

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

**LUDOVICO OMAR BERNARDI**

**A ESCRITA DA IMPOSSIBILIDADE DE SE ESCREVER ROMANCES E O  
DISFARCE DA FALSA TOTALIDADE DA CONTEMPORANEIDADE  
EM HELDER MACEDO**

**MARINGÁ  
2018**

**LUDOVICO OMAR BERNARDI**

**A ESCRITA DA IMPOSSIBILIDADE DE SE ESCREVER ROMANCES E O  
DISFARCE DA FALSA TOTALIDADE DA CONTEMPORANEIDADE  
EM HELDER MACEDO**

**Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: Estudos Literários.**

**Orientadora: Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva**

**MARINGÁ**

**2018**

*A maior riqueza  
do homem  
é sua incompletude.  
Nesse ponto  
sou abastado.  
Palavras que me aceitam  
como sou  
– eu não aceito.  
Não aguento ser apenas  
um sujeito que abre  
abre portas, que puxa  
válvulas, que olha o  
relógio, que compra pão  
às 6 da tarde, que vai  
lá fora, que aponta lápis,  
que vê a uva etc. etc.  
Perdoai. Mas eu  
preciso ser Outros.  
Eu penso  
renovar o homem  
usando borboletas.*

*Manoel de Barros*

BERNARDI, Ludovico Omar. **A escrita da impossibilidade de se escrever romances e o disfarce da falsa totalidade da contemporaneidade em Helder Macedo**. 2017. 127 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018.

## RESUMO

A pesquisa ora apresentada tem por objetivo entender os exercícios de reprodução propostos por Helder Macedo nos romances *Sem Nome* (2006), *Natália* (2010) e *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013) e suas implicações para a literatura contemporânea no que tange a opção macediana pela estratégia de uso do “autor”-narrador e dos rituais e ações de seus personagens, de modo a que a ficção passe a transpor os seus limites, vindo a absorver o real e não mais a realidade tente viver a ficção; ademais, buscou-se demonstrar que a opção formal concretizada por Helder Macedo por escrever romances sobre a impossibilidade de escrevê-los reside em uma tentativa do autor implicado Helder Macedo (autor, e não o “autor”-narrador) de ironizar todo esse momento pós-ideológico no qual estamos afundados, com vistas a nos sinalizar sinais comunistas de um futuro possível, o qual só se tornará atual se os seguirmos e, principalmente, se os reconhecermos como sinais. Nesse sentido, vale lembrar que nos três romances nos depararemos com uma intenção falhada (ou não) de se escrever um romance, já que todos apresentam ao leitor o romance “raté”: Júlia não prossegue seu quase-romance com Marta Bernardo e José Viana de personagens; Natália deleta o diário; e Helder fica sem palavras para prosseguir o esboço de romance com a morte misteriosa do diplomata Victor Marques da Costa; por fim, este trabalho visa a estudar os mecanismos estilístico-formais dos quais Helder Macedo lança mão, com vistas a disfarçar a falsa totalidade ou Completude errônea típicas da contemporaneidade, conforme nos afirma Žižek (2016), e que merecem agora ser acurados, de modo a se elucidar essa confusão classificatória tão bem disfarçada pelo autor ao serem juntos dispostos nas obras em questão. Vale por fim ressaltar que todo o percurso teórico desta tese manteve por fio condutor os estudos desenvolvidos pelo filósofo, sociólogo, teórico crítico e cientista social esloveno contemporâneo Slavoj Žižek, aplicando-se essa teoria aos romances macedianos supracitados.

**PALAVRAS-CHAVE:** “Autor”-narrador; Falsa Totalidade; Gesto Vazio; Metaficção; Romance Raté.

BERNARDI, Ludovico Omar. **A escrita da impossibilidade de se escrever romances e o disfarce da falsa totalidade da contemporaneidade em Helder Macedo**. 2017. 147 p. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018.

## ABSTRACT

The research presented here aims to understand the reproduction exercises proposed by Helder Macedo in the novels *Sem Nome* (2006), *Natália* (2010) and *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013) and its implications for contemporary literature in what concerns the Macedonian option for the strategy of using the "author" - narrator and the rituals and actions of its characters, so that the fiction transcends its limits, absorbing the real and no longer the reality try to live the fiction; In addition, it was tried to demonstrate that the formal option Helder Macedo made to write novels about the impossibility of writing them lies in an attempt by the author involved Helder Macedo (author, not the "author" - narrator) to ironize all this moment post-ideological in which we are sunk, in order to signal communistic signals of a possible future, which will only become current if we follow them and, especially, if we recognize them as signs. In this sense, it is worth remembering that in the three novels we will come across a failed (or not) intention of writing a novel, since everyone presents the novel "raté" to the reader: Júlia does not pursue her quasi-romance with Marta Bernardo and José Viana of characters; Natália deletes the diary; and Helder is speechless to pursue the sketch of romance with the mysterious death of diplomat Victor Marques da Costa; Finally, this work aims to study the stylistic-formal mechanisms that Helder Macedo uses to disguise the false totality or erroneous completeness typical of contemporaneity, as affirmed by Žižek (2016), and which now deserve to be acurated in order to elucidate this classificatory confusion so well disguised by the author when they are put together in the works in question. It is important to emphasize that the whole theoretical course of this thesis kept the studies developed by the philosopher, sociologist, critical theorist and contemporary Slovenian social scientist Slavoj Žižek as a guideline, applying this theory to the aforementioned Macedonian novels.

