogo, é nas relações interpessoais que as identidades ganham expressão, a partir do recurso social compartilhado da linguagem.

Ricoeur (1991), um dos autores estudados por Barros Filho (2005), defende essa noção de identidade não como una, mas como produto da confrontação da *mesmidade* com a *ipseidade*. É justamente a dialética do *idem* e do *ipse* que compõe a identidade pessoal, tanto quanto a narrativa. São essas duas valências da identidade (ambivalências feherianas?³⁸) que com maior precisão permitem o entendimento sobre o si, que é ao mesmo tempo *o mesmo* e *outro*, numa completa dinâmica incessante. Não raro, explica Ricoeur (1991), as teorias que versam sobre a identidade ignoram completamente a distinção entre *idem* e *ipse*, assim como o fato de que os recursos que a narrativa oferece servem para entender e resolver os paradoxos da identidade pessoal. Ignorar a dialética do si (*idem* + *ipse*) é, no entanto, subordinar as questões da identidade a respostas em preto e branco, já que é no confronto entre tais categorias que se percebe a identidade construída dinamicamente, a pluralidade.

No personagem não se passa nada de diferente. Ao contrário, a verdadeira natureza da identidade narrativa se revela, conforme Ricoeur (1991), na dialética da *mesmidade* e da *ipseidade*. Também o personagem, pela concorrência entre concordância e discordância no plano da intriga, isto é, a admissão de eventos e as reviravoltas de fortuna ao longo da trama, tem sua identidade construída, ligada, portanto, tanto à noção de intriga quanto à dialética do mesmo e do si.

A identidade como *mesmidade* (do latim *idem*; do inglês *sameness*; do alemão *Gleichheit*) e a identidade como *ipseidade* (do latim *ipse*; do inglês *selfhood*; do alemão *Selbstheit*) não são a mesma coisa. Entretanto, com frequência uma é eclipsada pela outra seja nas ações do cotidiano ou quando se estuda a identidade a partir de sua inscrição no tempo. Mas é sem dúvida na confrontação, na relação dialética, que uma completa a outra respondendo a questão *quem sou eu?* e *o que sou eu?*.

³⁸ Nota da autora.

À identidade-idem (mesmidade) relacionamos o ser idêntico a si e imutável através do tempo. À identidade-ipse (ipseidade) relacionamos a identidade reflexiva, talhada pela alteridade. É Ricoeur (1991), por meio do título *Soi-même comme un autre* (O si mesmo como outro), que apresenta o estudo da identidade por meio da bipartidarização, sendo os termos “mesmo” e “outro” usados para designar justamente o que é, o que permanece, e o que é mutável.

As intenções filosóficas de Ricoeur (1991) no estudo da identidade que é ao mesmo tempo idem e ipse foram explicadas por ele quando da definição do título que nomeia a obra. Assim, coloca o autor que “mesmo” é idêntico, e é usado também num quadro de comparação. Ele tem como contrários as expressões outro, distinto, diverso, desigual, inverso. Portanto, ao dizer “si-mesmo” tem-se uma forma reforçada do “si”, sendo o “mesmo” usado para indicar que é exatamente o ser ou a coisa em questão. “Mesmo”, após o si, no sentido de idêntico ou semelhante, reforça uma identidade, e reforçar é também definir que essa identidade existe, está presente.

Já em relação ao termo “outro” usado no título, em oposição a “si-mesmo”, ele marca a dialética do si e do diverso do si, a alteridade do si, aproximando-se da identidade como ipseidade. No entanto, essa alteridade não é só de comparação entre alguém e um outro alguém, alerta-nos o filósofo. “O *si-mesmo como um outro* sugere desde o começo que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade em um grau tão íntimo, que uma não se deixa pensar sem a outra, que uma passa bastante na outra” (RICOEUR, 1991, p. 14). O “como”, que liga o idêntico ao diverso, não deve ser visto ou entendido apenas no contexto da comparação, pois extrapola esse sentido de si-mesmo semelhante a um outro. Ele implica algo maior: “si-mesmo considerado... outro” (RICOEUR, 1991, p. 14).

A não percepção dessa complexidade no processo identitário é denunciada pelo pensador, que ao propor sua teorização não deixa de olhar estudos precedentes:

Considero aqui paradigmáticas as filosofias do sujeito em que ele esteja aí formulado na primeira pessoa – *ego cogito* –, em que o “eu” se defina como eu empírico ou como eu transcendental, em que o “eu” seja colocado independente, isto é, sem confrontação com outro, ou relativamente, requerendo a egologia o complemento intrínseco da intersubjetividade. Em todos esses casos de figura, o sujeito é “eu”. Razão por que a expressão *filosofias do sujeito* é tida aqui como equivalente das *filosofias do Cogito*³⁹.

³⁹ Segundo o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (1999), *Cogito*, da expressão cartesiana *cogito ergo sum*, exprime a auto-evidência existencial do sujeito pensante, isto é, a certeza que o sujeito pensante tem da sua existência enquanto tal. A proposição cartesiana *Penso, logo existo* é, nesse sentido, tautológica, já que seu pressuposto é a identidade da existência com o pensamento.

Esse o motivo também de a divergência⁴⁰ do Cogito, onde o “eu” está alternativamente em posição de força e fraqueza, ter-me parecido a mais capaz de fazer sobressair desde o começo do jogo a problemática do si, com a ressalva de que nossas investigações ulteriores confirmem a pretensão que aqui formulamos, a saber, que a hermenêutica do si encontra-se em igual distância da apologia do Cogito e de sua destituição (RICOEUR, 1991, p. 14-15).

A confrontação com a noção de identidade revelada pelas filosofias *unas* do sujeito é, então, posta no pensamento de Ricoeur (1991), que com elas diverge ao propor o debate acerca da dialética da identidade-*idem* e *ipse*. Em relação à introdução de seu livro, o autor diz: “Pareceu-me que uma rápida confrontação com [...] as filosofias do sujeito poderia constituir um prefácio apropriado para compreender por que a divergência do *Cogito* será (...) considerada ultrapassada” (RICOEUR, 1991, p. 14). E se está ultrapassada é justamente, na visão do autor, por só considerar a dimensão do “eu”.

Mais pareado está Ricoeur (1991), ao afastar-se da proposição cartesiana do *Cogito*, de Nietzsche, que, ao reduzir a proposição de Descartes de *Penso, logo existo* para *Pensa-se, logo há alguma coisa que pensa*, invoca a noção da dúvida em relação à certeza transcendental do pensamento, abrindo possibilidade para que seja entendido como realidade aparente, não como um “em si” total, como proposto por Descartes.

Nietzsche não diz dogmaticamente – embora aconteça também que o faça – que o sujeito é multiplicidade; ele *tenta* essa idéia; joga, por assim dizer, com a idéia de uma multiplicidade de sujeitos lutando entre eles, como tantas ‘células’ em rebelião contra a instância dirigente (RICOEUR, 1991, p. 27).

A dialética da mesmidade e da ipseidade, não apenas uma diferenciação nominal, mas propondo que ambas compõem a multiplicidade da identidade, se pode perceber pela inscrição da noção de temporalidade, de permanência no tempo, de continuidade ininterrupta. Isto significa que há um fator de desconstrução, de fraqueza da similitude entre o primeiro e o último estágio de desenvolvimento do mesmo indivíduo, se considerarmos entre essas etapas uma grande distância no tempo. Um exemplo verificável está em todos os casos onde crescimento e envelhecimento se mostram como fatores de dessemelhança, portanto da chamada identidade numérica.

⁴⁰ A divergência do Cogito de que fala o autor é justamente essa posição de força e fraqueza, num ritmo de superestimação e subestimação do eu. Superestimação porque existe um “eu” que pensa; subestimação porque repete na consequência o conceito já contido do primeiro membro.

Por identidade numérica temos que duas ocorrências de uma coisa designada por um nome invariável não são duas coisas diferentes, mas uma única e mesma coisa. Identidade, nesse sentido, significa unicidade, correspondendo à operação de reidentificação do mesmo, conhecido e reconhecido como o mesmo duas, três, várias vezes, ainda que sobre ele opere o tempo. Há, nesse sentido, durante um intervalo de tempo mais ou menos considerável, uma série ordenada de mudanças fracas que, tomadas em conjunto, ameaçam a semelhança sem destruí-la. Notável, para passar da teoria à prática, é a comparação de retratos em fases sucessivas da vida, podendo-se, através deles, perceber o tempo agindo como fator de diferença, de mudança, de afastamento.

O afastamento promovido pelo tempo como ameaça para a identidade, entretanto, não desqualifica a base da similitude por completo, porque há um princípio de continuidade mesmo na mudança. É o que nos leva a pensar na idéia de estrutura, que, oposta à noção de acontecimento, responde ao critério de confirmação da identidade. Ainda que haja mudanças ao longo da vida, e certamente haverá, o código genético do indivíduo biológico permanece, mostrando que a questão identitária deve ser enfocada sob um prisma sempre relacional, nunca fechado.

Há, segundo Ricoeur (1991), dois modelos de permanência no tempo a serem considerados: o *caráter* e a *palavra considerada*. Na identidade, pessoal ou narrativa, a mediação entre esses dois modelos revelam a dialética do idem e do ipse, sendo o pólo do caráter o demarcador da coincidência entre idem e ipse, e o pólo da manutenção de si pela palavra dada o momento em que a ipseidade se liberta da mesmidade.

O caráter pode ser visto como o conjunto de marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo humano como o mesmo. Ele acumula a identidade qualitativa, a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo. É por isso que se liga, de maneira emblemática, à mesmidade da pessoa. “O caráter, direi hoje, é a mesmidade na minha totalidade” (RICOEUR, 1991, p. 145). O caráter é tal que demonstra no ser a sua maneira de existir segundo uma perspectiva finita, afetando a abertura deste ser ao mundo das coisas, das idéias, dos valores. “O caráter (...) designa o conjunto das disposições duráveis com que reconhecemos uma pessoa” (RICOEUR, 1991, p. 146). É a sedimentação do hábito, que tende a recobrir as inovações seqüenciais da vida, de maneira que o hábito contraído, adquirido, se torna uma disposição durável e um traço distintivo da pessoa.

Por outro lado, a essa noção de disposição durável se junta o conjunto de identificações adquiridas que revelam a presença do outro na composição do mesmo. A identificação de um ser, de uma comunidade é cheia dessas identificações com valores, com

normas, ideais, heróis, nos quais a própria pessoa, a própria comunidade se reconhece. Reconhecer-se *com* manifesta a alteridade assimilada e a lealdade, isto é, a fidelidade manifestada pelo indivíduo ao assumir para si uma causa para sua vida, o que revela também a manutenção do si (ipseidade). “Aqui os pólos de identidade se compõem, o que prova que não podemos pensar até o fim o idem da pessoa sem o ipse, mesmo quando um recobre o outro” (RICOEUR, 1991, p. 147).

Mas a distinção entre a identidade do si e a identidade do mesmo leva a pensar na possibilidade não na coincidência ou recobrimento de uma pela outra, mas até na completa dissociação. É o momento em que entra em cena o outro tipo de permanência no tempo diferente do caráter, que é o da *palavra mantida na fidelidade à palavra dada*. Se o caráter revela a manutenção do mesmo, a palavra mantida, por sua vez, revela a manutenção de si. A este respeito, visualiza-se que a duração da promessa constitui um desafio para o ser ao longo do tempo, uma denegação da mudança, nos termos de Ricoeur (1991). “(...) apesar de tudo meu desejo mudaria, apesar de tudo eu mudaria de opinião, de inclinação, ‘eu manteria’” (RICOEUR, 1991, p. 149). Na manutenção ética da promessa, criamos correspondência com a confiança que o outro depositou para conosco, com nossa fidelidade. Assim, “porque alguém conta comigo, eu sou responsável por minhas ações diante de um outro” (RICOEUR, 1991, p. 195).

A identidade subscrita nessa polaridade idem *versus* ipse, aberta pelo tempo, oscila entre as duas modalidades, oscila entre dois limites: “um limite inferior, em que a permanência no tempo exprime a confusão do idem e do ipse, e um limite superior, em que o ipse coloca a questão de sua identidade sem o apoio do idem” (RICOEUR, 1991, 150). São valências de uma mesma identidade, e a partir da qual o pêndulo do tempo tende para o idêntico e o diverso alternadamente.

É certo, pelo caminho de uma filosofia da identidade como idem e ipse, que toda a crise de identidade é uma crise no âmbito da mesmidade e da ipseidade, uma crise existencial do mesmo e do si. “Ainda é preciso que a irrupção do outro, fraturando a conclusão [estagnação, fechamento] do mesmo, encontre a cumplicidade desse movimento de desaparecimento pelo que o si se torna disponível ao diverso de si” (RICOEUR, 1991, p. 198).

Se a mesmidade revela algo que permanece pelo efeito do caráter, a ipseidade demonstra que tudo é relacional, que o eu se opõe ao não eu, aos outros, e também por eles se configura. Mudamos ao longo do tempo, e é a temporalidade que marca a identificação do

mesmo tanto quanto a alteração, num jogo contínuo de interações entre mim e os outros que me rodeiam, além dos próprios outros que habitam o meu eu.

Aliás, existir, coloca-nos Barros Filho (2005), é insistir. Insistir na própria existência. Esse é o princípio da identidade: afirmamo-nos todo o tempo como sendo o ser que somos, numa insistência do existir, do continuar a ser diante do mundo, de um “eu que, passo a passo, vai-lhe fugindo ao viver” (BARROS FILHO, 2005, p. 17).

Ante a transformação, tomamos consciência da impermanência, do fluxo. “Eu que se transforma sempre, a cada novo flagrante do mundo. A cada novo encontro” (BARROS FILHO, 2005, p. 7). Mas é uma transformação que muda e que faz permanecer ao mesmo tempo, portanto, uma transformação nunca totalmente radical. É também isso que nos diz Ricoeur (2005). E há ainda a memória, lembra-nos Barros Filho (2005), que não permite essa radicalidade da substituição total. “Vive-se sempre um presente carregado de lembranças. Das marcas de uma trajetória singular. Das expectativas do outro em relação a nós. Da personagem que nos coube. Da máscara que devemos usar. Máscaras sem um rosto por detrás” (BARROS FILHO, 2005, p. 7).

O que é o *eu* afinal? O eu é aquele que é sempre constituído e constituinte de um outro. O eu é apresentado e apresenta o outro. Outro que não é necessariamente exterior, mas que também habita o interior. Entender o eu é percebê-lo na dialética do que é igual, mesmo, confrontado com o que muda, o diferente, o outro; o si-mesmo como outro, como apresentou Ricoeur (1991), mais ainda, o si-mesmo considerado... outro. E aqui não importa que seja um eu para o qual se reputa uma identidade pessoal, ou um eu inventado e circunscrito numa identidade narrativa, até porque a narrativa é parte da vida assim como é da literatura. “É suficiente dizer que em muitas narrativas [reais ou imaginadas] é pela escala de uma vida inteira que o si procura sua identidade” (RICOEUR, 1991, p. 139).

Eu tinha escrito várias páginas [...], usando uma técnica narrativa que, aliás, é muito minha, de tentar articular aquilo que é totalmente fictício com aquilo que é aparentemente real, utilizei-a.

Porque, ao fazê-lo, o real torna-se fictício e o fictício adquire uma aura de realidade.

(Helder Macedo)

CAPÍTULO IV

4 ANÁLISE – DO REAL AO IMAGINÁRIO, PASSANDO PELO DUPLO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE JÚLIA EM *SEM NOME* – SISTEMAS DE AMBIVALÊNCIA

4.1 O imaginário como lugar do “entre-saberes”

Para que serve o imaginário, despertado através do fictício como proposto por Iser (1999a)? A imaginação, já o disse Durand (1996, p. 231) é o lugar do “entre-saberes”. Com isso quer dizer que o imaginário não pode ser estudado como uma disciplina, porque é em verdade um “tecido conjuntivo ‘entre’ as disciplinas” (DURAND, 1996, p. 231). É, portanto, aquilo que, nas palavras do filósofo, “acrescenta ao significante os significados, o apelo do sentido” (DURAND, 1996, p. 231).