**KEY WORDS:** "Author" narrator; False Totality; Empty Gesture; Metafiction; Romance Raté.

## AGRADECIMENTOS

Eu ainda me recordo do dia em que me matriculei como aluno especial na disciplina de “Teoria e História do Romance”, cuja professora se tornou minha orientadora, Professora Doutora Marisa Corrêa Silva. Não consegui comparecer à primeira aula, acho que já comecei mal, porém, na sequência, não só li todos os textos, como também me desenvolvi. Fazia parte de um sonho, é verdade, de um dia me tornar doutor, ainda mais na minha área não só de formação, mas de paixão, já que minhas primeiras aulas como professor, depois de formado, foram de Literatura. Na graduação, lembro-me da exigente e querida Professora Martha Paraíba, verdadeira responsável por fazer com que eu me apaixonasse pelos livros e tentasse alçar grandes voos. Depois, dando aulas em cursinho pré-vestibular, confesso que acabei por me esquecer de minha vocação à área e possibilidade de pesquisa, até que minha esposa, companheira, amante, amiga e parceira para tudo, Alessandra Valério, motivou-me a adentrar nesse campo. Enfim, obrigado, Amor, você segurou muitas ondas, tantas dores por reprovações em programas de Doutorado em Letras (Estudos Linguísticos, até mesmo na própria UEM, ou mesmo Educação - Unioeste, UFBA, UEBA etc). Essa era, de fato, uma dor minha, que também muito lhe afetou. Confesso que achei que jamais conseguiria. Ainda me lembro da leitura do edital de aprovação, o quanto chorei, ri e festejei.

Aos meus filhos, principalmente à minha princesa, Anna Lara, minha “Luz Esperada”. Você foi forte, menina, aliás, sempre é. Até acho que eu deveria ser seu filho. Já brigamos, já rimos, já choramos, mas você insiste em continuar me amando e tentando buscar uma forma de eu me sentir feliz e talvez colocar os pés no chão. O que mais admiro em você é a liberdade que você me dá, parece estranho falar isso, de continuar sonhando e de ter meus sonhos concretizados. Acho que em geral um(a) filho(a) falaria isso para seu pai. Mas é que você é forte, amiga, parceira, como eu nunca consegui ser com seu avô, o Grande Seu Omar. Aliás, também agradeço e dedico esta tese a ele, acho que ele teria orgulho de saber que cheguei até aqui. Até mesmo porque minha beca de formatura em Letras ele vestiu, ele provou em meu lugar. Acho que esse título é uma forma de dizer a ele, “pai, eu dei certo, estou aqui com você, por você”.

Enfim, confesso que estou cansado. Não sei qual foi o custo exato desse sonho, do ponto de vista de meu equilíbrio emocional. Foram 9 (nove) disciplinas, todas com artigos publicados em revistas equalizadas (eu precisava disso), precisava mostrar pra mim que eu era capaz, que eu poderia ser acadêmico. Nesse sentido, agradeço a todos que confiaram em mim. Afinal, saio dessa luta com a sensação de que eu consegui!

Mãe, Dona Arilde, parece estranho você não falar mais. Seu filho será doutor em Letras, por isso lhe peço, grite: “Vico, você conseguiu!”. A Senhora não tem ideia como é importante pra mim, como foi meu esteio por tantas vezes. Eu sempre soube que se desse tudo errado, você estaria ali. Também, caso desse tudo certo, comemoraríamos juntos. Enfim, mãe, obrigado, essa vitória também é sua. No meu ensino médio, era a Senhora que fazia minha janta à 1h da manhã, bem como meu café às 6h30, quando eu me tornava apenas um Técnico Contábil. Eu não quis ir em minha formatura é verdade, mas estava tudo certo para todos irem. Isso porque, enquanto eu estudava, podia ser um prato de feijão, arroz e um ovo frito, seu abraço era mais compensador que tudo. Até mesmo a mostarda que eu gostava você separava. É, mãe, cheguei, sou doutor, muito embora a Senhora tenha concluído no máximo o 5º ano do fundamental. Obrigado por ter insistido em minha existência, em ter dado os anticoncepcionais à samambaia, muito embora o Seu Omar tivesse ficado bravo. Andei de bicicleta em sua barriga, você me fez forte, fez-me homem. Amo a Senhora, mesmo do meu jeito estranho, que a Senhora não reclama. Assim, dedico todo este trabalho a seu esforço, à sua vida, Dona Arilde Turra Bernardi.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	11
CAPÍTULO I: <b>Fazendo-se se faz a existência</b> _____	29
CAPÍTULO II: <b>O tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam</b> _____	38
CAPÍTULO III: <b>A contemporaneidade e o indivíduo contemporâneo</b> _____	64
CAPÍTULO IV: <b>Os designíos da memória</b> _____	102
CAPÍTULO V: <b>Expressão extrema do narcisismo patológico ou necessidade de registro pelo Grande Outro de minha unidade comigo?</b> _____	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	149
REFERÊNCIAS _____	154

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 01** – *Ceci n'est pas une pipe* (1928-1929) \_\_\_\_\_ 15

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

**Fotografia 01 – Menina em Chamas (2016)** \_\_\_\_\_ 145

## INTRODUÇÃO

Este estudo nasceu do nosso fascínio pela imaterialidade parcial residente nos textos literários, haja vista consistirem, os livros, em maneiras diferentes de se construir uma realidade semelhante. E, se os objetos literários são impalpáveis apenas pela metade, uma vez que são incorporados em veículos de papel, conforme afirma Umberto Eco (2003), e hoje em outros meios, permanecem significativas as contribuições originárias da investigação acerca da literatura contemporânea para as ciências humanas.