O imaginário, a imaginação, serve, assim, para a *eufemização* da própria existência (DURAND, 2000). Rico na sua pluralidade, o imaginário vai se introjetando pouco a pouco em todas as campos do conhecimento, ainda que só nas artes e nas letras, em todos os tempos, tenha encontrado seu refúgio tolerado. O imaginário *re-presenta* o homem, seu pensamento, de maneira que todas as possibilidades de vida são sempre possibilidades de “articulações simbólicas” (DURAND, 1996, p. 236). O imaginário é a “epifania de um mistério” (DURAND, 1996, p. 243), muito além da realidade, radicado no além, na realidade de um mundo que é *mundus imaginalis*.

Mas como esse lugar do “entre-saberes” que já foi renegado pela supra valorização do racionalismo, ou simplesmente relegado à ordem do delírio, do fantasma, do sonho, pode, em tempos contemporâneos, reagir, retornar, ganhar força, permear o real concreto dos fatos para com eles se misturar? Em *Sem Nome* (2005) o sonho é onírico, a alucinação revela a possibilidade do não dito pelas personagens, do não vivido que passou a ser, significando exatamente aquilo que teriam querido dizer ou viver. Ou ainda que todos nós, seres concretos do mundo empírico, em algum momento, teríamos querido dizer ou viver.

O imaginário revela o inconsciente, não mais como uma penumbra na noite, mas como uma sombra que acompanha os seres mesmo à luz do dia. É uma atividade única, integrada,

sem dualismos, como propôs Durand (2000), em que racional e irracional não estão mais divididos como tencionava a psicanálise tradicional, mas juntos na realização de um propósito, que no caso literário é justamente o de contar uma história.

Que se diga que Helder Macedo é apenas o autor das construções identitárias, estaria errado. Que se diga que é o “desconstrutor”, estaria certo. A demolição da proposta de identidade de quem quer que seja, um personagem, uma pessoa, um país; a visão de identidade como algo que não é fixo, mas, ao contrário, fluído, a derramar-se como líquido por entre os dedos, esta é a tarefa do autor em suas narrativas. E a identidade passa pelo imaginário, como passa pelos seres ao redor dos sujeitos, sejam eles idênticos (sósias, gêmeos, imagens refletidas no espelho) ou opostos, antagônicos. É, nos termos de Silva (2002), um mosaico, que só funciona para a reflexão da luz se armado e munido de todas as peças formadoras.

Sem Nome (2005) é ambivalente até na ausência de nome. Um romance que não dá ao leitor um nome pronto e acabado, mas o deixa encaixar aquele que melhor lhe convier a cada leitura. Sem nome para não precisar ter um nome, para abrir perspectivas à imaginação. Internamente também a ambivalência norteadora do imaginário se percebe nos títulos dos capítulos. Estes, sim, foram dados, mas pode-se fazer a leitura de que não inteiramente acabados, pois estão sempre a colocar entre um ponto e outro uma certa reticência, permitindo entendimentos múltiplos e ambigüidades.

Assim, *Branco ou tinto* evoca uma primeira ambivalência neste setor que, pode-se interpretar, vai se espalhando até o décimo sexto intertítulo, embora em alguns capítulos a evidência do ambivalente se torne mais direta. São: *Branco ou Tinto* (para separar em caixas de vinho as memórias boas das ruínas do personagem José Viana); *O quatro e o sete* (afinal um dígito na data de nascimento de duas pessoas – Marta Bernardo e Júlia de Sousa, apaga ou aumenta a diferença entre elas?); *A chave dos sonhos* (num puro apelo do sonho como revelador da imaginação), *Capelas imperfeitas* (porque tudo que é imperfeito está para todo o sempre inacabado, portanto, aberto); *Os faz de conta* (a denunciar que, verdade ou mentira, tanto faz, depende de quem é que joga o jogo); *Só para mim* (apenas uma fantasia da protagonista Júlia de Sousa consigo própria, mas será que podemos ser, em nossa identidade, um só? Ou quem sabe uma reunião de todos e tudo que poderíamos ser?); *Relatório MB/JV* (Marta que é quase como Júlia, Júlia que sente ser Marta; reticências entre ambas, denunciada no fim do relatório, através da assinatura de uma que engloba a outra M(JS)B); *Factos e Ficções* (aqui o autor está a escancarar o jogo, seu jogo); *Duplicações* (afinal a ambivalência nada mais é do que duplicar, variar, aumentar situações e pessoas que as vivem); *Os não e os*

sins (tanto faz novamente que seja o que seja ou não, “vivemos em pluralismo” (MACEDO, 2005, p. 158); *O baloiço* (e o que há de mais emblemático num balanço senão que vai e vem num jogo de movimento? Mesmo quando está parado, é para ir e vir que foi feito); *Narrativas* (já que o que vale mesmo são as histórias, especialmente as que misturam histórias e estórias); *A confissão* (e neste temos uma suposta ‘mentira’ a tentar apagar outra); e, por fim, *A última crônica* (que o leitor de Macedo sabe ser a retomada de outras que já foram em uma nova que poderá ser).

Já em outros, embora o recurso de escrita seja diferente – aqui temos o uso do plural e não da sentença dual de estrutura ou...ou/e...e, é possível também uma leitura ambivalente, cuja compreensão do que é dito não fica centrada num único ponto fixo, com sentido restrito e denotativo, mas passeia entre alternativas colocadas em oposição como pólos formadores de sentido conotativo. Tem-se aí a abertura, dada pelo autor, para o acréscimo de significados paralelos àquele próprio da base de cada palavra, revestindo impressões, valores afetivos, sociais, negativos ou positivos, do próprio escritor ou de quem o lê. A própria composição do plural é, por assim dizer, própria de ser entendida como múltipla, com efeito aumentativo, duplicador. Encaixam-se nessa perspectivas dois títulos de capítulos: *Dilettantes* (note-se o plural, a significar várias possibilidades conspirativas); e *Renovadores* (novamente o plural a significar algo mais do que o simples dito, e a propor ambigüidades entre etapas de vida dos personagens, especialmente Viana, e um partido político de mesmo nome em Portugal).

E ao recebedor do romance, que talvez não enxergue essas ambivalências, talvez outras possíveis, talvez nenhuma, o próprio Helder Macedo manda-lhes um recado quando, ao aventurar-se na escrita de narrativas em *Partes de África*, prenunciando também o que estaria por vir em romances futuros, diz: “meus plurais romances” (MACEDO, 1999, p. 11). E segue, alertando sobre a ambivalência de toda construção escrita que não encontra suporte só no real ou só no imaginado, mas no cruzamento de ambos. Afinal, é ele, Helder Macedo, também plural:

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 revelações 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 tornado, também já só esfumadamente os reconhece no longe em que se desfizeram comigo, antes de mim (MACEDO, 1999, p. 10-11).

Pouco importa, então, separar nestes romances que são plurais, o que é “realidade da (re)invenção” (SILVA, 2002, p. 31). Bastaria ver que estão ali, ambas.

No terreno do real e do imaginado, o contexto histórico das últimas décadas de Portugal, país semi-periférico, porque Metrópole em relação às colônias na África e periférico em relação aos demais países desenvolvidos da Europa (SILVA, 2002), serve de pano de fundo para a distorção das imagens no terreno da ficção. Ao considerar a ‘distorção’, é o entendimento de Bachelard (2001) acerca do imaginário que fica evidente, visto ele não pelo poder de provocar imagens, mas de deformar as imagens da percepção. As últimas décadas, de Salazar e Marcello Caetano à Revolução dos Cravos e a subida ao poder dos socialistas, do que o país poderia ter sido com a freirática, mas reformadora, Maria Pintasilgo à Comunidade Européia perpassam nas entrelinhas de *Sem Nome* (2005). Fatos concretos a tornarem-se munição nas mãos do autor, que, no entanto, pouco menciona de nomes, com exceção da própria Pintasilgo, todos os outros ficando para serem intuídos. E bem poderia que não fossem os mesmos, sempre confirma em entrevistas o autor, afinal está construindo ficção.

Quantos às datas, as mencionadas, além das sugeridas (e mais não é preciso, pois a sugestão é precisa e porque nelas decorre a narrativa principal, os contemporâneos anos 2000 do século XXI), são recortadas do terreno da memória das personagens, por sua vez constantemente reiterada, apesar de que, sabe-se, tudo que é memória fica esfumado com o tempo, num vai e vem de lembrado/recordado/imaginado, já que com o tempo os detalhes vão-se apagando.

Tem-se, portanto, escritos na narrativa, o início dos anos 70 e especificamente 1972, data da chegada do personagem José Viana a Londres, depois de algumas semanas em Roterdã, a desertar para não ir à guerra nas colônias com o propósito de subvertê-la internamente, como era a idéia do PCP. O mesmo ano representa a data do desaparecimento/morte(?) de Marta Bernardo, deixada para trás por José Viana ao planejar sua fuga. Mil novecentos e setenta e quatro, o 25 de Abril da Revolução dos Cravos, também aparece, assim como o dia 27 do mesmo mês, marcando o retorno do Viana a Lisboa, quando pôde procurar, sem sucesso, por Marta.

Outras poucas datas são mencionadas, porém em narrativas paralelas. Mas neste caso é o autor fazendo o bom uso da economia do texto, encaixando histórias ou explicações que retardam momentos de clímax. As datas, portanto, assim como detalhes do contexto político, econômico e social, formam um quadro de lembranças reais, misturadas à re(invenção) no plano do imaginário pelo autor. Mas se esse contexto histórico serve como ponto de apoio para a escrita macediana, não é com a preocupação de historiador ou simples relator de coisas

que é ali colocado. Mesmo as crises políticas descritas, poderão, futuramente, serem lidas como outras crises, outros momentos, o que é a intenção máxima do autor. E é o próprio Helder, em entrevista concedida em 2005 e publicada no *site* da Editorial Presença, que nos mostra esse caminho pretendido por ele quanto à leitura de seu romance: “Mas daqui a uns anos tanto faz. O Eça chamou Gouvarinho ao Gouvarinho e eu não chamei nada ao equivalente português actual. Tanto faz”.

E vai além:

De algum modo os acontecimentos históricos, factuais, os factos do mês de Julho de 2004, vieram ter comigo. É um livro que pode parecer à primeira vista ter um elemento, e tem, de intervenção imediata; mas julgo que isso não é de forma alguma o mais importante. Utilizei a factualidade para significar qualquer coisa que, espero e desejo, transcenda as circunstâncias do Verão de 2004. Repare que, ao representar os elementos dessa crise que veio ter comigo, menciono funções e não nomes de pessoas. Não dou o nome do primeiro-ministro ou do ministro da Defesa: interessa-me muito mais o diagrama⁴¹.

No diagrama de Helder Macedo, real versus imaginário são trabalhados como elementos de composição. Sobre *Sem Nome* (2005), reafirma:

A história tem essa capacidade de tornar uma narrativa hipotética em narrativa definitiva. Este livro lida de algum modo com narrativas: umas supostamente factuais; outras imaginadas. Isto é a natureza ou pelo menos a ambição de toda a obra de ficção: dar uma veracidade através de falsificação⁴².

Confirmação esta que está posta no romance. Assim, ao separar lembranças do passado em caixas de vinho, branco ou tinto, o narrador nos faz um alerta ao contar a história de Viana, dizendo que a única explicação que se pode adiantar, tanto para o personagem quanto para o que virá no livro, é que mexer em papéis velhos (em lembranças também, acrescentamos) é sempre perigoso. Porque, “quando menos se espera, salta do meio deles uma voz a intrigar que talvez sim, talvez não, vidas alternativas a desarrumarem o presente com o passado” (MACEDO, 2005, p. 14).

As intrigas do talvez sim, talvez não, atravessam os personagens, de maneira que umas têm mais bases no real acontecido e histórico, enquanto outras ganham liberdade de ação, construída no presente da narrativa, no ficcional. Esse presente imaginado dos personagens de

⁴¹ Helder Macedo, em entrevista publicada no *site* da Editorial Presença. Disponível em: <http://www.editpresenca.pt/imprensa_detalhe.asp?id=225>. Acesso em: 20 fev. 2007.

⁴² Idem anterior.

agora, criados por Helder Macedo, por sua vez interfere naquilo que poderia, aos olhos de muitos, parecer imutável – o passado. O passado ganha então contornos diferentes, possibilidades outras, como o passado de Viana, mudado pela mentira/ficção contada por Júlia acerca da morte de Marta Bernardo.

O imbricamento passado-presente, real e imaginado é que abre perspectivas de futuro na trama de *Sem Nome* (2005), mas um futuro que também não é pronto, dado. A perspectiva de abertura se estende assim do autor para o leitor, já que não há um *grand finale*, só encaminhamentos possíveis de uma obra que chega ao fim sem terminar, uma obra com características de *obra aberta* (ECO, 1971). Afinal: “Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las” (MACEDO, 2005, p. 60).

Dos personagens, há os mais envolvidos na trama armada para a protagonista Júlia de Sousa. São eles o advogado José Viana, o colega jornalista Carlos Ventura, o diplomata Duarte Fróis e a comunista desaparecida Marta Bernardo. Destes, dois deles são marcados pelo que chamaremos, apenas a título de demarcação qualitativa, não de categorização teórica, de *características do real*. Carlos Ventura e José Viana têm os pés fincados no chão, embora o primeiro esteja mais para o social e o segundo para o seu individual, que, entretanto, é um individual mexido pelo entorno. Vivem suas venturas e desventuras com base numa postura crítica do que foi e do que poderia ter sido Portugal, tivessem sido tomados outros rumos que não o da ditadura salazarista, prolongada, de certa forma, por um duradouro parêntese histórico para o país, relegado a um segundo plano diante dos interesses partidários individualistas que sobrepujaram ideais coletivos de liberdade, crescimento e desenvolvimento mesmo após a abertura política. Ventura e Viana. Jornalista e advogado. Dois personagens a lidarem com as plausibilidades do real histórico, do passado, seus, do país e dos outros.

Já Duarte Fróis, pela amizade de infância com a personagem central Júlia, brincando com ela em seus “faz de conta”, cedendo em suas ficcionalidades, fantasias e invenções e sendo o par perfeito no jogo das verdades-mentiras, porque não as contesta, ainda que tenha consciência de que são fantasias, aparece marcado na trama por *características do ficcional*, que passam pelo imaginário criativo da protagonista, ao “criar” situações, e do autor, que a permite criá-las.

Quanto à Marta Bernardo, duplo de Júlia, há um entendimento que propomos *misto*. Enquanto lembrança concreta de José Viana, Marta pende para uma personagem que transborda em *características do real*, já que é uma lembrança do passado. É ex-militante do PCP, ativista política, sofreu as barbáries das torturas físicas empreendidas pela Pide, mas

reaprendeu a amar nos braços de Viana, sem se tornar dura, fechada, desacreditada da vida. Com ele voltou a sonhar e conheceu o amor. Amor este dividido entre um futuro possível e sonhado ao lado de Viana, que não se concretizou, e o presente da luta democrática dos anos 70 por um país mais aberto e igual, verdadeiros momentos de irrupção ideológica que desaguiariam na marcha dos capitães de abril a segurarem cravos brancos e a distribuí-los à população nas ruas. Ainda que personagem de romance, Marta, como lembrança de Viana, simboliza todas as possíveis e prováveis mulheres que, como ela, viveram os tempos difíceis de um regime político totalitário, sem se conformar com ele. Ela representa, pois, uma mulher que, ainda que criada/inventada, poderia ter existido, tal como o próprio Viana ou o Ventura, em outras peles, com outros nomes.

Enquanto criação de Júlia, e duplo dela, Marta, no entanto, parece pender para outro pólo – o da imaginação completa. Ainda que com base no relato “real” de Viana, rememorando seu passado, Júlia imagina e configura uma Marta que é só sua, mas que ela partilha, nas implausibilidades administradas, com o advogado. Marta, como “imagem” de e para Júlia, tem *características do ficcional*. E quanto mais a jornalista cria, inventa, modifica estruturas do passado e imagina “fatos” para a morte dolorosa e violenta da militante, mais Júlia se sente como ela, ou tenta se sentir, tenta viver na pele de outra, para não viver na sua própria. “Já devias saber [diz Júlia a Duarte] que nunca me importei de não ser eu. Qual é a diferença?” (MACEDO, 2005, p. 82).