Vale o esclarecimento de que todo este trabalho está alicerçado em duas frentes: a do significante, com vistas a jogar com as palavras, já que, através da destruição e reorganização destas, reorganizam-se também as ideias; e a do significado, já que, jogando com as ideias, naturalmente as palavras serão levadas a tocar novos e inimaginados horizontes. Isso porque, retomando Eco (2003), o significante organiza sons, ao passo que ao significado compete a organização das ideias, não consistindo, pois, esse arranjo, em elemento independente da língua, pois apenas conhecemos a ideologia através do modo como a língua organizou os dados ainda informes de nosso contato com o *continuum* do mundo. Em outras palavras, sem língua não haveria ideias, e sim puro fluxo de experiência não provada.

Mergulhando em alguns dos aspectos da imaterialidade do texto ficcional, os quais serão discutidos no Capítulo II deste trabalho – “O tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam” –, cabe aqui a recorrência a Guimarães Rosa, para quem “A ESTÓRIA não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1985, p. 7), de modo a entendermos alguns exercícios de fidelidade que nos são propostos pela leitura das obras literárias, com vistas a ser mantido o rigor na interpretação. Nesse sentido, aproximemo-nos de uma obra narrativa e confrontemos algumas proposições que podemos formular a seu respeito com aquelas que articulamos com relação ao mundo. Deste, por exemplo, conforme Eco (2003), podemos dizer que as leis de gravitação universal são aquelas formuladas por Newton, ou ainda que seja verdade que Napoleão tenha sido morto em 05 de maio de 1821, em Santa Helena. Contudo, sempre estaremos abertos a rever estas e quaisquer outras convicções, no dia, por exemplo, em que a ciência apresentar uma

formulação diversa da provada por Newton, ou que sejam encontrados e apresentados documentos inéditos por um historiador comprovando, quem sabe, a morte de Napoleão em um navio bonapartista enquanto batia em retirada. Já no mundo dos livros, ao contrário, presunções como *Sherlock Holmes era solteiro*, *Chapeuzinho foi devorada pelo lobo, mas depois foi libertada pelo caçador*, *Miguilim era míope e a morte de seu irmão mais novo*, *Dito, revelou-se o trágico acontecimento decisivo para o seu amadurecimento*, *Baleia era uma cadela*, entre outras, permanecerão verdadeiras e jamais poderão ser contestadas. Em outras palavras, consoante Eco (2003), os textos literários não somente dizem explicitamente aquilo que nunca poderá ser posto em dúvida, mas, à diferença do mundo, assinalam com absoluta autoridade aquilo que neles deve ser assumido como relevante e aquilo que não podemos tomar como ponto de partida para livres interpretações.

Eis aqui, portanto, o porquê da criação neológica de Guimarães Rosa “estória”, haja vista o fato de a ficção não ter por ânsia tornar-se o registro fidedigno dos acontecimentos, muito pelo contrário. À ficção e à estória cabem ser a brecha para que o ser humano compreenda as idiosincrasias de seu mundo vivido, o qual Rosa nomeia de “História”. Isso porque evidências nos ditam que o mundo da literatura é tal que nos incute a confiança de que algumas proposições não podem ser postas em xeque, dado o fato de a arte nos oferecer um modelo imaginário para tanto quanto se quiser buscar da verdade. Esta verdade literal, por sua vez, refletir-se-á sobre aquelas que definimos como verdades hermenêuticas, porque a quem venha nos afirmar, por exemplo, que d’Artagnan deixou-se arrebatado por uma paixão homossexual por Porthos, ou ainda que o Inominado tenha sido induzido ao mal por um irreprimível complexo de Édipo, poderemos sempre contrapor que, em nenhum dos textos referenciados, faz-se possível encontrar qualquer insinuação ou sugestão que nos permita validar essas alucinações interpretativas. Em outras palavras, o mundo da literatura se revela um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou se tornou vítima de seus próprios devaneios. Isso porque a verdade do texto literário precisa ser respeitada, com vistas a não se quebrar a coerência textual.

Um outro ponto significativo em se tratando do universo literário é que os personagens migram, sendo completamente possível a saída deles do texto em que nasceram para figuração em uma zona do universo que nos seja custoso delimitar, ou

ainda virem a figurar em outros textos (pensemos nas adaptações de livro para filme ou balé, ou ainda da tradição oral para o livro). Ao mesmo tempo, torna-se extremamente fácil a tessitura de afirmações verdadeiras sobre quaisquer personagens, em função do fato de tudo que possa vir a acontecer com eles estar sempre devidamente registrado em um texto. Nesse sentido, tomando a metáfora de Eco (2003), podemos dizer que um texto literário se assemelha a uma partitura musical, em função de os elementos formais nela registrados (no caso as notas musicais), espelharem a trajetória do som e, por conseguinte, da vida da ficção que aos poucos se revela aos nossos ouvidos (em se tratando da música) ou à nossa imaginação (quando da leitura das páginas de um romance). Trata-se, pois, da forma permitir um significado.

Além disso, devemos encontrar o espaço do universo em que esses personagens habitam, com vistas a entendermos o porquê de os escolhermos como modelos de vida, seja nossa ou de outrem. Basta, aliás, atenção à naturalidade com que se afirma que fulano tem complexo de Édipo ou que sicrano apresenta um comportamento quixotesco ou ainda se mostra um irremediável Dom Juan, ou mesmo que fulana é uma Perpétua ou uma Geni a receber duras pedras. Em literatura, vale observar, esse fenômeno se revela extensivo também às situações e aos objetos, não se limitando apenas aos personagens, porque, conforme Eco (2003), entidades do texto literário estão entre nós, tendo sido criadas pela ficção e alimentadas por nossos investimentos passionais, estando aqui para que com elas acertemos nossas contas. Existem, em suma, como disposições sociais, como verdadeiros hábitos culturais.

Em síntese, pode-se afirmar que, na literatura, as coisas acontecem como acontecem, e nessa conformidade, a dolorosa maravilha que proporciona cada releitura das grandes tragédias é que seus heróis, os quais poderiam muito bem vir a fugir do fardo atroz que lhes espera, acabam, seja por cegueira ou mesmo debilidade, por não compreender ao encontro do que exatamente estão indo, vindo, pois, a se lançar no abismo cavado com suas próprias mãos. Aliás, consonante a Eco (2003), a função dos contos “imodificáveis” é precisamente esta: contra qualquer aspiração de alterar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e os amamos, por esta nossa necessidade de contato com uma severa lição “repressiva”.

À contraface disso, retomando Adorno (2003), o relato da verdade tornou-se mote e herança do jornalismo, já que aos meios de comunicação radiofônico, impresso, televisivo e eletrônico compete transmitir o “puro em si”, ainda que este se revele efêmero ou manipulado(r), afinal, o maior valor de uma informação reside na condição de seu ineditismo e de sua novidade. Por conseguinte,

se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo (ADORNO 2003, p. 57).

O caminho: abrir mão da representação de uma verdade, em função de o momento antirrealista do romance moderno ter amadurecido em si mesmo pelo seu objeto real, em uma sociedade onde os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Aliás, na transcendência estética é que se tem percebido todo esse desencantamento do mundo, de modo que “quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um mero “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim” (ADORNO, 2003, p. 58-59).

Ainda para Adorno (2003), há que se considerar que reside no narrador hodierno um paradoxo: ao mesmo tempo em que ele não pode mais narrar, a forma do romance lhe exige uma atitude narrativa. Raízes desse fenômeno, consoante a Adorno (2003, p. 55): “do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade”.

Por conseguinte, os conteúdos dos romances não mais visam a provocar a sugestão do real, já que que no curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX e que hoje se intensificou ao máximo, esses procedimentos estéticos se tornaram totalmente questionáveis. Nesse sentido, o século XX põe definitivamente em xeque a questão da representação e da mimese realista: por que o romance não pode narrar? Simples, pelo fato de seu papel não se reduzir ao mero relato de fatos. Além do que, há uma pressuposição objetiva diante da realidade. Por fim, relaciona-se o romance realista (verossímil) à pressuposição de uma realidade a alguém que seja capaz de captar a totalidade dessa realidade e representá-la. O que muda: primeiro o questionamento do que se entende por realidade, afinal, cada indivíduo tem o seu entendimento. Depois, também de acordo com Adorno (2003), a realidade é uma

construção da própria linguagem, sempre mediada pelos discursos. Logo, para o homem contemporâneo, a verdade está em suspeição.

Vale aqui, a título de ilustração desse fenômeno, já com vistas a entrar no problema central desta tese, a retomada da pintura surrealista de René Magritte (1928-1929) *Ceci n'est pas une pipe*, que traduzido para o português resulta em *Isso não é um cachimbo*. Percebamos que, de fato, encontrando o espaço do universo em que a pintura habita, não temos um cachimbo, mas sim uma representação artificial de um. Trata-se do desvelar da opacidade da obra, objetivando-se a não mais tratar a arte como um espelho, uma réplica ou uma duplicação do real. Sua utilidade aqui, portanto, não é o prazer da pitada ou o aguçar do desejo do ópio ou ainda o lembrar de um ritual ao mais aficionado pelo objeto, mas sim o revelar da suspeição de uma verdade ao seu interlocutor. Magritte está assumindo para nós as nuances de sua própria criação, os bastidores, vindo a nos desnudar a verossimilhança e quebrar o pacto ficcional estabelecido, de modo que o caminho se torna o elemento mais importante de sua criação. Logo, ao olharmos para a tela, passamos a nos incomodar, a nos chocar, afinal, inexistente o mistério que tanto tentaríamos buscar na arte. Passamos, como homens que habitam os séculos XX e XXI, a habitar a estrada, inexistindo, pois, o empenho épico em não mais expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim.



Figura 01 – *Ceci n'est pas une pipe* (1928-1929)

Trazendo essa atitude estética para o romance, consoante a Adorno (2003), o romance contemporâneo se vê não mais conservando a estrutura estética do romance tradicional. “Agora ele varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61), a exemplo da própria arquitetura, cujas paredes estão inacabadas, cujo reboco está lascado e à mostra, cujos tijolos se fazem a nós aparentes. Hodiernamente, passamos a ter contato com os fios de eletricidade e lógica, que nos são expostos aos olhos através das canaletas rústicas. Os móveis trazem consigo as marcas da história que viveram, são construídos de demolição, têm fissuras, pregos, verniz surrado, de forma que o belo parece ter se deslocado para como se chegou até aqui. Por conseguinte, o sujeito literário, enfim declarado livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas. Naturalmente dentro desse novo momento definido por Adorno (2003) de encolhimento da distância estética entre o romance e o real incenso à representação, reivindica-se da forma a agência de modificação do real e não mais sua mera transfiguração em imagem.