Mas a verdade é que se importava. Porém, viver como outra era como uma espécie de disfarce das frustrações. “Se calhar é só sobre eu nunca ter gostado de ser eu” (MACEDO, 2005, p. 157), disse Júlia a Carlos Ventura, numa forma de tentar restaurações suas naquilo que foram os outros. Em momentos de questionamento existencial e solidão, Júlia “sabia perfeitamente por experiência que o que se imagina tem sempre mais a ver com quem imagina do que com quem é imaginado” (MACEDO, 2005, p. 146). Ao imaginar Marta, tentava respostas para si mesma.

Por esse motivo, Júlia é também mais plural, da mesma forma que Marta, ficando a meio termo entre as *características do real*, que tomava de empréstimo da vida dos que a cercavam, com as *características do fictício*, misturando com as primeiras elementos genuínos seus – elementos concretos e reais na narrativa macediana mesclados com puro fingimento. Reconhecia, portanto, que um “autor [como ela foi ao inventar a morte de Marta a Viana] tem de deixar de ser quem é e tornar-se numa personagem fictícia que partilha das suas próprias ficções. Para poder imaginar-se a imaginá-las. Afinal foi o que ela própria tinha feito na carta/relatório ao José Viana” (MACEDO, 2005, p. 146).

Mas ainda que marcadas pelo real (mesmo que real da trama, que por sua vez é ficcional na perspectiva macediana, com inspiração ou não no real empírico) e pelo ficcional imaginado e declarado do autor (ou pelo ficcional cedido na criação efetivada pelos personagens, especialmente Júlia), Júlia e Marta misturam-se a José Viana, Carlos Ventura e Duarte Fróis, de forma que um modifica e influencia o vir-a-ser do outro. Esse processo é desencadeado a partir do empréstimo, por parte de Júlia, das memórias de Viana, que ela acaba por compartilhar com Ventura e Fróis, todos com seus “palpites” no romance que a jornalista poderia escrever, portanto modificando as relações iniciais, como a de Viana com Marta, Viana com Júlia e Júlia com Marta.

Quanto a isso, a maior influência, acredita-se, foi mesmo no triângulo Viana-Marta-Júlia. De Marta, diz-se isso porque ganhou uma suposta continuidade, ainda que morta, na história de Júlia. De Júlia, porque se transformou na mulher que, veremos, tem uma identidade ambivalente. De Viana, porque, mesmo em sua diaspórica existência londrina, nunca deixou de resignar-se com a ausência da Marta abandonada a pura sorte em Lisboa. Deixou-a, o que é uma forma de culpabilidade para a suposta morte da “camarada”. Em outros corpos, buscava o consolo de uma relação amorosa tranqüila e pura, mas que sabia ser inalcançável com qualquer mulher que fosse após a Marta. Na presença ausente que esta mulher lhe causava, apesar de outras relações, todas entretanto passageiras, e mesmo a mais duradoura de todas, com a secretária bilíngüe Lisa Costa, infrutífera, ia deixando para trás os vazios de alma da sua existência “ativamente inabitada por cada vez mais obsessivos exercícios sexuais de circunstância” (MACEDO, 2005, p. 17). Buscar outras e continuar sabendo que não encontraria Marta era, então, uma forma rebuscada de “insincera sinceridade” (MACEDO, 2005, p. 18). A carta-relatório de Júlia foi, portanto, uma espécie de revitalização libertadora.

Aliás, jogos como este “insincera-sinceridade” estão espalhados por *Sem Nome* (2005), intensificando o imbricamento do real com o imaginário, verdade e mentira, seja do autor ou dos personagens, onde o que é dito no mesmo instante passa a não ser. “Presença da ausência” se lê na página 18, reafirmada na 19, mesma página onde está “presumida presa, desaparecida, morta [para mencionar Marta]. Como se tivesse *desacontecido*” (MACEDO, 2005, p. 19, grifo nosso). Na página 26, há também, para referir-se à Júlia quando encontra Viana no aeroporto de Londres, “impossível evidência” (MACEDO, 2005, p. 26), como se uma evidência por si só já não fosse concretamente possível, verificável.

Mas outras seguem, palavras que afirmam e negam ao mesmo tempo, na mesma sentença, nunca deixando ao leitor certeza absoluta do acontecido. “Ausência estruturante”

(MACEDO, 2005, p. 44), referência à Marta na lembrança de Viana, ou “alma expectante num corpo adiado” (MACEDO, 2005, p. 62), para falar de Júlia e de sua relação “*ambivalente* com o seu próprio corpo” (MACEDO, 2005, p. 61, grifo nosso), ou ainda “transformar as implausibilidades dos clientes em narrativas plausíveis”, para falar do ofício do advogado Viana, são outras possibilidades do autor.

Mas se a ambivalência é, da perspectiva da narrativa, a característica que permeia todo o romance, não faz diferença que os fatos contados tenham mesmo acontecido ou não, que sejam concretos e inspirados historicamente ou não. Melhor mesmo é que haja a mistura das situações, constantemente reiterada nas ambigüidades escritas. Assim, “falsa ou verdadeira?” (MACEDO, 2005, p. 71), a experiência de Duarte como suposto homossexual dava idéias à Júlia, que gostava de brincar no jogo da fantasia. Neste jogo, Júlia, ao contar supostas histórias suas, também deixava “ficar ambíguo se lhe estava a contar coisas de facto acontecidas ou apenas imaginadas, se estava a fazer sugestões de possibilidades inexploradas ou se era tudo apenas uma fantasia de impossibilidades” (MACEDO, 2005, p. 71). Era, dessa forma, para ambos, uma “burla ridícula numa situação de farsa, mas também era preciso” (MACEDO, 2005, p. 74).

Mais adiante nos é confirmada essa intenção narrativa, que serve não apenas para o elucidar do comportamento das personagens em diversas situações, mas, e também, para elucidar o comportamento pretendido pelo autor em relação aos seus leitores: misturar real com imaginário, numa trama que demonstra e obscurece ao mesmo tempo, sem certezas e incertezas duradoras ou desfechos encerrados como em contos de fada. Não há o *para sempre* na escrita de Macedo, trata-se de uma escrita ora como “momento de vertigem”, ora “porventura de lucidez”, (MACEDO, 2005, p. 120). É também nesses termos que temos a reação de Viana ao ler o relatório de Júlia sobre a inventada morte de Marta, num misto de choque e espanto com racional “certeza” de que os fatos descritos eram verdadeiros – já não importava se eram, importava que parecessem ser. Narrativa que Viana teria desejado “implausível, mas que é verdadeira” (MACEDO, 2005, p. 129).

O jogo de palavras por vezes aparece de forma ainda mais direta, em forma de questionamento como em “Verdade? Mentira? Talvez [...]” na página 31 (MACEDO, 2005, p. 31), ou em “ficções verdadeiras e verdades fictícias” (MACEDO, 2005, p. 133). “E se fosse verdade?” (MACEDO, 2005, p. 133), questiona Júlia. Não que a Marta teria sido morta pela Pide como ela descreveu na carta-relatório, mas se fosse verdade que a Marta tivesse ido encontrar Viana em Londres e que ele é que estava desenvolvendo narrativas e mentindo o tempo todo. A própria protagonista questiona tais possibilidades, mas, na mesma página, um

pouco antes da colocação das dúvidas de Júlia, o narrador esclarece a todos, e porque não a própria Júlia, de que até mesmo a verdade é sempre uma questão de perspectiva, pode, portanto, ser uma verdade imaginada por alguém: “Verdade e perspectiva” (MACEDO, 2005, p. 133).

No jogo do que pode ou parece ser verdade, o melhor é sempre dizer, nunca deixar para trás. Foi este o conselho da cabeleireira à Júlia, quando esta se encontrava em crise sobre se deveria ou não ter inventado a história da morte de Marta a Viana – embora o relato da protagonista no salão cortasse alguns caminhos na explicação da tal mentira, na usurpação que fez na memória dos outros. Disse Júlia: “[...] você quando quer muito uma coisa que sabe que não pode, às vezes pensa que essa coisa já aconteceu para poder lembrar dela? Como se a tivesse feito? Tivesse acontecido?” (MACEDO, 2005, p. 178). Ao que recebe a seguinte resposta de Manuela: “[...] o que eu acho é que é sempre melhor fazer do que não fazer. Não fazer é que não tem emenda” (MACEDO, 2005, p. 178).

Nesse caso, como não tivesse desmentido a história contada a Viana, “nem estaria a mentir muito” (MACEDO, 2005, p. 183), afinal tudo o que contou, o que inventou, as personagens que criou, a vizinha mais velha com bacalhau em punho a atender a porta no chamado da Pide à procura de Marta, o jardineiro senil, agora trancado numa casa de repouso, a espreitar o espancamento até a morte da ativista do PCP, o filho do jardineiro levando Júlia a averiguar a história testemunhada pelo pai, o rosto ensangüentado de Marta após apanhar até a morte, etc., tudo, “todos eles eram [...] emanações de Marta, através dela [Júlia]” (MACEDO, 2005, p. 183), por isso nem teria mentido muito a Viana. “Afinal ela também tinha ajudado a Marta” (MACEDO, 2005, p. 183) a deixar de ser um fantasma, a não ser mais uma “presença indefinida entre uma coisa e outra” (MACEDO, 2005, p. 183). Portanto, “olha, pronto, tinha passado a ter acontecido, não podia voltar atrás, seria muito pior. Ou nem pior nem melhor, seria [simplesmente] outra história” (MACEDO, 2005, p. 177).

Este imbricamento entre passado, que pode ser de fundo histórico ou não, mas passado concreto e verdadeiro na história da narrativa, e futuro antecipado pela imaginação traz à tona a revalorização das imagens no processo constitutivo da individuação dos seres. Por ele, passamos a conhecer mais acerca das personagens do romance e de nós mesmos, a nos identificarmos, num ou noutro momento, com as situações demonstradas no romance. É nesta recuperação do imaginário, que o mito também aparece em *Sem Nome* (2005) como imagem simbólica, explicativa e exemplificativa da realidade criada na história.

Trata-se de uma possível explicação dos sonhos, sendo a elucidação dos mistérios oníricos não apenas uma tarefa que persegue a humanidade desde os tempos antigos, mas

também uma preocupação do autor como chave de interpretação da relação triangular Viana-Marta-Júlia. Assim, os sonhos de Viana representam um entendimento possível do seu sentimento em relação às duas mulheres que, ainda que em tempos diferentes, habitaram e perturbaram de alguma forma sua existência, da mesma forma que representam o que uma significa para a outra no espelhamento dos duplos antagônicos que são.

Esse episódio do capítulo quatro, entretanto, é antecedido por uma explicação do funcionamento dos sonhos através do mito de Artemidoro de Héfeso. A este grego, coube a escrita de um compêndio composto de cinco livros, datado de 150 d. C., chamado *Onirocriticon*, no qual relata centenas de sonhos que lhe foram relatados. Dá importância significativa a esses relatos, dividindo-os em duas categorias: os individuais, experiências subjetivas recortadas, pelas quais não se interessava a priori, e os impessoais, entendidos como visões objetivas do futuro, espécie de prefiguração dos acontecimentos ainda não ocorridos. A estes, prestava mais atenção, percebidos que eram como chaves para o futuro. Artemidoro, em *Sem Nome* (2005), é descrito como uma “[...] espécie de Freud pagão, que é como quem diz um anti-Freud antes do tempo, porque isto foi lá para meados do século II depois de Cristo ter vindo tentar persuadir-nos de que a culpa é sempre nossa” (MACEDO, 2005, p. 42).

Ao revitalizar a história de Artemidoro, Macedo introduz a possibilidade da interpretação dos sonhos de Viana numa decorrência causativa do presente pelo passado que foi. Quanto ao próprio Viana, ele “[...] homem moderno, pós-freudiano, não precisava de psicologias nem de profecias para interpretar seus sonhos habituais” (MACEDO, 2005, p. 44). Sabia, a despeito de mitos, e homem pragmático que era, ver nos sonhos as respostas para situações de frustração e dificuldades que tinha de superar numa espécie de auto-análise solucionadora. Comportamento que, por si, é um paradoxo, conciliável nas atitudes que compõem o todo do personagem, mas paradoxo, porque o homem das ‘plausibilidades’ se importava com os sonhos, se remexia sentimentalmente com eles. Não eram sonhos, portanto, descartados pela mente do advogado. Ao contrário, eram recorrentes, e talvez por isso Viana não os renegasse como chave para explicação do futuro, embora não desse para entendê-los sempre, especialmente o último que teve após o encontro com Júlia no aeroporto de Londres. Era-lhe ainda confuso o que “[...] nele terá havido de reconhecimento do passado ou de aviso para o futuro” (MACEDO, 2005, p. 44). Artemidoro possivelmente o teria feito com mais facilidade.

Mas o problema dos sonhos é justamente o de ser ambivalente, alerta-nos o narrador. Neles “[...] nunca se sabe o que de facto é passado e o que pretende ser futuro, o que é

memória e o que é desejo” (MACEDO, 2005, p. 41), e como não fosse Viana um profissional da especialidade, um Artemidoro de seu tempo, apenas tentava respostas possíveis. Para o mais recorrente deles, a resposta já estava posta. Era um sonho sobre a culpa de ter saído de Portugal sem se despedir dos pais. A idéia de que os pais estavam vivos, já que havia o encontro, era reconfortante, mas a dificuldade estava em Viana não conseguir chegar a tempo ao local. Não encontrava nem com os pais nem com Marta, que iria ter com eles na seqüência. Os pais iam embora, Viana resignando-se com suas “culpabilidades ressuscitadas” (MACEDO, 2005, p. 47) de um passado que não podia mais retornar, mas que não deixava de ser retomado no presente, reforçando-lhe o sujeito construído com base nas marcas *do real*.

Quanto ao segundo sonho, é mais estimulante, como revela o narrador. “Consistia em como chegar a um apartamento que tinha no último andar de um prédio sem escadas” (MACEDO, 2005, p. 47). O acesso era pelo apartamento dos vizinhos, entrando e saindo de suas casas, invadindo-lhes a privacidade, apesar das sempre justificadas desculpas “era outra vez aquele problema das escadas” (MACEDO, 2005, p. 47). Havia também outra variante, a possibilidade da subida por escadas laterais escuras, que ninguém mais sabia que existiam, mas que davam acesso ao apartamento de Viana. “O problema, neste caso, era como não pisar as sombras que pareciam corpos adormecidos nos degraus [...]”. Reconfortava-se mais uma vez ao chegar ao final, e ao perceber que estava em seu apartamento em Londres. Ambos os sonhos, portanto, a revelarem simbologias, imagens de situações acontecidas pela inércia do personagem em relação aos outros, com conseqüências para toda a vida. Sonhos que são simbólicos no plano do imaginário, a *re-presentar* o passado e a significar o presente, num caso em que:

[...] o símbolo é um caso limite do conhecimento indirecto onde, paradoxalmente, este último tende a tornar-se directo – mas num plano diferente do do sinal biológico ou do discurso [puramente] lógico –; o seu imediatismo visa o plano da *gnosis* como num movimento assintótico (DURAND, 1996, p. 74).

Era no sonho novo, o último deles, após o encontro com Júlia, como se disse, que havia maior dificuldade de interpretação pelo personagem. O momento, entretanto, reabilita a idéia da inércia do advogado em relação às suas ideologias não cumpridas, em relação aos pais e à Marta. Num campo florido, viu uma rocha com forma humana e notou que era ele próprio, Viana. Caminhava ao lado de uma mulher frágil, com uma vestimenta que parecia uma bata hospitalar, ou prisional. Sabia que a mulher era Marta, mas com características diferentes, pois não a reconhecia. Com olhos modificados, não mais castanhos, mas verdes,

porque tinha chorado, o *eu de pedra* a tentar consolá-la sem poder, porque os pés estavam presos no ribeiro. O cenário muda, e agora surge uma estrada de terra que parece ser na África, num entrecruzamento da narrativa com o imaginário da infância do autor, de suas lembranças no território africano.

A partir daí, a mulher (Marta) coloca-se numa postura de aceitação, dizendo ao companheiro apenas que tudo o que era simplesmente tinha de ser. Usava para já as roupas do aeroporto, jeans claros e blazer – Marta a virar Júlia. Um táxi se aproxima e apanha a mulher, apenas ela, já que só podia levar um passageiro. Separam-se Viana e Marta. Mas ela continuava junto dele, sendo outra, uma impostora – a Júlia ressurgida 30 anos depois. Aquela que foi ia morrer logo que o táxi chegasse ao hospital, sem nada que se pudesse fazer, pois o homem, o único a poder ajudá-la, tinha os pés de pedra, afundados no rio.

Concluiu Viana que se tratava de uma história de velho, uma narrativa, de um homem “com medo de se libertar do passado, com medo de já não ter futuro” (MACEDO, 2005, p. 49), e como nunca tivesse ouvido falar de Artemidoro, nos diz o narrador, ficou quieto, analisando a auto-ironia de encontrar a mulher que amou em forma de outra, igual e ao mesmo tempo diferente dela. Para já, o que diz Durand (1996) acerca do simbolismo das imagens, inclusive nos sonhos, pode ser aqui transposto para *Sem Nome* (2005), de maneira que todos, inclusive Viana, “‘ser enquanto ser’, desce, graças às epifanias das imagens, do seu pedestal abstracto [...], para encarnar na cintilação dos desejos e dos medos, dos paraísos e dos infernos que constituem as estruturas dominantes do imaginário” (DURAND, 1996, p. 241).

O imaginal, ainda nos termos de Durand (1996), é, assim, a ausência, o vazio, que por sua vez é significativo, testemunho de presença, simbólico do ser. “Na imagem mais humilde, no imaginário mais incoerente, trabalha já a procura do imaginal ou do espírito” (DURAND, 1996, p. 242). Resgatado em *Sem Nome* (2005) também nos sonhos de Viana, preso que está à Marta no passado retomado por Júlia, o imaginal permite fazer ver o invisível através dos significantes, das parábolas, dos mitos e do resgate histórico misturado ao contexto ficcional macediano.

Diz-se, mais uma vez, que Viana, apesar de homem das plausibilidades e dos fatos concretos da lei, das *características que tendem ao real*, não descartava a ficcionalização, pois não só transformava narrativas irreais em narrativas possíveis no seu ofício de advogado, coisa que não conseguiu fazer para si próprio, precisando da “mentira” libertadora de Júlia, como, da mesma forma, acreditava na simbologia pragmatista instituída para si por meio dos sonhos. Homem ambivalente mesmo na concretude da vida que se lhe impôs; sonhos que são

representativos não apenas dele próprio, mas de Marta e de Júlia, a demonstrar a existência de uma na possibilidade da outra, a misturar o passado “real” da narrativa da Marta com o desfecho sonhado a partir do aparecimento de Júlia, numa ambigüidade própria de um faz de conta produzido ao sono, mas necessariamente útil aos momentos de vigília.

Nesse ponto, o Viana de sentido sempre mais prático aproxima-se algo de Júlia, não se pode negar. Ela se deixa levar pelas imaginativas histórias que cria, especialmente a do desaparecimento da comunista, mas sem negar que “[...] mesmo as fantasias têm de ser sustentadas pelos actos” (MACEDO, 2005, p. 71). Ele é factual, imaginativo para os outros, seus clientes, sem o ser para si, apoiando-se em Júlia neste terreno. Para ambos, portanto, planos alternativos, que se entrecruzam através de Marta, justificando que “qualquer psique, individual ou colectiva, [...] é um equilíbrio de alteridades diversas” (DURAND, 1996, p. 173), e assim como uma sociedade não é uma fotografia imobilizada de um certo estado social, também as pessoas não o são. Afirmam, pois, sua identidade ao adaptarem-se às mudanças, sejam elas intrínsecas ou extrínsecas, num modelo dinâmico, tal como Viana, tendo um novo sonho pela chegada de Júlia. Todo ser pensante, como toda a situação, inclui-se numa dada duração, que não é fixa, mas que “dura” (DURAND, 1996, p. 175) o tempo que tiver de durar.

A durabilidade do real *versus* fictício, abrindo portas à imaginação, do passado histórico *versus* a criação literária, da memória *versus* a invenção é a força motriz de *Sem Nome* (2005), deflagrando esta que é uma primeira ambivalência feheriana. Durabilidade que não fixa, mas que flui e modifica estruturas num contexto de mosaico, interferindo na individuação dos personagens em contato e em confronto com a protagonista Júlia e nela mesma.

Este jogo da imaginação, do “como se fosse verdade” (MACEDO, 2005, p. 85), se percebe ainda, e mais uma vez, pela repetição, na escrita, de estruturas de carácter sempre ambíguo, como já exemplificado. Uma possibilidade, que converge na narrativa para a mesma utilidade da incerteza reforçada como verossímil, está no uso constante do tempo condicional, e especialmente no capítulo sete ele aparece de forma amplificadora.

Em *Só para mim* Júlia sai em busca de pormenores significativos para a ficção que cria em torno da morte de Marta. Passeia pela cidade, visualiza cenários, e imagina possibilidades. Ao leitor, ciente da falsificação, fica sempre a abertura da possibilidade não confirmada dos fatos, porque a própria Júlia lida com alternativas plurais de condução e desfecho. “Certezas” misturadas a dúvidas na composição do “e se...”.

Ao pensar em Viana, Júlia imagina que Marta “[...] *de certeza* teria ficado a olhar para o rio a pensar nela, a pensar quando voltaria a vê-lo” (MACEDO, 2005, p. 87, grifo nosso). Mas isso “*se* teve tempo de voltar para casa, *se* não foi presa antes (MACEDO, 2005, p. 87, grifo nosso). Ao que se junta também o futuro do pretérito, acentuando o caráter apenas potencial da ação: “*Poderia* ter visto o desenho da árvore sobre a mesa da sala, saído à pressa para se encontrar com o José Viana, e ter sido presa” (MACEDO, 2005, p. 87, grifo nosso). Porque “*talvez* já *andassem* à procura dele e *achassem* que ela *saberia* onde podiam encontrá-lo” (MACEDO, 2005, p. 87). Mas tudo isso “eram coisas que [não acontecidas de fato, Júlia] *tinha de decidir*. *Se* a Marta tinha sido presa e, nesse caso, como e quando” (MACEDO, 2005, p. 87, grifo nosso).

Ao decidir, Júlia, colocada na perspectiva de autora/narradora, posição que lhe é cedida pelo autor, muda de tom. De possibilidades os fatos passam a acontecimentos, sendo um indício, entre outros já mencionados, o uso do passado perfeito:

A Pide *veio* ao apartamento [...]. A Marta [...] *foi* também às Amoreiras mas *voltou* para esperar junto ao cedro [...], *leu* e *releu* o poema, ou quadra, a que diz qualquer coisa do gênero de não passes sem parar ó viandante [...], *obedeceu* ao poema e *parou*. E *esperou*. Só *voltou* a casa de madrugada” (MACEDO, 2005, p. 89, grifo nosso).

Fatos misturados a ficções imaginadas, justificadas pelo narrador mais adiante. É um caso de “quando entre os nãos e os sins há só um tanto faz” (MACEDO, 2005, p. 160).

4.1.1 Carta-relatório M(JS)B – ficção encaixada em ficção

Um episódio especialmente representativo da simbologia imaginária presente em *Sem Nome* (2005) está na carta-relatório escrita por Júlia a Viana sobre a morte de Marta. Os atos de fingir (seleção e combinação) (ISER, 1999a) realizados tanto por Júlia, quando imagina uma morte trágica para Marta a partir das informações que tinha da vida “real” da personagem; quanto por Viana, ao remontar essa mesma história pela leitura da carta, abrem espaço para o autodesnudamento da ficcionalidade literária: sabemos que o mundo criado por Macedo é o mundo do “como se” para nós leitores, e o próprio Viana, leitor de Júlia, acredita nesse mundo do “como se” imaginado por ela; não o questiona, não duvida, mesmo ao ser

informado mais tarde por sua secretária que Marta não estaria morta, pois uma suposta carta dela havia sido enviada anos antes ao escritório sem, no entanto, ser entregue. Temos um autodesnudamento do mundo textual duplicado – para nós (leitores de Macedo e de Júlia) e para Viana, que aceita a mentira (ficção) de Júlia.

Nessa interação do fictício de Júlia e do imaginário dela com o de Viana, dois jogos podem ser vistos com mais intensidade: *mimicry* e *ilinx*. Eles prevalecem como *games* (ISER, 1999a) que intercalam o jogo livre das possibilidades criativas – pela transposição do mundo real, que sempre serve de inspiração, para o mundo da ficção pelos atos de fingir (é o que Júlia faz ao tomar emprestado a memória de Viana e modificar a história) – com o jogo instrumental, que regula, baliza e limita as interpretações possíveis pelas ordenações próprias do texto escrito pela protagonista, cedido este espaço que está pelo escritor. *Mimicry* se evidencia na medida em que temos uma ilusão criada por Júlia dentro da ilusão de mundo do autor Helder Macedo. Como realidade fingida, a história de Júlia cria uma imagem espetacular do que poderia ser a realidade empírica de Marta (que por sua vez é realidade sempre ficcional no plano macediano), estimulando o imaginário de Viana. O que a protagonista busca, pelo fictício, é a eliminação das diferenças entre o seu texto e a realidade que tenta imitar. Cria-se assim um espaço de jogo a partir de um contexto de cópia, mimese ou paródia, já que a história da morte de Marta é supra-ficcionalizada por Júlia.

O *ilinx* se percebe pela carnavalização da morte de Marta, exacerbada pelos requintes de crueldade inventados por Júlia, apelando para um sentimentalismo escachado, em que o que já era ausente na história, conteúdo apenas das lembranças e da memória de Viana, volta em primeiro plano, como personagem que sofre ações e violências. O que estava fora da trama, isto é, a Marta, é reintegrada à história e passa interagir com o presente de Júlia e Viana.

Mimicry e *ilinx* em primeiro plano no fictício de Júlia ressaltam o *agón* e *alea* no texto de Macedo, pois a imitação do real supra-ficcionalizado da morte de Marta, trazida novamente à história por Júlia, é a chave do conflito e das imprevisibilidades do romance *Sem Nome* (2005). *Mimicry* e *ilinx*, postas como *games* que acionam a interação entre o fictício e o imaginário (ISER, 1999a) dentro da perspectiva construída por Júlia, engendram o jogo maior, aquele que o próprio romance estabelece com seus leitores, sustentando assim o *agón* do conflito que terá de ser desenrolado ao longo da trama e a *alea* da imprevisibilidade da mesma.

Se o conflito, ou nó da narrativa, se mostra pelo encontro de Júlia com Viana no aeroporto de Londres, e pela confusão de identidades entre ela e a desaparecida Marta, a

imprevisibilidade, sustentada ao longo do livro por Macedo, está em descobrir o que Júlia fará ao conhecer a história de Viana e de sua amante e como conduzirá essas informações a partir da “pseudo” investigação que faz sobre o sumiço da ex-militante, culminando com as reviravoltas e conseqüências que a carta-relatório pode ter sobre os personagens envolvidos.

Nesta ficção de Júlia, encaixada propositadamente na ficção macediana (dois mundos do “como se”), podemos perceber que não raro somos ou nos comportamos como Viana: o fictício que nos é dado abre portas ao imaginário que nos permite aceitar as desconformidades diante na narrativa maior de nossas vidas. De fato, uma “mentira” (ou ultrapassagem do mundo real para o mundo do “como se”), consciente ou inconscientemente, permite-nos continuar, dando-nos sustentação psicológica e emocional para as coisas sobre as quais não temos domínio e que não podemos mudar.

A análise do episódio da carta-relatório de Júlia não visa, entretanto, às fronteiras da psicanálise ou do psicologismo, mas um olhar mais atento nesse momento da narrativa mostra o quão aproximados estamos dos personagens “inventados”, já que, tanto quanto eles, que só existem nos livros e por causa deles, precisamos também, para existir, da literatura: é uma experiência que regula e dá parâmetros para o comportamento e a auto-interpretação na vida real. Karl Erik Schollhammer (1999, p. 118) reforça esse posicionamento, dizendo que:

[...] a leitura de ficção possibilita um autoreconhecimento não só da densidade subjetiva do leitor individual, mas também da modelagem histórica e cultural específica do seu imaginário, e, por fim, da sua constituição mediante a representação como ‘sujeito’ social numa perspectiva antropológica mais ampla.

Certamente nos comportamos, em muitas situações, como Júlia, como Viana, como Marta, como Ventura, como Fróis, etc., e eles próprios são arquitetados a partir de modelos da vida real, que, uma vez transpostos para o mundo da ficção, transcendem. Em outras palavras, o que este episódio de *Sem Nome* (2005) confirma, para além do reconhecimento de classificações e esquematizações teóricas, é que a narrativa macediana descortina não apenas uma realidade outra, por meio de uma viagem rumo ao desconhecido através do empenho do imaginário, mas muitas realidades coexistentes e possíveis, sejam elas inspiradas no real empírico, histórico, “verdadeiras” no plano da narrativa (o que, lembremos, é sempre uma criação autoral e ficcional), ou inventadas dentro da própria história como “alternativas” outras do mundo do “como se”.

Sem Nome (2005), nas palavras do próprio autor:

[...] lida com isso – o que é jornalismo de intervenção, o que é jornalismo de opinião, o que é uma ficção, o que quer que seja uma obra de arte que pode viver independentemente do contexto. Ora, ao usar os factos do momento no contexto da ficção, tornam-se parte dessa ficção [...]”⁴³.

Portanto, “o livro [*Sem Nome*] tem esse elemento, que espero não seja intrusivo demais, sobre a natureza das escritas (várias) como formação de consciência, de identidade”⁴⁴.

4.2 Duplicações macedianas... dos seres e do mundo

O ser que é igual e ao mesmo tempo diferente, por isso complementar, aparece em *Sem Nome* (2005) com o efeito de escancarar uma experiência de subjetividade, tal como Bravo (1998) definiu como sendo a função própria do duplo. O “companheiro de estrada” (BRAVO, 1998, p. 44), representado na narrativa macediana pelas personagens Júlia e Marta, uma duplo e companheira da outra, corrobora para o entendimento e a visualização do homem fragmentado, característica própria da modernidade, do homem aterrorizado em suas angústias e buscando autoconhecimento. Nesse contexto, é sem dúvida Júlia que mais precisa de Marta do que o contrário, já que ela é a personagem de “carne e osso” da história, enquanto Marta habita o terreno das reminiscências, uma espécie de vulto que não se apaga.

O fracionamento infinito do ser, em Júlia, protagonista da história, se revela pela indiferença, ainda que mascarada, de ser ela própria outras, outros, vivendo as mais variadas situações e se apoderando da memória, das lembranças e do passado “real” das demais personagens para construir caminhos alternativos para a sua identidade narrativa. Que nunca se importou de não ser ela mesma foi o que disse Júlia a Duarte (MACEDO, 2005), mas o que nos revela a leitura do romance e a evolução da protagonista descortinada pouco ao pouco pelo autor é que sim, importava-se, ainda que secretamente. Daí se dizer que essa era uma indiferença mascarada pela assimilação que fazia de outras personalidades, numa recorrência de tentar encontrar a si mesma duplicando-se em identidades múltiplas.

Dos tipos estudados por Bravo (1998) para a figura do duplo, Júlia pode ser percebida como um *duplo no tempo* da fantasmática figura de Marta, que retorna à trama com efeito

⁴³ Idem anterior.

⁴⁴ Idem anterior.

carnavalizante e supra-ficcional numa estrutura de *games* desencadeada pela séries *mimicry* e *ilinx* (ISER, 1999a) no episódio da carta-relatório. Assim, a comunista ganha continuidade no romance através da mentira de Júlia, mas é ao mesmo tempo catalisador das ambigüidades e das mudanças que irão ocorrer com a personagem central no desfecho do livro: sua identidade será afetada pela alteridade, ipseidade alternada com mesmidade, como propõe Ricoeur (1991).

Feherianamente pode-se dizer que Macedo (2005) se apropria e mergulha, em sua escrita, das dicotomias do mundo contemporâneo, de maneira que não só ele se apresenta em “mosaico”, situação essa apontada por Silva (2002) como abertamente declarada em *Partes de África* (1999) quanto à experiência do autor no mundo, como também retrata em seus personagens o desajuste do homem atual marcado por seus antagonismos. Em *Sem Nome* (2005) não é diferente e a mostra é dada através da Júlia duplicada que criou e para a qual tenta apontar caminhos possíveis. Especifica Macedo que o livro “é uma demanda, uma procura de identidade. A personagem-chave, para mim, é a jovem de 26 anos que, naquele período relativamente curto e através de várias peripécias, acontecidas e imaginadas, adquire uma identidade adulta”⁴⁵.