Adentrando já no objeto de estudo desta tese, vale primeiro uma breve apresentação acerca de quem é o escritor, ensaísta e poeta Helder Macedo. Começamos por seu nascimento, que se deu em África do Sul no ano de 1935, tendo ele então vivido em Moçambique até seus 12 anos de idade. Após esse período, muda-se para Portugal, onde frequenta a Faculdade de Direito de Lisboa, sem, no entanto, concluir o curso, vindo por lá permanecer até o ano de 1959. Macedo, por fim, forma-se em História e Literatura, tendo se doutorado em Letras na Universidade de Londres, onde lecionou de 1982 a 2004 como professor catedrático de português (*Camoens Professor of Portuguese*) no King’s College. Entre outras universidades, vale destacarmos, passou por Harvard (EUA), pela EHECS (França) e pela Universidade de São Paulo (Brasil).

Acerca de sua trajetória, é ainda na fase de sua juventude que Helder Macedo dá seus primeiros passos no domínio da ficção literária, vindo a escrever um romance e alguns contos, os quais acabam por ser censurados em Portugal, em função do regime ditatorial instaurado no país. Toda essa produção, aliás, chega a ser revisada pelo próprio escritor após a revolução de 1974, porém não chega a ser

publicada também por sua decisão. Ademais, Macedo vem a editar seu primeiro livro de poemas aos 21 anos de idade.

Empenhado em sua vida acadêmica, o jovem escritor e promessa literária portuguesa chega a fazer uma pausa em sua escrita, vindo a retomá-la alguns anos mais tarde. Também em função de suas convicções antifascistas, as quais, aliás, aparecem fortemente em seus romances, o escritor português chega a se tornar alvo de perseguição da Polícia de Intervenção e Defesa do Estado (PIDE), vindo inclusive, por ocasião da campanha de Humberto Delgado e mesmo seu empenho entusiasta e consequente fracasso em iludir a vigilância da ditadura, a ser preso. É assim, aliás, que ele chega em Londres, em 1960, na categoria de exilado, onde vem, a posteriori, a se formar e doutorar-se.

Acerca de sua obra, em 1991 e 1998 editou os romances *Partes de África* e *Pedro e Paula*, respectivamente, os quais o próprio Macedo considera serem reflexos de sua identidade, vindo a declarar, inclusive, que neles “há, salvo o erro, uma dicção, uma voz própria, minha”. Intelectual e humanista, vale destacar, Macedo faz questão de afirmar que toda sua produção literária, apesar de idealista, “não é de ilusões”. Nesse sentido, em *Partes da África* (1991), reconstrói a África e resgata os fatos históricos de um mundo regido pela tirania e arbitrariedade, tratando-se o romance de uma reflexão política, a qual é sustentada pela visão cosmopolita de seu “autor”-personagem (descendente de uma família de governadores coloniais que optou pela facção anticolonial). Na visão da crítica, tal qual de Helder Macedo, o romance *Partes da África* (1991) também representa um rompimento com as estruturas tradicionais, confirmando-se inclusive essa rotulagem pelo brilhante concerto estilístico apresentado pelo escritor, haja vista sua libertação de paradigmas literários e criação de um texto de labirintos, uma espécie de mosaico de espelhos que reflete, em seus fragmentos, temas plurais e personagens delineadas pela memória e pela imaginação.

Já *Pedro e Paula* (1998), pode ser definido como um romance político e cívico, já que se ocupa do que é fundamental numa época (década de 60), a qual é vivenciada pelo autor, tendo sido marcada pela total ausência de liberdade em função da guerra colonial que afetava a milhares de famílias portuguesas. Acerca desse romance, aliás, declara o próprio Helder Macedo (1998), “que esta obra se prende com a minha própria memória portuguesa dos anos de ditadura e guerra colonial”. Já

para a crítica, *Pedro e Paula* (1998) pode ser entendido, mediante uma avaliação da história portuguesa de um passado muito recente, um verdadeiro sucesso no meio editorial.

Helder Macedo foi também co-organizador de *Folhas de Poesia*, tendo colaborado em várias publicações como *Graal*, *Hidra I* ou *Colóquio/Letras*. Na seara do ensaio, distinguiu-se com estudos de crítica literária marcados por perspectivas inovadoras sobre a conexão do texto literário com o horizonte mental e cultural em que foi produzido. Aliás, dessa bibliografia ensaística merecem destaque os conhecidos estudos *Do significado Oculto da “Menina e Moça”*, premiado pela Academia de Ciências de Lisboa, além de *Camões e a Viagem Iniciática*, cujo privilégio de uma interpretação esotérica rendeu a explanação de um sentido novo para textos clássicos da literatura portuguesa.

No domínio da poesia, por fim, Helder Macedo, com vistas claras a estabelecer nexos de intertextualidade em temas e formas com alguns dos seus autores de predileção, entre os quais estão preferencialmente Camões e Cesário Verde, destaca-se pelo equilíbrio entre discursividade e formas rítmicas e igualmente entre metaforização e expressão pessoal, vindo, com isso, a conquistar lugar singular e notório dentro da produção poética portuguesa.