Em Júlia, percebemos o construto fluído da identidade, que passa pelos demais personagens e ao mesmo tempo relaciona passado (fatos historicamente definidos e que muitas vezes servem de alicerce para a narrativa), presente (o aqui-agora dos personagens, sofrendo efeitos dos fatos de fundo histórico misturados à ficção) e futuro (o vir-a-ser aberto e nunca definitivo das “pessoas” imaginadas pelo autor). Por conta disso, a categoria da “verdade”, no sentido da concretude dos fatos, fica impregnada pela mentira, pela ficcionalização que abre portas ao imaginário. Reforça ainda o autor, revelando a atenção especial que dedica à protagonista, que “é um livro sobre o crescimento de uma jovem mulher”⁴⁶ e esse crescimento, acrescentaremos, passa pelo apoderamento que faz de Marta.

À semelhança de exemplos já citados, como *The sense of the past*, *The man who lost himself*, ou *O outro*, Júlia vive sua duplicação no tempo através de Marta e, por uma situação de telescopagem (BRAVO, 1998), desloca-se e passeia por entre as épocas, a sua, vivida em 2004, e a da ativista do PCP 30 anos antes. Sobre a telescopagem de Júlia, há que se dizer, entretanto, que não é uma viagem física em planos temporais simultaneamente representados. É, antes, uma viagem mentalizada, imaginada, construída. Júlia gosta de se ver como a outra, como se a pele de Marta, e tudo que ela representou, pudesse ser vestida pela protagonista. Na

⁴⁵ Idem anterior.

⁴⁶ Idem anterior.

exploração do “como se fosse verdade” (MACEDO, 2005, p. 85), queria mesmo “ir ver-se a ser a Marta a olhar para o rio” (MACEDO, 2005, p. 87). E mais, “o corpo da Marta [o seu próprio, de Júlia] a debruçar-se um pouco à janela, a mudar entre a janela da direita e a da esquerda para comparar de qual delas se via mais longe” (MACEDO, 2005, p. 88).

Nessa telescopagem de Júlia, embora o corpo não saísse do lugar, como em outras situações literariamente descritas, a mente toma as rédeas da situação e mesmo os pormenores físicos atingem status de importância. Ensaia, então, em nome da verossimilhança da sua duplicidade em Marta, ângulos, expressões de rosto ao espelho e posições de corpo a se debruçar, como nos conta o narrador (MACEDO, 2005). Mas não apenas isso, já que era preciso uma caracterização fidedigna para que o fictício pudesse articular e por em cena o imaginário. “Cabelo à pajem, com franja. Penteou de novo a franja para a frente. ‘Assim’, disse em voz alta” (MACEDO, 2005, p. 88). Queria ainda lembrar se tinha algum vestido ao estilo de Marta nas coisas que guardara da mãe, pouca maquilagem, a imaginação a detalhar até os móveis que teriam sido usados ao tempo da comunista. “Um sofá? Reclinada ao comprido num sofá [teria estado a Marta], a cabeça num dos apoios laterais e os pés a tocarem no outro” (MACEDO, 2005, p. 89). Ou não, “talvez um divã que tivessem [Marta e Viana] na sala para se sentarem e para algum camarada extraviado poder pernoitar se necessário” (MACEDO, 2005, p. 89).

Júlia de fato se desloca, mentalmente e imaginariamente, indo ter com a Marta que foi e que poderia ter sido, segundo sua própria invenção. A Marta como uma espécie de “companheira de estrada” (BRAVO, 1998) desejada, por ela ressuscitada na narrativa, para depois, também através dela, ser finalmente morta. É uma telescopagem que possibilita à protagonista a vivência em duas épocas, em duas personalidades, deflagrando que são muito sutis os limites entre a verdade acontecida e a mentira inventada, numa convergência entre ambas que transforma o real memorialístico em sonho e vice-versa. Situação, aliás, já considerava Lamas (2004), que é mística, e também o é para Júlia, uma vez que a viagem serve de intermediária entre fatos conhecidos (dados pelo relato de Viana) e fatos não apreendidos pela consciência, aqueles que habitam o terreno do mistério (a Marta se tornou um mistério para todos os personagens no livro), isto é “momento-síntese de uma experiência” (LAMAS, 2004, p. 45) que para Júlia será transformadora.

Mas se para Júlia a Marta representa uma companheira, propositadamente resgatada, não estão ambas, entretanto, postas como representação idêntica uma da outra, como eram encarados os duplos na vertente literária inicial. Júlia e Marta são diferentes, apesar das coincidências descritas pelo narrador. A aparência física é um traço de similitude, mas ao

mesmo tempo nos diz o narrador que, a certa altura, poderá ter sido exagerada pela memória esfumada no tempo de Viana. O endereço é também o mesmo, mas o apartamento na Rua do Barão, perto da Sé Patriarcal, com vista para o Tejo, agora está completamente reformulado, irreconhecível até, e “vale uma fortuna, com ascensor até o quinto andar e mini cooper prateado, dos modernos, à porta da rua” (MACEDO, 2005, p. 39). Júlia e Marta a representarem, uma para a outra, portanto, duplos antagônicos, porém complementares.

Ambigualmente, característica da escrita macediana, que afirma e nega na mesma sentença, não apenas no físico ou no endereço Júlia se iguala/difere de Marta. Há na personalidade também traços que as separam inconfundivelmente, para depois apresentarem-se em sistema de encaixe, ponto chave do entendimento de ambas na trama. A Marta de Viana é uma mulher de seu tempo, atuante politicamente, centrada em seus objetivos de melhoria social. Não era, a própria Júlia pensava, “[...] mulher para perder tempo a verificar por si própria as últimas modas nas vogues e marie claires, tinha outras prioridades” (MACEDO, 2005, p. 88). Tinha “temperamento rebelde, a querer entender o porquê das coisas, curiosidade intelectual insaciável, trabalhadora, destemida, a militante ideal para o Partido” (MACEDO, 2005, p. 33) e ainda por cima com extremo senso de lealdade partidária. Júlia, por sua vez, era uma mulher moderna, mas completamente a-política e a-histórica, que não se importava com o passado, preferia o presente, sem muitas, ou nenhuma, ideologia coletivamente alicerçada. A primeira mais voltada para fora, para o mundo, enquanto a segunda mais comprometida com a própria vida, com o seu eu, um eu resolvido a pensar no agora, sem tabus de qualquer tipo, inclusive sexuais. Os duplos aí a funcionar como expressão do paradoxo interior *versus* exterior, oposto e complementar (BRAVO, 1998).

Essa complementação vem, ao longo da narrativa, por percebermos que a Júlia do final do livro apresenta elementos da Marta e vice-versa. Júlia adquire uma consciência “em nascimento” do mundo ao seu redor, resultado da “convivência” com a comunista. A consciência aparece tanto através da mentira que conta a Viana (Júlia se dá conta que a ficcionalização poderia ter sido apenas dela, não precisava tê-la passado ao advogado, apesar da libertação nele causada), quanto pela demissão do colega no jornal. Ao assumir a coluna de Ventura, pretende fazer tudo ao contrário do que esperavam dela, escrevendo na verdade o mesmo que ele só que com outras palavras, demonstrando solidariedade para com seu amigo e para consigo própria, já que agora visualiza melhor o jogo de interesses no qual está envolvida. Para Marta, o encaixe de elementos emprestados da protagonista permite que possa retornar à subjetividade perdida, deixando de ser mais um vulto histórico-político, que foi o que representou para seu país e também para Viana, já que a lealdade do advogado foi

quebrada duas vezes: ao desertar e ao abandonar a “camarada” Bernardo. Volta-se para o interior, para ser apenas uma lembrança do amor perdido que foi para José.

A duplicação de Júlia pelo eu fantasmático de Marta tem, portanto, a tarefa de, para ela própria, abrir espaço para a auto-compreensão, ainda que paulatina, da sua condição “real” na narrativa (entendida a Júlia como “real” apenas no terreno do *como se* ficcional macediano, já que é personagem): trata-se de um eu em busca do entendimento de si. Assim, Júlia transcende ao se duplicar, técnica usada pelo autor para demonstrar a constante reconstrução da protagonista, nunca pronta, finalizada, como, aliás, não é nenhum ser humano, e para confrontar mundos, usando para isso a linha tênue que separa a História de toda e qualquer estória.

Mais ainda, a experiência de Júlia pelo avatar que Marta se tornou para ela pode ser vista como a busca da personalidade dissimulada através de máscaras sobrepostas em estágios historicamente definidos, sejam eles verdadeiros ou não, ou misturados (verdade + ficção), como é o caso de *Sem Nome* (2005). Cada novo ser que Júlia almeja imitar é uma máscara que ao rosto dela se junta, formando com o dela novas composições. Mas, além disso, há nesse contexto também, somada à duplicação de Júlia-Marta, a duplicação do próprio mundo empírico, representado, em termos de categoria do passado, pelo país marcado pela ditadura, pelo atraso em relação aos demais territórios da Europa e pelo choque social, cultural e humanístico que representou a colonização lusa na África, bem como a libertação traumática desses territórios, e como categoria do presente, pelas conturbadas movimentações político-partidárias desde a entrada de Portugal na Comunidade Européia até o governo de Maria Pintasilgo e daqueles que a sucederam. Tudo sendo usado como elemento e transformado no mundo ficcional de *Sem Nome* (2005), em que o concreto serve de pano de fundo para a criação narrativa duplicadora.

A ilusão da realidade que é literariamente arquitetada, contudo, não deve ser vista como simples apagamento do que existe, do que é, ou como uma deficiência da compreensão dos fatos pelo ser, envolvido que está com suas tentativas de ignorar a ação percebida, como assevera em tom pessimista Rosset (1998) ao definir o caráter enganador engendrado na estrutura de uma ilusão. Trata-se, ao contrário, de uma ilusão duplicadora de mundos que tem efeito benéfico, uma vez que as situações vividas ou presenciadas na ficção retornam ao mundo real com caráter libertador, emancipador para o homem. A lição passada em *Sem Nome* (2005), e nas experiências de Júlia em confluência com Viana, Ventura e Duarte, passando todos por Marta, acredita-se então, retorna ao real com conseqüências neste, conforme defende Lamas (2004) em sua ressalva à visão rossetiana. Para ela, essa é a função

primeira da duplicação de mundos e significa que a extrapolação do ficcional dá elementos para a apreensão do real e para que possamos suportar o mesmo com alternativas de escolha, de julgo para e nas ações. E é por esse motivo que, depois do romance, voltamos à realidade renovados pelas experiências dos personagens, acrescidos que poderemos ficar, tanto quanto eles, em termos identitários.

A ilusão da protagonista que se vê como Marta e do mundo que se torna ficcional e, portanto, outro mundo, através da engenhosidade de Macedo (2005), implica que entendamos Marta também como um produto da consciência, do imaginário de Júlia, com efeito importante sobre ela. Ao buscar a completude de si, Júlia percorre um longo caminho atrás de seu *alter ego*, que atravessa e transpassa os demais personagens. Daí a importância de Viana, Ventura e Duarte, todos a convergirem para a construção de Marta na mentalidade de Júlia.

Ao trazer à tona o que estava inerte, numa espécie de casulo latente – a própria Marta, resgatada à existência – a jornalista realiza ainda o que Morin (1997) entendeu como “comércio com os mortos”. Júlia resgata Marta da morte declarada por Viana, mesmo que sem confirmação por parte do advogado, dá-lhe continuidade, experimenta coisas com ela ou por ela, reforma-lhe os últimos momentos, inventa-lhe uma outra suposta morte, que, como invenção que é, abre um espaço de tensão e de ambigüidade no texto, sendo ela própria a argumentar com os leitores que tudo isso faz parte de uma composição hipotética e que realmente pode ter acontecido daquela forma descrita como não. Essa constante reformulação mental dos fatos contribui em “vida” para a protagonista, reformulada que fica pela troca de elementos entre o que estava morto e o que está vivo.

Por outro lado, se é fato que o homem busca a duplicação diante da morte, movido que é pelo desejo de permanência, seja adorando, respeitando ou cultuando os que se foram, em *Sem Nome* (2005) isso vai além da tentativa de perpetuação. No comércio entre vivos e mortos do livro, a troca entre eles reafirma a necessidade de complementação humanística dos duplos Júlia e Marta e surge como fator de continuidade para elas, como já se disse. De Marta através de Júlia, porque voltou à cena, e de Júlia através de Marta porque, diante da “ruptura”, da “morte” da outra, encontra um caminho alternativo para seu futuro, livremente escolhido na vida que o autor lhe dá.

Claro que não se pode negar o caráter inicial nefasto de Marta, como fantasma das lembranças de Viana, como alma a vagar pelo mundo, esquecida e traída por seu amor. Mas esse *ghost* que foi Marta só encontra a transcendência através da mentira de Júlia, situação que se estende à protagonista e que acaba por contaminar todos a seu redor, daí a referência à continuação: Viana, libertado do isolamento a que se forçou, não só politicamente, mas

emocionalmente; Duarte, libertado dos jogos de faz de conta perversos e pervertidos com Júlia; e Ventura, livre da hipocrisia com a qual, no mundo jornalístico, teve que conviver.

Marta, como espírito-*ghost*, acompanhou Júlia, duplicando-a e por ela sendo duplicada, e “literalmente” realizou, pela experiência reveladora do sonho vivenciado pelo advogado, *a viagem* conforme Morin (1997). Entrou num táxi e foi embora, sabendo que, ao chegar ao destino final, iria morrer, mas sem resignação: simplesmente tinha de ser, sabia ela. Ganhou, dessa forma, uma morte concreta (seja a sonhada por Viana ou a imaginada por Júlia), disseminada pela mentira da protagonista. Deixou de ser para sempre uma mal morta, um duplo perseguidor, que, em verdade, era o que representava para Viana, para ser apenas uma morta-dupla, sem, no entanto, perder o poder da transcendentalidade que provocou nos “vivos” da trama.

4.2.1 Espelhos, reflexões, duplos. Recorrências em *Sem Nome*

Apesar de Júlia e Marta serem duplos antagônicos, percebidas as suas diferenças (ainda que houvesse semelhanças) por Viana, Ventura e Duarte, é emblemático o uso, pelo autor, da figura do espelho, representando duplicações possíveis. A própria noção de duplo inicialmente estava comprometida com a idéia da reflexão, em água ou em espelho, ou ainda a “reflexão” dos gêmeos idênticos corporalmente, um a enxergar-se no outro. Mas Macedo (2005), ao usar simbolicamente a imagem, revela experiências da subjetividade alterada pelas marcas do tempo. Já no início do livro, através de Viana, temos a comprovação:

Embora habitualmente não as sentisse [as preocupações pré-póstumas], aquilo devia ser coisa passageira, a verdade é que continuava a olhar para os espelhos com olhos jovens, os espelhos é que padeciam de rugas e de cinzas, não era ele, essa é que era a verdade. Ou pelo menos tinha sido até dois dias antes (MACEDO, 2005, p. 14).

Comprovação repetida mais adiante com Júlia e com Viana. Ele chocado ao vê-la pela primeira vez no aeroporto de Londres, como se estivesse vendo uma cópia de Marta, uma imagem refletida: “Marta!” (MACEDO, 2005, p. 24). Ou só com Júlia, que queria ser Marta: “Mas antes de ir à janela Júlia foi olhar-se ao espelho, grande do quarto [...]” (MACEDO, 2005, p. 88). Ou ainda só com Viana, confessando que não tinha certeza da “igualdade” das duas, não tinha fotografia de Marta que garantisse a semelhança, de maneira que “só ela

[Marta] poderia saber se, olhando o espelho, a visse a si. Ou se você [Júlia] a visse a ela, quando se olha no espelho” (MACEDO, 2005, p. 127). Reflexões, porém, reveladas não como completamente idênticas, apesar da figura do espelho, já que há uma consciência da diferença, acumulada ao longo da narrativa, a do autor e daquela que a própria protagonista pretendia escrever:

Mas no fim do romance as coisas complicavam-se porque para o homem, por muito que ela o amasse, por igual que fosse ao que a outra tinha sido, ela é que era a outra, a outra mulher, a outra Marta mesmo que assim não se chamasse, mesmo que não pudesse ser a mesma e que essa tivesse morrido, ou o tivesse traído, ou esquecido, ou amado outro homem no lugar dele (MACEDO, 2005, p. 91).

Nessa estrutura ambivalente de um espelho que revela o igual e o oposto, e simbolicamente a própria narrativa pode ser vista como espelhamento de um mundo que ganha modificações pela ficção, é o autor que apresenta a explicação, dizendo que para Viana, e também para nós leitores, o espanto sempre foi o de que “era e não podia ser” (MACEDO, 2005, p. 24) ao mesmo tempo. Para Viana não podia ser que tivesse acontecido de reencontrar a desaparecida Marta 30 anos depois; para nós não podia ser que a narrativa “verdadeira” (a do autor) estivesse sendo transpassada pela invenção de Júlia (ficção na ficção), mas afinal, chegamos à conclusão de que sim. Talvez por isso, no jogo de palavras de *Sem Nome* (2005), a intencionalidade autoral fique voltada para o descortinar da noção de que tudo que nos foi dito era de fato “real”, mas não totalmente real. Havia invenções, havia ficções, denunciadas pelas mãos de Júlia ao abrir uma nova pasta em seu computador: “Ficção” (MACEDO, 2005, p. 92), como que um pedido, dela e do autor, para que os leitores também a abrissem nos computadores de seus imaginários. Afinal, duplicações de todos os tipos.

No capítulo onze, mais uma significativa comprovação. O nome do capítulo é sugestivo a esse entendimento: *Duplicações*, e nos revela, a partir das possibilidades de Júlia para a escrita de um romance, algumas das técnicas do autor. Duplicava, portanto, desde personagens até os mundos vividos por eles. Assim como Júlia com Duarte, que “lá [...] às vezes brincava com ele ao faz de conta” (MACEDO, 2005, p. 145), Macedo a brincar com todos nós, denunciando, através da seqüência grotesca criada por Júlia para a morte de Marta, que ela, enquanto escritora, mexia com “gente que tinha existido e que existia” (MACEDO, 2005, p. 146), e que ele próprio, porque não, poderia ter feito o mesmo, misturando real e imaginário.

Dessa forma, através de Júlia e de sua ficção podemos tirar lições sobre a ficção de *Sem Nome* (2005) e sobre a intencionalidade de seu autor. Que não era simplesmente sobre duplos que estava querendo escrever, contou a protagonista ao amigo e mentor Carlos Ventura, sendo também por ele desencorajada nesse sentido. “Se é mais uma história de duplos, dessas que andam a ser recicladas por aí desde que as clonagens as puseram de novo na moda, esquece e esquece já” (MACEDO, 2005, p. 155), parecendo essas não apenas as falas do jornalista à sua colega, mas as de Helder Macedo à Júlia, a si mesmo ou àqueles que o lêem. E bem se pode entender dessa forma, apesar de, aos que estão acostumados a reconhecê-lo como personagem de seus livros, o autor dizer que neste livro não entrou. Não está. Mas que há semelhança, uma identificação no plano das idéias, emprestadas aos personagens. É neles que Macedo (2005) implanta suas falas, distorcidas ou não: “Algumas das minhas opiniões terão sido emprestadas ao jornalista Carlos Ventura, outras com uma diferente intensidade e perspectiva diferente ao advogado [...]”, revelando, um pouco mais adiante, a sua preferência: “[...] mas a personagem com quem eu mais me identifico é a Júlia”⁴⁷.

Assim, escrever simplesmente sobre duplos, disse Ventura à Júlia (Macedo a si mesmo, à Júlia e aos leitores?), “como literatura, esquece. Deixa ficar feito” (MACEDO, 2005, p. 155). Já está escrito, de Teixeira-Gomes a Poe e Dostoiévsky, de Sá-Carneiro a Saramago, passando ainda por vários outros. “O Henry James, o Borges, os *dopplegänger* alemães, e um ver se te avias de fábulas gregas, a começar pelo mito de Eco e Narciso” (MACEDO, 2005, p. 155). “Para escrever não serve” (MACEDO, 2005, p. 156).

Sem desistir completamente da idéia, Júlia (e também o autor?), ao explicar melhor aquilo que poderia ser a sua escrita, ainda que fosse uma explicação quase que só para si, com mais valor internamente, como que para convencimento próprio, reitera: “Não, ouve, terias razão se fosse sobre isso. *Só sobre isso*. Sobre duplos. Duplicações. O problema é que não sei sobre o que é” (MACEDO, 2005, p. 156, grifo nosso). Sabia, claro. Sempre soube, talvez sem conseguir formular em voz alta o pensamento e o sentimento que lhe percorrera após o encontro com Viana e com a Marta, que veio a conhecer por meio dele. Por fim, encontra o jeito e argumenta: “Se calhar é sobre restaurações” (MACEDO, 2005, p. 156). Sobre elas:

[...] não serem possíveis. Sobre nós, o que nós somos agora. Não sei, esperanças esvaziadas. Coisas que tu [Ventura] às vezes também dizes nas tuas crônicas. O que estava implícito na tua última crônica. Mas sobre os duplos tens toda a razão. Nunca são iguais um ao outro. A Marta e eu. Sobre

⁴⁷ Idem anterior.

não se saber se uma pessoa está viva ou morta. [...] Olha, não sei. Se calhar é sobre eu nunca ter gostado de ser eu (MACEDO, 2005, p. 156-157).

O futuro romance de Júlia, desejando uma escrita sobre restaurações coloca-se, dessa forma, no mesmo plano desenhado pelo autor para *Sem Nome* (2005), permitindo-nos ilações entre as narrativas. Não só sobre duplicações de atores (personagens) queria ela escrever, apesar de serem coisas com as quais vinha convivendo desde a análise da peça teatral de Peter Brook, com o fantasma do Hamlet pai a perseguir o filho e o irmão usurpador de trono e de esposa. Mas muitas das coisas que Júlia gostaria de expressar, ao se fazer passar por Marta, e que Macedo através de seu livro de fato expressou, passavam justamente pelas duplicações. Duplicação dela em outra, usando para isso as lembranças de Viana e o passado histórico de um advogado que se negou a guerrear fosse em Guiné, em Angola ou em Moçambique. E mais. Marta também passou a ser outra, libertada que foi pela ficção de Júlia, com as inegáveis contribuições de Ventura e Duarte funcionando como fermento, cada um a seu modo, para a imaginação da protagonista.

Aliás, de duplicações Júlia entendia bem, já que, antes mesmo de se deparar com a ex-militante, ela própria oscilava numa personalidade fluída, sendo um tipo de mulher conforme a situação, conforme lhe convinha a cada momento. Para Ventura era uma discípula-amiga, que não se importava de agradecer, a seu modo, as ajudas do mestre. Era livre em relação ao próprio corpo, sem preconceitos pequeno-burgueses e moralistas quanto ao sexo. Com Duarte fora outra, mais perversa, manipuladora, numa brincadeira de faz de conta que tornava a ambos cúmplices no tempo prolongado da infância na vida adulta. Com Viana, quando ele surgiu em sua vida, foi também diferente, vista por ele uma colaboradora na busca de Marta – era assim que Viana queria ver Júlia, apesar de ser “espantoso como em tão pouco tempo tinha conseguido saber tanto sobre o desaparecimento de Marta” (MACEDO, 2005, p. 118). Era uma história terrível a que a jornalista lhe tinha contado, mas “tudo muito plausível” (MACEDO, 2005, p. 118), e, se plausível, possível, para todo o sempre acontecido, era mais fácil assim. “Já sei mais do que precisava de saber”, contenta-se Viana (MACEDO, 2005, p. 128).

Marta foi, portanto, mais uma alternativa da jovem acostumada a duplicar-se. E gostava mesmo “de ser pessoas diferentes para cada um deles” (MACEDO, 2005, p. 76), para cada um dos “seus” homens. Aluna em alguns departamentos, com Ventura, professora para ele em outros; “mãezinha e puta” (MACEDO, 2005, p. 76) para Duarte; Júlia e Marta, para Viana. Por essa mesma razão possivelmente tenha desistido da imaginária possibilidade de

“encontrar” Marta, seguidos os conselhos, para o romance, de Ventura. Encontrar-se face a face com seu duplo (com a outra metade que gostava de ser) não só era improvável, como certamente um “anticlímax” para o livro (MACEDO, 2005, p. 83), daí que o contrário tenha sido acatado por Júlia. Além de que não encontrar Marta, matá-la de vez, podendo ser ela a imagem da outra 30 anos antes era muito mais “excitante” (MACEDO, 2005, p. 83) em termos literários. E, de fato, ver-se como Marta era algo que fazia mais para e por si, já que não se deixava levar pela ilusão só para contentar Viana, “de momento, não era para ele que lhe estava a apetecer [apesar de não se importar com agrados que fazia aos outros] imaginar-se a ser outra mulher” (MACEDO, 2005, p. 84). Era uma fantasia que, não raras às vezes, e embora compartilhada com todos, era mais “consigo própria e estava a gostar que assim fosse” (MACEDO, 2005, p. 84).

Fantasiar serviu para os propósitos libertadores do autor em relação a seus personagens, estando no final a própria Júlia mais libertada que todos. Na imitação que fazia de Marta, Júlia finalmente compreendeu: era “como se tivesse ido em busca de mim” (MACEDO, 2005, p. 101). Que não era “muito propensa a fantasias” (MACEDO, 2005, p. 96) por causa da profissão de jornalista, descobre-se ser esta uma total mentira. Que as mentiras fossem experiências que serviam bem para si e para os de seu convívio, percebe-se como a mais concreta das verdades.

Ao assumir-se outra estava liberta e a libertação atingida por Júlia tinha nome (Marta?), ou melhor, tinha a possibilidade de não ter nome nenhum, completamente *sem nome*, o que é melhor. “Poderosa” (MACEDO, 2005, p. 130). Também ao se tornar duplo, teve a noção de que era sobre as “duas mulheres que queria escrever” (MACEDO, 2005, p. 153) (também Macedo?). Queria escrever sobre “[...] a mais nova, a que tinha chamado Marta, e a mais velha, que a tinha seguido” (MACEDO, 2005, p. 153), e embora invertidas as idades, “[...] ambas a sentirem a presença da outra, a terem sido amadas em tempos diferentes pelo mesmo homem” (MACEDO, 2005, p. 154).

Assim, o “pluralismo” tencionado por Ventura ao ser demitido do jornal se estende, na melhor acepção do termo, feherianamente, até Júlia por meio de Marta. Daí a razão para tantas duplicações, justificando a existência da protagonista e do advogado que com ela fez par, não par romântico, mas um par na vida: “[...] sem a Marta não teria havido a Júlia para ele, e ele nunca teria podido existir para Júlia” (MACEDO, 2005, p. 119). A continuidade possível para eles e executada para além da narrativa de Macedo. Uma narrativa que permanece, mesmo após o final do livro, no imaginário dos leitores.

Quanto à Júlia, apesar de ter “matado” a Marta que criou e que viveu para si, voltando a seu tempo como a jovem que era, apesar de alterada na sua subjetividade, era importante que não deixasse de pensar na outra. Ela era uma “[...] presença benévola, propiciadora. [...] uma espécie de mãe alternativa” (MACEDO, 2005, p. 181). E, impulsionada por essa mãe alternativa, ela “[...] a ter finalmente de crescer” (MACEDO, 2005, p. 181). Ao final das contas, tinha feito, a seu modo, o que podia para os outros e para si, e “olha, [...] a Marta também tinha feito o que pôde, lá no seu tempo no Partido” (MACEDO, 2005, p. 186).

4.3 Júlia: protagonista em busca de identidade

Júlia, como personagem e protagonista do último romance de Helder Macedo, *Sem Nome* (2005), possui uma identidade narrativa nos termos de Ricoeur (1991). É no plano das intrigas e das ações ao longo da trama que não só a história vai sendo construída como também a própria conduta da jovem jornalista é moldada e mostrada aos leitores, definindo-se e identificando-se ela enquanto ser fictício que propicia a imaginação.

A Júlia do início do romance não é a mesma daquela encontrada no final. Sua mudança, entretanto, que passa pelo encontro com outras identidades, em conflito ou confluência com os demais personagens, não impede que a reconheçamos como sendo a Júlia de Sousa, jornalista, 26 anos, colaboradora de um jornal em Lisboa, discípula de Carlos Ventura, seu mestre e colega de trabalho, amiga de infância de Duarte Fróis, filha única de pais separados, órfã de mãe. Há, em sua existência algo de permanente, apesar do tempo decorrido, e por isso Júlia constitui uma identidade. Tem um caráter, um dispositivo durável de (re)identificação perante a vida e a tudo. É uma jovem de seu tempo, que vive o presente, e é neste presente da história narrada, o ano de 2004, em que se reconhece. Tem lembranças de outras fases da vida desde a infância, evidentemente. São lembranças que confirmam a mesmidade pela identidade numérica e garantem traços de similitude para Júlia diante dos demais; mas seu centro, por opção própria, é o agora.

Comporta-se de maneira a-histórica em relação ao entorno político-social-ideológico do país, é o que nos conta o narrador no início do livro. Por ser jovem, reconhece algumas histórias (dos outros) e algumas versões da História, mas sem muito fervor, sem muito envolvimento, quase apática. Sua opção, até o encontro com Viana e Marta, é mais pelo que tem ao alcance das mãos, o aqui, o instante presente. Das críticas em relação a Portugal da

contemporaneidade, reflexo de controvérsias ressuscitadas e impregnadas no presente, vive apenas o que por empréstimo recebe de Ventura, ou o que soube ou acompanhou fluidamente das experiências do pai, da mãe, dos vizinhos, ela própria eximindo-se de buscar algo a mais do passado, além do que lhe é entregue pelos outros. Isso, no entanto, irá mudar. Há aí um ponto de ambivalência que será explorado pelo autor, com vistas a um emergente crescimento identitário.

Sexualmente comporta-se também de forma ambivalente. O sexo para ela não precisa ser carregado de paixões, de sentimentalismos. Encara-o concretamente como é: uma troca. Não que seja fria, amarga ou distante. Apenas não se consome em afeições pequeno-burguesas e promessas de contos de fadas para donzelas. Ao contrário, não é, não se sente e nem vive como donzela. Troca sexualmente quando tem vontade de trocar e com quem tem vontade de trocar. Não se deixa levar por pudores, tabus, culpabilidades. Nem por isso poderia ser vista como interesseira, a trocar sexo por vantagens de algum tipo, econômicas, sociais ou profissionais, e a maior prova está em não aceitar casar-se com o amigo de infância e diplomata de promissora carreira, Duarte Fróis, ou ainda na resistência de assumir o cargo de Ventura quando este é demitido do jornal em que ambos trabalham. Seu comportamento é mais simples, preto no branco (exceto pela recorrente “mania” da invenção, da fantasia). Gosta de quem gosta, está com quem quer estar, recusa os momentos que não lhe apeteçam, gosta que gostem dela e gosta de fazer aquilo que seus parceiros gostam que lhes seja feito. A ambivalência está em sentir-se dominadora e em deixar-se dominar alternadamente.

Oscila também entre dois planos que vive simultaneamente: o plano real da história (fictício no plano macediano), que não somente é a história dos personagens, mas a história de um país, de uma nação, de seus conflitos, erros e acertos, de seus imbricamentos com mundos diversos e para com os quais ocupa ora posição de metrópole (centro), ora de periferia ou semiperiferia (e nesse sentido ambos tem inspiração no real concreto e empírico do próprio autor e de suas experiências, trazendo para o livro reminiscências de sua própria infância na África, a vida adulta em Portugal, a perseguição política, o exílio, a vida madura em Londres); e o plano do imaginado, das histórias que encena para si e para os que estão por perto, inventando, ficcionalizando (e bem o faz a moda do autor, misturando o real e as recordações, suas ou dos outros, para o pano de fundo, isto é, misturando uma conotação memorialista com a criação e a livre possibilidade sempre subjetiva da categoria ficcional).