Como *corpus* de análise para esta tese, vale aqui esclarecer, optou-se por três romances de publicação mais recentes de Helder Macedo, todos dentro da década dos anos 2000: *Sem nome* (2006), *Natália* (2010) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013). Em se tratando da primeira obra, *Sem nome* (2006), perceberemos nela uma construção riquíssima de alusões históricas, políticas, artísticas, culturais e literárias, estruturadas por Macedo como que em oferta da verdade dentro da ficção, onde um narrador heterodiegético nos conta a história de uma mulher, que é, ela própria, outra, e, finalmente, nenhuma das duas: “Já devias saber que nunca me importei de não ser eu. Qual é a diferença?” (MACEDO, 2006, p. 99). No romance, portanto, Júlia de Sousa coloca-se não como “autora”-narradora do relato sobre a morte de Marta, e sim, inversamente, como “narradora”-autora, uma vez que ela assina “Júlia de Sousa” em um relato que se entende por jornalístico, porém, que é pura ficção. Retomando Silva (2002, p. 26), “nem todo ‘escrevente’ chegará a ser ‘escritor’, mas certos ‘escritores’ ocupam (usurpam?) deliberadamente funções e características do ‘escrevente’ (testemunhar, explicar, ensinar)”. Eis o ponto máximo

de Helder Macedo em *Sem Nome* (2006): conseguir que seus personagens o façam, assumindo, pois, agora, a função de “narrador”-autor.

De início, a trama de *Sem Nome* (2006) é simples – detida no aeroporto de Londres, Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes, jornalista de nome profissional Júlia de Sousa, é auxiliada pelo bem-sucedido advogado José Viana, radicado na capital britânica após exílio voluntário motivado por razões ideológicas. O encontro entre eles é justificado por um desses acasos da vida, e o advogado acaba por ver na jovem jornalista a quase-encarnação de Marta, sua grande paixão nos tempos de militância, de quem nunca mais tivera notícias. O desenrolar do entrecho, porém, mostra-se complexo, pois a ambiciosa e insegura Júlia se apropria das memórias de Viana, vindo a estabelecer uma obsessiva ligação com Marta: “Não sabia ainda era o que ia escrever, sabia só que tinha de ser sobre a Marta, sobre ela ter desaparecido, sobre não se saber se estava viva ou morta” (MACEDO, 2006, p. 103).

Nessa empreita, Júlia acaba por inventar um passado para Marta, o qual se revela costurado com recordações “verdadeiras” e “fictícias”, povoado por personagens igualmente “verdadeiros” e “fictícios”, já que para a jornalista não há qualquer necessidade de se fazer as coisas para que elas realmente tenham acontecido. Nesse sentido, seu objetivo, menos que ajudar Viana a desatar nós, é escrever um romance, vindo a envolver nisso o jornalista protetor Carlos Ventura, por quem nutre uma relação descompromissada de admiração, afeto e sexo, e Duarte Fróis, que além de ser seu amigo de infância, é um diplomata em começo de carreira, e de (suposta) problemática sexualidade.

Por consequência, não se torna exagerado o entendimento de que a história contada da protagonista ausente Marta Bernardo, militante comunista desaparecida no pré-25 de Abril, aos poucos vai se confundindo com a própria história de Portugal, porém escrita por Macedo em tom paródico, desmistificado, via energia e ironia invulgares. Isso porque na trama circulam múltiplas personagens com nomes avivadamente portugueses, orquestrados por circunstâncias, momentos e lugares, reveladores de crítica corrosiva e consistente ao leitor. O mergulho no ontem acaba por revelar ao leitor um jogo de verdades e possibilidades, que se modifica a todo momento, pois o passado é um lodaçal escuro, onde encontramos o que queremos quando nele chafurdamos. Por conseguinte, *Sem nome* (2006) se revela

um romance de esperanças, comutando os nomes de Marta e Júlia por Portugal do passado e do presente.

Ademais, o abandono da sólida carreira em Londres pelo advogado José Viana para um recomeço em Lisboa é justificado, na narrativa, pelo desejo de futuros ainda possíveis em contraposição à nostalgia de passados mortos. Esse desejo, aliás, “sem nome”, revela-se em formas de ação ainda por encontrar, em propósitos a serem determinados. Isso porque não é só de Portugal que Macedo nos fala em *Sem Nome* (2006), mas sim de um novo mundo, no qual “as vezes é preciso não ter razão para ter razão. Usar tudo. Não pelo que é lá com cada qual, nem mesmo pela hipocrisia da virtude, mas pelo que tem a ver com todos” (MACEDO, 2006, p. 237).

Com relação ao romance *Natália* (2010) de Helder Macedo, não podemos afirmar que sua construção se resume a um simples treino de escrita, o qual no nível do narrado nunca se concretiza pela personagem homônima da obra. Pelo contrário, o desejo de escrever é-lhe estimulado por uma construção de duplos fantasmáticos, em que a figura do Avô (morto há poucos meses) se cola à de um escritor que ela entrevista para um programa de televisão, cujo tema não é outro senão o modo de escrever literatura.

Nesse curso, nada escapa ao olhar atento de Macedo: o amor, o ódio, o desprezo, o crime, a expiação, a impossibilidade do esquecimento. Toda essa construção brinca com o tempo, como um elástico ou uma tela onde tudo é presente, de modo que Natália cresce ou é menina, mulher madura às vezes, noutra derrotada, perseverante, incapaz ou forte para dar forma ao ressentimento e ao rancor. Em outras palavras, Natália está em um processo de transmigração, vive no tempo em busca de si mesma.

Por conseguinte, no texto de *Natália* (2010), tudo se cruza, dando-se a organização do romance em capítulos, cujo teor central está na descrição de um dia ou partes de um mesmo dia na vida de Natália. Nesse sentido, o efeito causado ao leitor é a sensação de que a costura do enredo se dá à medida que a protagonista o vive, com vistas a descobrir quem efetivamente é, num retrato apresentado como quebra-cabeças. Sobre Natália pairam diversas incertezas, até mesmo sua origem, já que todo seu passado provém de histórias que o avô conta. Ademais, não podemos desconsiderar o fato de o pano de fundo do romance residir no período da ditadura em Portugal e Guerra Colonial em África (década de 1970). Isso justifica, por exemplo,

a protagonista desconhecer o dia do seu nascimento, o qual foi convencionado, mais tarde, como sendo o dia vinte e três de dezembro.

Com relação a *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), a narração volta muitas vezes no tempo, em uma espécie de *flashback*, já que o personagem conta algo que aconteceu em seu passado, sempre com vistas a justificar suas motivações ou ainda a mostrar como algo mudou sua percepção sobre o passado ou mesmo o presente.

Ainda dentro da construção do enredo, uma noite o narrador recebe a inesperada visita do amigo diplomata, compatriota seu que viera participar de uma conferência sobre o Oriente Médio, o qual “tinha um nome suficientemente neutro para não envergonhar: Victor Marques da Costa” (MACEDO, 2013, p. 15). Alegando estar em perigo, porque havia fugido depois de ter sido sequestrado, o rapaz pede-lhe abrigo e relata-lhe sobre uma jovem cantora de ópera por quem tinha se apaixonado no início da carreira, ainda em Berlim Oriental. O escritor, considerando a história do amigo diplomata tão inconsistente quanto inverossímil, e sob suspeita de uma tentativa de encobrir um crime que o amigo pudesse ter cometido, já que a camisa que o jovem diplomata vestia apresentava vestígios de sangue, decide escrever, em vez do novo romance que havia iniciado, uma versão ficcional do que poderia ter acontecido com ele. Quando o diplomata volta a Londres, porém, o escritor confronta-o com a sua reconstrução de história.

Vale ainda observar, acerca do romance *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), que Helder Macedo se vale de sua insígnia de escritor na narrativa, vindo a transferir, através da utilização de recursos metaficcionais, todo seu poder de escrita para seu “autor”-narrador, caracterizado igualmente como um escritor português que vive em Londres, com vistas a fazer com que seus leitores sejam levados pelas palavras e mergulhem a fundo na história por ele contada acerca dos possíveis acontecimentos na vida de Victor Marques da Costa, validando todo esse empoderamento do narrador acerca do que poderia ter acontecido em oposição ao que de fato talvez tenha ocorrido ao jovem diplomata. Lembremos que é o “autor”-narrador quem nos apresenta o julgamento das intenções da procura dele por Victor Marques da Costa: “Mais ainda, a querer que eu fosse uma espécie de autor fantasmático da sua vida enquanto o ouvia a reconstruí-la à maneira do que ele disse serem as minhas ficções inconclusivas” (MACEDO, 2013, p. 78).

Nesse sentido, fica nítido, nos três romances em questão, que Helder Macedo capta o Ser no tempo, tornando-se este apanhamento extremamente importante, já que o homem vive no tempo, não habita o presente, o passado ou o futuro. Na verdade, o homem é tempo, já que ele se constrói vivendo. Por conseguinte, seus personagens vivem em transmigração, ou seja, vivem no tempo em busca de si mesmos. Nas palavras de *Natália* (2010), personagem homônima à obra, “[...] alma em trânsito entre mim e mim” (2010, p. 19).

Em se tratando dos recursos formais, destaca-se que Macedo lança mão da voz metaficcional, dispondo suas obras em blocos narrativos. De modo consequente, cria efeitos de sentido por meio da tensão entre o fazer e o dizer – entre o discurso das personagens e a ação autoral materializada na forma. E se a Arte nos mostra o Ser, Macedo produz a existência de seus personagens poeticamente, contando-nos o produzir, estabelecendo seus romances uma poética com o mundo, no sentido de estabelecer uma relação produtiva com ele. Logo, podemos afirmar que Macedo acaba por cumprir a metamorfose da arte, que é tornar o não real em real ou mesmo fazer o real do que não tinha nada de realidade. Isso porque quando o objeto de arte, neste caso os três romances do escritor português – *Sem nome* (2006), *Natália* (2010) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) –, superam a explicação, fascinando o leitor.

A exemplo do narrador contemporâneo, a voz autoral de Helder Macedo não se limita a relatar os fatos mas, principalmente, busca tomar posse deles, atribuindo-lhes sentido e optando por uma versão que julgue "necessária". Nessa empreita, sob o prisma da construção formal, em *Natália* (2010) e *Sem Nome* (2006), salta aos olhos do leitor o apelo metalinguístico do autor, que não aciona o recurso conforme descreve Jakobson (1974), por necessidades comunicativas tais como revisar, redefinir, esclarecer, com vistas a evitar ruídos que possam impedir a efetivação do processo interativo. *Natália* (2010) vai além, manuseia a metalinguagem com vistas a denunciar, em uma trama verossímil, a ficcionalidade latente do real, transparente em sua “necessidade” dos fatos terem sido como (d)escritos. Já em *Sem Nome* (2006), o escritor português nos oferece um romance marchetado, vindo a tecer com ironia ímpar a história de Portugal, servindo-se, para tanto, de alusões artísticas, culturais, históricas, literárias e políticas. Nesse sentido, podemos afirmar que Macedo trata a metalinguagem como uma forma de compensar as incoerências que possam

existir nas tramas e justificar, teoricamente, os rompimentos praticados contra as próprias estruturas narrativas, além de sinalizar que, subjacente à essa aparência desordenada e caótica de suas superfícies, há um fio de sentido que vem a unir toda essa dispersão.