Contudo, por mesclar realidade e ficção, nem por isso se pode dizer que seja uma mentirosa em sentido *lato*, embora minta, mas não é com maldade, crueldade ou mesmo premeditação que o faz – o exemplo das brincadeiras com Duarte Fróis é esclarecedor nesse

sentido, pois Júlia vai criando à medida que os diálogos se desenrolam: “[...] Em todo o caso, mesmo que *não fosse por associação consciente*, o que Júlia quis depois saber foi se algumas dessas coisas [as experiências homossexuais de Duarte] tinham acontecido [...]” (MACEDO, 2005, p. 68-69, grifo nosso); ou como em “[...] a experiência de Duarte no parque de Viena *deu-lhe uma idéia*, que sugeriu como a coisa mais natural do mundo [...]” (MACEDO, 2005, p. 71, grifo nosso). Simplesmente inventa porque se satisfaz e, mais do que isso, se completa ao passear por histórias diferentes. Diverte-se, é verdade, mas é um divertimento que muitas vezes mascara uma tristeza, uma solidão. Júlia é sozinha, e como filha única sente-se mais apartada de tudo com a morte da mãe. Não que a mãe fosse exatamente um modelo da mãe atenciosa, dedicada. No final da vida resignada que teve estava mais voltada a recuperar o tempo perdido em meio a frustrações pessoais com o bancário, novo marido-amante que arranjou. E a Júlia sabia disso, o que não a impediu de sentir-se mais sozinha no mundo sem a presença materna. Uma certeza da ausência que se comprovou fisicamente, como depois sentiria com Marta. Entretanto, com Marta, dá-se conta ao final do livro da presença benévola, não mais fantasmática, que a militante assumiu. Uma companheira de estrada (duplo), “propiciadora”, “uma espécie de mãe alternativa” (MACEDO, 2005, p. 181).

Entre mentiras, invenções e histórias imaginadas, portanto, os faz de conta iam-lhe brotando na mente. Era uma forma de viver outras situações em outros contextos, fugindo muitas vezes do seu próprio. Narrativas paralelas que colaboravam para a narrativa principal, suavizando-a, permitindo que fosse suportável, aceitável, aprazível ou apenas diversificada. Criar era algo natural, às vezes uma brincadeira, como com Duarte ou no primeiro momento de procura da Marta, entrevistando/criando vizinhos, jardineiros senis, etc., mesclando o concreto com o fantasioso. Isso até perceber o que representava para si, para o Viana e para a própria Marta a morte da militante contada na carta-relatório. O que inicialmente poderia ser mais uma brincadeira, aos poucos ganha em Júlia uma outra dimensão de envolvimento, já que Viana era o “[...] mais grave de todos os faz de conta porque não era [...]” (MACEDO, 2005, p. 181). Era, talvez como ela própria, um “em vez de” (MACEDO, 2005, p. 181), marcado por ambigüidades.

Reconhecidas como duplos uma da outra a partir da cena do aeroporto em Londres, a similitude da desaparecida Marta com a jornalista Júlia é confirmada por uma série de coincidências que as aproximam ao mesmo tempo em que as afastam ao longo do romance. A primeira delas foi a data e o nome errados nos documentos, fazendo a polícia acreditar que Júlia era Marta, mesmo sendo essa uma situação inverossímil, impossível até. A possibilidade da aparência física na lembrança de José Viana também trouxe Júlia para perto da militante,

mas não havia uma certeza absoluta, uma comprovação, uma fotografia sequer. A memória se engana, sabemos, e muitas vezes as pessoas vêem aquilo que querem ver, o que certamente também pode ter havido com o advogado. Porém, para ele Júlia era uma duplicação de Marta, forma que a jovem sentiu necessidade de assumir. Enfim, contextos macedianos de afirmação e negação, verdade e mentira, num terreno de lacunas significativas propositadamente deixadas ao longo do caminho pelo autor para decodificação do livro – uma forma presente de obra aberta (ECO, 1971) para o leitor.

Numa palavra, Júlia é demonstrada, e nesta análise assim a percebemos, como “ambivalente”, feherianamente ambivalente. Não é o tipo de protagonista predestinada a uma trajetória imutável, visto que o final do livro é aberto, tampouco uma heroína perfeita, um exemplo a ser seguido, nem é esse, percebe-se, o rumo traçado para ela pelo autor. É apenas uma protagonista, uma personagem, uma identidade narrativa reveladora para tantas outras identidades pessoais – os leitores de Helder Macedo. O livro, já nos foi confirmado pelo autor⁴⁸ em entrevista, apenas busca falar sobre uma jovem em busca de si própria, como todos nós, e que se percebe uma identidade bipartida, num confronto do que permanece pela temporalidade, o caráter, imbricado na manutenção do si pela palavra dada ao outro, e aquilo que muda, a cada nova ação, a cada nova intriga proposta pelo autor (RICOEUR, 1991).

Mas terá Júlia uma consciência da sua ambivalência nesses aspectos (verdade *versus* ficção, sexual *versus* assexuada, a-histórica *versus* histórica, ou com tendência a – ambivalências que intensificam aquelas percebidas no próprio romance)? Acreditamos que não, pelo menos não durante boa parte do livro. É no confronto com a alteridade, e no desenrolar desse confronto, que se propicia uma abertura à conscientização ou à percepção e aí reside a valência dupla, livre possibilidade de escolha por parte do herói libertado no romance moderno (FEHÉR, 1972). Primeiramente isso acontece por meio do encontro com Viana e pela possibilidade de brincar de verdade e mentira, real e imaginário, numa busca da Marta que para ele existiu. Nessa busca, Júlia procura se sentir Marta, parecer com ela, imaginar-se potencialmente amada e amante numa relação com o advogado, embora a relação sexualmente de fato não se concretize. Numa segunda vez, o confronto com a alteridade surge como decorrência daquela situação: Viana apresenta a Júlia o que foi a Marta e Júlia constrói a partir disso uma outra militante, subjetivamente a sua Marta, a Marta que ela poderia ser numa alternativa de duplicação.

⁴⁸ Helder Macedo, em entrevista publicada no *site* da Editorial Presença. Disponível em: <http://www.editpresenca.pt/imprensa_detalhe.asp?id=225>. Acesso em: 20 fev. 2007.

Júlia ficcionalizava enredos possíveis antes do episódio com o advogado, colocava-se na posição de se sentir como outros, mas a perspectiva aberta após o encontro com Viana e Marta dá sustentação para um novo panorama em formação: a percepção da ambivalência. É no momento da carta-relatório, em que Júlia assume o papel de escritora e narradora, cedido por Macedo num encaixe de ficção dentro da ficção, que Júlia desperta para o entendimento de si mesma como outra, como outras, já que para cada personagem com quem convive – Duarte, Ventura, Viana – apresenta-se com realce de características diferentes, sem deixar de ser reconhecida e de reconhecer-se como ainda sendo ela própria. Desperta, através de Viana e da Marta que constrói para ambos e também para Duarte e Ventura, para a percepção de si mesma considerada... outra, como apontou Ricoeur (1991), porque à mesma se juntam outros. Importava-se, denuncia o narrador, de ser outras pessoas, mas porque em verdade estava em busca de um pouco de si em cada um daqueles com quem cruzou.

Assim, a possibilidade concreta da duplicação, pelo aparecimento de alguém que se chamava Marta, e da telescopagem no tempo (BRAVO, 1998), ao tentar viver situações como a Marta, seguida da morte fingida para a militante, uma mentira tornada verdade, propiciaram a Júlia o confronto da identidade mesmidade e da identidade ipseidade. Na crise, ao perceber que não precisava ter dito as suas invenções a Viana, interferido assim terminantemente na vida do advogado, Júlia se dá conta do fluxo ambivalente que a irrompe, da impermanência de um único eu para toda a vida; se dá conta de que mesmo o *eu* se transforma sempre (BARROS FILHO, 2005). E Júlia vive uma crise de identidade, deflagrada pela mentira sobre a morte de seu duplo:

[...] Era porque depois tinha ficado a matutar na vida e nos amores, e de repente percebeu a enormidade do que tinha feito, do que andava a fazer. Ela que ainda por cima tinha criticado o pior do jornalismo praticado em Portugal. Ao próprio José Viana. A fazer muito pior. Num suposto relatório factual. A inventar a morte de uma mulher. A dizer a um homem que tinha amado essa mulher que ela tinha morrido. O como e o quando. De uma maneira bárbara. Com pormenores. [...] Louca, o Duarte já tinha dito. Irresponsável. [...] Para quê mentir? (MACEDO, 2005, p. 176).

E como não pudesse voltar atrás, optou por ter acontecido a história narrada, até porque se a modificasse não seria pior nem melhor, apenas outra história (MACEDO, 2005). E, apesar de tudo, proporcionou libertação para Viana, de sua vida diaspórica e amargurada, para Marta, uma morta perseguidora na lembrança de Viana, e para si própria, poderosa e “sem nome” (MACEDO, 2005, p. 130) ao tornar-se Marta, dona da memória dos outros e ao mesmo tempo perceptiva de que muitas vezes estava apenas “a meio caminho entre si e si”

(MACEDO, 2005, p. 146). Com o episódio da morte de Marta intensificado por mais uma imaginária possibilidade, a de o próprio Viana ser o assassino, não tinha sido diferente: Júlia “entre a pessoa que às vezes não gostava de ser e a autora que queria ser” (MACEDO, 2005, p. 146), com o intuito de mandar, autoritariamente, nas histórias e naqueles que criava.

Dá-se conta, assim, de que é “imprevisível” (MACEDO, 2005, p. 162) e que inventava enredos só para poder fazer parte deles. Talvez até o romance que pretendia escrever era de fato mais um faz de conta de faz de conta, afinal, “o seu talento era esse” (MACEDO, 2005, p. 162): inventar. Mas inventa com base num real que toma de empréstimo dos outros (até as “pessoas” são usurpadas por Júlia), de maneira que o resultado da criação é uma forma de entendimento sobre a protagonista, sua identidade fluída, em “mosaico”, para usar uma terminologia de Silva (2002) sobre a própria escrita e o estilo macedianos, além de reveladora de todo um tempo em que se inscreve:

Toda a reflexão sobre a narrativa, a sua essência, as suas modalidades discursivas, as suas práticas históricas e transhistóricas, não pode deixar de ser também uma reflexão sobre o tempo. Com mais razão se torna necessária essa reflexão quando, como acontece no caso dos romances de José Saramago [e de Helder Macedo], ficção e História se articulam estreitamente (REIS, 1996, p. 47).

E ainda sobre a possibilidade da mistura do real histórico com a ficção criadora, temos confirmada a pluralidade na construção da identidade, efeito reforçado na narrativa macediana e reforçado em Júlia de *Sem Nome* (2005), e tal como entende Ricoeur (1991). Nos estudos empreendidos por Silva (2002) a respeito do autor português, passando por Michel Foucault, vemos comprovada essa idéia que aponta para a possibilidade da disputa entre facetas de uma mesma identidade numa relação de poder, situação essa não negada em Ricoeur (1991), já que, ainda que em outros termos, menciona o possível encobrimento da mesmidade e da ipseidade uma pela outra até que se atinja um ponto de equilíbrio. Assim, a dissociação sistemática de nossa identidade é outro uso da história (SILVA, 2002), identidade que tentamos assegurar sob uma máscara, mas que, em verdade, é habitada pelo plural, com uma disputa interminável entre almas que disputam e se entrecruzam.

Júlia assume, então, máscaras. Ao se apossar da memória dos outros se vê como “senhora de si própria” (MACEDO, 2005, p. 130), num jogo em que a intensificação da ipseidade pelo encontro com a alteridade (nos formamos também a partir de outros) e pela necessidade de manter elos assumidos ao longo da vida (fidelidade da palavra dada como fator de responsabilidade pelo ser que nos tornamos) contribui para o reforço da mesmidade e

numa relação que se torna libertadora a partir da abertura à consciência em relação a isso. Poder viver outras histórias, modificar as já existentes, transformar-se por conta própria em personagem, e sem culpa por isso, era a grande “[...] vantagem de poder ser e não ser ao mesmo tempo outra pessoa” (MACEDO, 2005, p. 131). Na relação com o duplo Marta, a incorporação/pluralização da identidade vai além: “A Marta Bernardo não foi preciso imaginar. Era ela própria, foi a si própria que se sentiu a ser ela. [...] Via as coisas que a Marta via sem se ver a vê-las. Como se fosse ela própria a vê-las, na vida real” (MACEDO, 2005, p. 131).

Nesse contexto, as duplicações, recorrentes na narrativa de Helder Macedo (duplicação do mundo e dos seres – exemplos de duplos também estão em Pedro e Paula (1999) e Vícios e Virtudes (2002), são formas de deflagrar elementos de identidade em constante movimento, como é o caso de Júlia, demonstrando exatamente que no terreno do moderno não só os indivíduos estão fragmentados como os personagens da mesma maneira padecem dessa característica, como apontou Fehér (1972).

Esse tematizar da angústia existencial, do *ser ausência*, da aguda consciência da individualidade fragmentada e contraditória, do paradoxo constitutivo do ‘eu’ contemporâneo, é característico da poética macediana e pode, entre outras possibilidades, ser relido, à luz da prosa macediana posterior (SILVA, 2002a, p. 300).

O que não é necessariamente negativo – Fehér (1972) definiu a ambivalência como positividade para a epopéia moderna, embora em Macedo não raras às vezes o pessimismo se misture ao otimismo, fato perfeitamente aceitável e verossímil na ficção já que possível e comprovado no real empírico. Mas ser pessimista ou otimista, em qualquer dos casos, exige uma atitude, uma ação, e é na reviravolta que pessoas e personagens se mostram a si e ao grupo, como com Júlia. A angústia pela mentira contada a Viana logo é, então, transposta pelo sentimento de fidelidade ao contado, à história, à Marta criada, fato que leva a protagonista não voltar atrás no dito, e nem o Viana assim o quereria, supomos, porque ao aceitar a morte da militante pode finalmente “[...] deixar as lágrimas correrem livremente, pacificado” (MACEDO, 2005, p. 174).

Por sua vez, Júlia transpõe o limite da percepção daquilo que fez como “cruel” (MACEDO, 2005, p. 176), passando a encarar como o que de fato foi: uma história para todos os envolvidos. Como também já tinha sido posto por Carlos Ventura em uma de suas últimas crônicas, dizendo “sobre como a história dos outros se torna sempre numa história dos que não têm nada a ver com ela” (MACEDO, 2005, p. 177). A história do desaparecimento e da

morte de Marta tornou-se, portanto, uma história mais para ela do que para a própria Marta e o próprio Viana.

Foi essa a desarrumação que Viana proporcionou a Júlia ao entrar na vida da jornalista. De início, ser a Marta para Viana no encontro do aeroporto mostrou que Júlia não sabia quem verdadeiramente era e do que era capaz: “Se alguém que a gente não conhece nos vem de repente dizer que é quem nunca teria podido ser, torna-se um pouco mais difícil continuar a acreditar que nós próprios somos quem estamos a ser” (MACEDO, 2005, p. 14). Mas a confusão proporcionou-lhe a possibilidade de brincar com papéis e personalidades que incorporou, buscando, ao fundo, o seu próprio reconhecimento, a confirmação da mesmidade – lembremos que Júlia desejava escrever em seu romance “[...] sobre nós, sobre o que nós somos agora” (MACEDO, 2005, p. 156).

Ela, de início a-histórica, a-política, agora também reconciliada com o passado histórico de seu país com conseqüências no presente. Não somente mais um “produto do traumatizado regresso [do pai das guerras em Angola], do difícil reencontro [do pai e da mãe], da descolonização e do PREC [...]” (MACEDO, 2005, p. 53), mas uma jovem mulher “plural” e leal às amigas, especialmente a de Ventura: “preferiria sempre o Carlos Ventura a todos eles [do jornal] postos juntos” (MACEDO, 2005, p. 186), e por isso, ao assumir o cargo de colunista, invertendo o jogo, pois não “[...] tinha gostado nada que o seu amigo Carlos Ventura tivesse ficado triste” (MACEDO, 2005, p. 186).

Iria dizer em seus textos tudo que o amigo e colega dizia e já não importava se tivesse ele razão ou não, importava a sua lealdade a ele. Uma consciência, portanto, purificada pela transgressão que iria cometer no jornal (e pelas que já tinha cometido com Viana e Marta) e em nome de verdades que precisam ser preservadas (para ela a amizade de Ventura). Iria assumir o papel dele, mas na pele dela própria. Uma outra faceta de Júlia, despertada pela mentira que contou a Viana e pela revolta com a demissão de Ventura. Uma Júlia mais politizada textualmente, mas, e o mais importante, política ou não política, uma Júlia imbuída não da hipocrisia da virtude salvadora (salvou Viana e Marta, é bem verdade, mas não o fez por virtude, fez porque também a si), mas perceptiva de que suas atitudes não eram em nome de individualidades ou de egoísmos, eram “pelo que tem a ver com todos” (MACEDO, 2005, p. 186), numa expressão do pessoal impregnado pelo coletivo e vice-versa, por isso sempre mutante. Quanto ao livro que escreveria, numa reafirmação ambivalente: “Decidia depois” (MACEDO, 2005, p. 186).

4.3.1 Uma última consideração...

Por que Júlia, Joana, Paula? Na literatura macediana, com exceção de *Partes de África* (1999), as protagonistas são todas mulheres. É Helder Macedo que dá a explicação à Teresa Cristina Cerdeira (2001, p. 340-341):

O facto é que me dá um prazer muito especial construir personagens femininas. Não sei, vejam, quase tudo que de melhor me aconteceu tem vindo de mulheres, a vida, a linguagem, amor, prazer, amizade, tudo isso, e também a partilha da sua por vezes tão secreta sabedoria, a cumplicidade dos corpos e das almas [...]. O chamado “feminismo” é uma fantasia masculina. Simplesmente na minha vida houve e há mulheres que eu gosto que sejam mulheres, que gosto de ter conhecido ou de passar a conhecer.

Ao falar das personagens como gente que existe, Macedo diz: “Vocês riem? [considerando as entrevistadoras] [...]. Mas é que passou a existir [ao se referir a Joana, mas tomamos como extensivo a todas as outras]” (CERDEIRA, 2001, p. 341). E o que diz sobre uma pode bem ser transposto à Júlia em termos de identidade narrativa: “[...] ela [personagem Joana, acrescentamos por nossa conta também Júlia] é que determinou o retrato que dela construí [...]” (CERDEIRA, 2001, p. 341). E continua falando à pesquisadora:

Não sei se é o mesmo para outros escritores mas, para mim, a partir de certa altura, depois de ter escrito mais ou menos um terço do livro, os meus poderes de decisão começam a diminuir, não posso ser arbitrário, tenho de encontrar o que aquela personagem pode ou não pode fazer ou dizer, o que pode ou não pode ser (CERDEIRA, 2001, p. 341).

É o próprio escritor buscando uma identidade para suas personagens, assim como Júlia em relação a si mesma.

CONCLUSÃO

Ao iniciarmos este trabalho de dissertação de mestrado as intenções de pesquisa não tardaram a aparecer e o objetivo central do estudo foi traçado: pesquisar e analisar os possíveis sistemas ambivalentes, a partir da perspectiva feheriana, do último romance, *Sem Nome* (2005), do autor português Helder Macedo. Conhecido literariamente através de sua vasta experiência no terreno da poesia, em prosa Macedo é de certa forma novato, sendo esta a sua quarta incursão em narrativa. O livro, lançado em 2005, conta uma história contemporânea passada em 2004, mas com acréscimos de resquícios memorialísticos das últimas décadas em Portugal e da invenção ficcionalizante, pura criação do escritor. Através deste objetivo maior, tornou-se intenção específica do trabalho também entender os procedimentos de ação e de comportamento da personagem central do livro, a jovem jornalista Júlia de Sousa, ambivalente em essência, e a composição de sua identidade, articulada através de si mesma e dos outros personagens, num gatilho disparado pela figura do duplo, a militante desaparecida Marta Bernardo.

O elucidamento do romance através da perspectiva de Ferenc Fehér (1972), contraposta a de Gerorg Lukács (2000), encontrou respaldo pelo fato de que, para aquele estudioso, o romance, enquanto gênero, não é problemático e sim ambivalente. A ambivalência da narrativa moderna acrescenta ao homem a emancipação, fazendo-o abandonar a exclusividade e a simetria formal da epopéia, encaminhando-se rumo à independência. A dualidade do Eu e do mundo exterior permite, portanto, que o herói possa “construir, para seu uso, um universo – universo *ilusório* ou *real*” (FEHÉR, 1972, p. 16, grifo nosso).

Três sistemas ambivalentes foram elencados em *Sem Nome* (2005) ao longo da dissertação, sendo o primeiro deles localizado a partir das próprias pistas encontradas nos textos de Fehér (1972) e no enredo de Macedo, que brinca de escrever verdades a partir de situações supostamente verdadeiras e vice-versa. O real e o ilusório, para lembrar Fehér acima citado (1972), ou o imaginado, surgem então como a primeira ambivalência irônica, intencionalmente arquitetadas pelo autor, seguida de outras duas: o contexto do duplo, Júlia é duplo de Marta e Marta de Júlia, e a bipartidarização da identidade, o idem de Júlia sendo moldado a partir do *ipse*, isto é, o confronto com a alteridade pelas figuras de Marta, Viana, Duarte, Ventura (RICOEUR, 1991).

A perspectiva sociológica também foi utilizada, por entendermos que, ao misturar elementos reais, próprios da sua vivência, com elementos inventados, ficcionados, Helder Macedo encaminha essa possibilidade teórica (lembramos que o escritor tem também formação histórica), fazendo-nos valorizar os elementos do entorno da obra – circunstâncias pessoais, sociais, econômicas, políticas, fatos históricos, ideologias – que contribuem para o rumo estrutural e textual destinado pelo romancista.

Assim, usando os recortes históricos pela introdução dos mesmos através da figura do narrador, ou emprestando-os aos personagens, e também à Júlia, e misturando-os com detalhes puramente imaginados, Macedo desenhou um romance plural. Um romance não fechado em si, mas alicerçado na perspectiva ambivalente e dual da construção do texto pela afirmação que, pouco mais adiante na escrita, nega ou põe em dúvida o que foi dito. A certeza narrativa dos fatos explicitados, portanto, não é dada aos leitores, sendo isso uma técnica proposital do autor, que dá liberdade para quem o lê de poder imaginar, estabelecer conjecturas a respeito dos fatos descritos, deformando as imagens da percepção e fazendo, conforme já apontou Bachelard (2001), bom uso da faculdade humana que é a imaginação.

Após o estudo das teorias acerca do imaginário (DURAND, 1996, 2000, 2001), sobre o duplo como *alter ego* (BORGES, 1995), e sobre a identidade equilibrada entre manter-se a si mesma e a renovação diante do outro (RICOEUR, 1991), chegamos à conclusão de que Júlia muda ao longo do romance, não sendo a mesma personagem, em termos identitários, no início e no final. Permanece sim, porque sempre há um fator de reconhecimento através do caráter, mesmo quando das oscilações no tempo, mas aglomera, soma, acopla a si características que toma de empréstimo dos outros e na relação com os outros.

Se é, ao descortinar da obra, uma jovem mulher a-histórica, extremamente sexuada e sexual (ou por vezes assexuada, já que o sexo para ela é algo de momento, é mulher no comando e/ou serva que obedece, dependendo do parceiro) e a-política, ao final torna-se mais consciente, num mergulho que faz em seu próprio eu, e nas coisas à sua volta, reconhecida que fica a partir do confronto com os demais personagens. Torna-se, portanto, ao final da trama, histórica (ou mais do que era, pelo menos, mais ciente das perversidades do mundo num contexto de dominação dos homens uns contra os outros; de Portugal como “metrópole” contra a África sempre “colônia”; e perceptiva da dominação intelectual e ideológica no jornal em que trabalha), consciente de sua sexualidade (o sexo não é mais algo apenas de momento e passa a compreender que, talvez, ter três homens é como “não haver nenhum” (MACEDO, 2005, p. 178), sendo que era o terceiro – o Ventura – que era o “melhor dos três” (MACEDO,

2005, p. 178), e mais centrada politicamente, ou no mínimo mais informada, situação essa colocada por decorrência das duas primeiras.

Esses comportamentos ambivalentes para Júlia, e que demonstram o amadurecimento dela enquanto mulher e sua emancipação em termos de identidade, ou o princípio da emancipação, se põem num encaixe, numa espécie de imbricamento, ou até se pode dizer que surgem como decorrência das ambivalências demonstradas no romance inteiro e já citadas anteriormente. Júlia só pode mudar, “evoluir”, porque há esse trato do real em direção ao imaginário, das duplicações e da identidade múltipla com máscaras que se sobrepõem em *Sem Nome* (2005), o que justifica a aplicação do conceito estabelecido por Fehér (1972) de romance ambivalente neste livro e sua extensão, isto é, o deslizamento do conceito da narrativa para o personagem, para a protagonista.

É nesse sentido que, de forma mais assertiva, propomos que as duas primeiras ambivalências do texto macediano – real *versus* imaginário e duplo – abrem espaço e proporcionam a existência da terceira, sendo Júlia uma identidade de alternância e equilíbrio entre mesmidade e ipseidade, ela própria um “ser” dual, sendo verificado isso pela lista de papéis que desempenha (RICOEUR, 1991).

Júlia é, portanto, e isso já foi confirmado pelo próprio autor, alguém a procura de si mesma, como somos, em verdade, todos nós – estamos sempre, ainda que inconscientemente a procura de algo que possa nos *representar*, de algo que possa confirmar nossa continuidade, nossa permanência. E o livro demonstra essa busca, porque é, ele próprio, “uma demanda, uma procura de identidade”, disse Macedo⁴⁹, daí que não precisa ter nome, chama-se *Sem Nome*. Nele, Júlia adquire uma identidade adulta, segundo o autor, mas o que é isto senão a percepção de que estamos – homens ou personagens, identidades pessoais ou narrativas – sendo moldados por nossas próprias experiências. Se é a identidade da história que faz a identidade do personagem (RICOEUR, 1991), Macedo definiu bem então seu romance: ele é sem nome para a Júlia poder ser sem nome, “ela está a tactear para o futuro”⁵⁰.

Esse “tactear” passa pela fantástica possibilidade que a ficção abre, através do imaginário, de tornar algo simplesmente hipotético em possível, definitivo, e de percebermos que Júlia teve alternativas, pôde assumir-se como outra, recusar esse caminho, ou só fingir ser, por algum tempo, outra. Dessas possibilidades, experimentou um pouco de todas, e essa exploração é que a constitui. Mas disso, diga-se, a palavra principal não é *constituição*, não é

⁴⁹ Helder Macedo, em entrevista publicada no *site* da Editorial Presença. Disponível em: <http://www.editpresenca.pt/imprensa_detalhe.asp?id=225>. Acesso em: 03 abr. 2008.

⁵⁰ Idem anterior.

ser, é exploração, poder ser, já que a identidade é algo sempre em constante rearticulação, resultado provisório de um diálogo do sujeito com ele mesmo e dele com o mundo, com o social (BARROS FILHO, 2005).

Mas, ao final do livro, podemos dizer que Júlia de fato encontrou essa identidade adulta de que fala o autor? Acreditamos que não totalmente, afinal, continua uma jovem de 26 anos de idade, mas há uma inicial consciência da transcendente possibilidade que experimentou. O sentido, reitera-se, está na busca, não na chegada final, e é por isso que o livro termina sem de fato sabermos o que aconteceu à Marta, se está realmente viva ou morta. Porque isso não importa, o que importa é que foi caminho, foi passagem para a resolução da Júlia, do Viana, do Duarte, do Ventura, todos através da militante. E ela própria ficou resolvida: “se ela existe [...], olha boa sorte”, deseja Helder⁵¹.

Para Júlia, vale o mesmo. O que há de significativo é a viagem, o meio do caminho. Percorreu um trajeto rumo a si mesma. Houve, nesse percurso, mudanças, ambivalências, mas o fundamental é que para ela, e para os outros personagens, existe um futuro. Certamente é por essa razão que *Sem Nome* (2005) termina de forma positiva para todos, com esperança e possibilidade de continuação para os personagens após a Marta. Não está fechado enquanto narrativa, o fim lhe é aberto. Nos *talvez sim, talvez não* da escrita macediana, Júlia assimilou esse sentido. Quanto ao resto, quanto ao romance que ela queria escrever, quanto a tudo, “decidia depois” (MACEDO, 2005, p. 186), porque o mais importante alcançou: foi capaz de “encontrar a verdade dentro da falsificação”⁵².

Se Júlia tateou, equilibrando-se em sua identidade em formação, podemos dizer o mesmo em relação à própria narrativa de Helder Macedo em *Sem Nome* (2005). É uma narrativa que também experimenta possibilidades, inclinando-se ora para o romance cor-de-rosa, já que não escapa de narrar a trajetória de uma jovem heroína, estimulando em muitas vezes um tom de carga mais sentimental, ora para a narrativa detetivesca, já que, como num quebra cabeças, os leitores também são instigados a procurar respostas para os acontecimentos que envolvem Júlia e Marta, além dos que habitam ao redor. Há certamente um diálogo com esses dois gêneros, mas não uma confirmação específica em direção a qualquer um deles. *Sem Nome* (2005) não é cor-de-rosa, não é detetivesco, nem é histórico tão somente. Nele, é o percurso da protagonista que é emblemático do percurso da narrativa.

⁵¹ Idem anterior.

⁵² Idem anterior.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANCIÃES, Sílvia Lemgruber Julianele. *A Revolução dos Cravos e a adoção da opção europeia da política externa portuguesa*. 2004. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica (PUC), Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/5494_4.PDF?NrOcoSis=14643&CdLinPrg=pt. Acesso em 03 mar. 2007.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. [Tradução de] Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARROS FILHO, Clóvis de; LOPES, Felipe; ISSLER, Bernardo. *Comunicação do eu: ética e solidão*. Petrópolis: Vozes, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. [Tradução de] Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. 7. ed. São Paulo: Globo, 1995. p. 17-24.

_____. O outro. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. 7 ed. São Paulo: Globo, 1995.

BRAVO, Nicole Fernandes. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Pioneira, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1973.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

CERDEIRA, Teresa Cristina (Org). *Helder Macedo: a experiência das fronteiras*. Niterói: EdUFF, 2002.

DURAND, Gilbert. O imaginário, lugar do “entre-saberes”. In: CHAVIN, Danièle; BOURGEOIS, Renè (org). *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. [Tradução de] Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDITORIAL Presença. Autores. Disponível em:<
http://www.editpresenca.pt/autores_resultado_detalhe.asp?letra=M&autor=906>. Acesso em:
20 fev. 2007.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.

FREDERICO, Celso. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. SciELO Brasil, Estudos Avançados, São Paulo, vol. 19, n. 54, ago./2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000200022&script=sci_arttext>. Acesso em: 26 abr. 2007.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

GONZAGA, Sérgio. *Literatura Brasileira por Sérgio Gonzaga*, Tema do Mês, Portal Terra, Terra On-line, São Paulo, 20 do mês de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/2003/01/20/003.htm>>. Acesso em 16 jan. 2006.

INSTITUTO Português do Livro e das Bibliotecas. Disponível em http://www.iplb.pt/pls/diplb!/get_page?pageid=402&tpcontent=FA&idaut=1426145&idobra=&format=NP405&lang=PT. Acesso em: 20 fev. 2007.

ISER, Wolfgang. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 19-33.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999a, p. 65-77.

_____. O jogo. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999b, p. 107-115.

KONDER, Leandro. Uma Nova Teoria do Romance. In: FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972, p. ix – xxvi.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

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

_____. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

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

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

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

MORIN, Edgar. O 'duplo' (fantasmas, espíritos...) ou o conteúdo individualizado da morte. In: _____. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

REIS, Carlos. José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. In: PIWNIK, Marie-Hélène (Org.). *La littérature portugaise: regards sur deux fins de siècle (XIX-XX)*. Bordeaux: Maison des pays ibériques, 1996. p. 43-55.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

ROSAS, Fernando. O Estado Novo. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. 7 vol. Lisboa: Estampa, 1993.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. "Romantismo e Classicismo". In GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 261 a 293.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. Fundamentos da Estética do Efeito: uma leitura. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 117-130.

SILVA, Marisa Corrêa. *Partes de África: cartografia de uma identidade cultural portuguesa*. Niterói: EDUFF, 2002.

_____. Helder Macedo: construtor do imaginário. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Helder Macedo: a experiência das fronteiras*. Niterói: EdUFF, 2002a, p. 297-304.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. [tradução de] Maiza Martins de Siqueira. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.