Ainda do ponto de vista formal, percebe-se o apelo de Helder Macedo à estratégia “autor”-narrador que, segundo Silva (2002), consiste em uma estratégia interna do texto de cunho ficcional, cuja origem está em rápidas movimentações que ora se aproximam da focalização da voz do autor, ora se afastam, ora cedem a outras personagens. Em outras palavras, o “autor”-narrador é estabelecido no momento em que o autor extratextual cria um narrador o qual tenta se embaralhar com ele mesmo. E se consiste a contemporaneidade numa relação singular do sujeito com seu tempo, aderindo este a ele, ao mesmo tempo em que dele se distancia, entendemos que não poderão ser ditos contemporâneos aqueles que coincidem muito plenamente com sua época, pois não conseguirão vê-la, não poderão manter fixo o olhar sobre ela, já que as relações do sujeito com o tempo se dão via dissociação e anacronismo. Contemporâneo, portanto, é quem não se deixa cegar pelas luzes de seu século e consegue entrever nelas a parte da sombra, sua mais íntima obscuridade, afinal, ele está à altura de transformar o seu tempo, de modo a colocá-lo em relação com outros tempos.

Trazendo os romances metaficcionais de Helder Macedo à luz da teoria Žižekiana, não restam dúvidas quanto ao comportamento das personagens de *Natália* (2010), *Sem nome* (2006), ou mesmo *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), um dos últimos romances do escritor português. O ponto em comum: o apoderar-se das histórias alheias, somada à polifonia consequente de sua elaboração metaficcional. Nos três romances, aliás, vivencia-se nitidamente o que está por trás da construção, a exemplo do que se vê na arquitetura contemporânea. Isso justifica, pois, nas edificações hodiernas, o apelo à parede rústica, os tijolos sem o reboco, o desvelar dos fios e de suas canaletas, os forros em colmeia onde a lógica e a luz estão nuas à nossa frente, sem qualquer preocupação de terem sido encobertas. No mobiliário, sinuosos sofás reclináveis dão espaço a conjuntos de paletes dispostos em mosaicos e unidos por grandes almofadas em algodão cru, a dividir os espaços com mesas originárias de demolição, montadas a partir de madeiras que conservam a história, os vestígios, as sombras do que um dia foram. Em sentido estendido, a estrutura da

arquitetura parece colocar a si mesmo em xeque, tal qual Macedo o faz em seus romances metaficcionalis, em que a estrutura do livro coloca em xeque a própria atividade narrativa.

Desdobramentos formais poéticos: o próprio autor torna-se o responsável por descrever os eventos de seu próprio ponto de vista, permitindo ao leitor ficar com ele mais envolvido, a ponto de este ser levado a sentir-se capaz de entender como funciona sua mente. Ainda a título de caracterização dos *thrillers* psicológicos, cujos traços também são percebidos no romance *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), a narração volta muitas vezes no tempo, em uma espécie de elástico, já que o personagem conta algo que aconteceu em seu passado, sempre com vistas a justificar suas motivações ou ainda a mostrar como algo mudou sua percepção sobre o passado ou mesmo o presente.

Em se tratando, porém, do “autor”-narrador de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), em função das ferramentas de polifonia interna das quais dispõe, ele nos induz a um mosaico de interpretações e, de propósito, haja vista sua instância de existência real permitir-lhe filtrar-se ao longo de toda a narrativa, trazendo-nos a invenção de novos conteúdos, à medida que ilusoriamente retorna à verdade original de Victor Marques da Costa.

Ademais, excentricamente determinadas crenças sempre funcionam a distância, carecendo da existência de um fiador soberano, o qual sempre será posposto, nunca se fazendo presente em pessoa. Nas palavras de Žižek (2010, p. 41):

O que importa, é claro, é que, para que a crença seja operativa, o sujeito que acredita diretamente não precisa existir em absoluto; basta precisamente pressupor sua existência, *acreditar* nela, seja na forma da figura fundadora mitológica que não é parte de nossa realidade, ou na forma do ator impessoal, o agente não especificado: “Dizem que...” / “Diz-se que...”.

Transportando a teoria Žižekiana aos romances metaficcionalis de Helder Macedo até aqui abordados, vale a proposição de dois questionamentos centrais para o desenvolvimento desta tese: i) É possível abolir a distância entre o vivido e o narrado? ii) Torna-se possível viver a literatura e inventar a vida como ficção? Nesse sentido, instaura-se, pois, um efeito perturbador, o qual nos é apontado em outros estudos por Valério (2016, p. 144), porém típico da metaficção pós-moderna: “não é a realidade que tenta viver a ficção, mas a ficção que transpõe os limites e absorve o

real”. Em se tratando de estilística, trata-se, pois, da reprodução pelo “autor”-narrador dos rituais e ações de sua personagem, de modo que a ficção passa a transpor os limites, vindo a absorver o real<sup>1</sup>, e não a realidade tentando viver a ficção.

No que tange aos objetivos perseguidos neste trabalho, destaca-se, em primeiro lugar, a busca por entender os exercícios de reprodução propostos por Helder Macedo nos três romances aqui apresentados e suas implicações para a literatura contemporânea no que tange a opção macediana pela estratégia de uso do “autor”-narrador e dos rituais e ações de seus personagens, de modo a que a ficção passe a transpor os seus limites, vindo a absorver o real e não mais a realidade tente viver a ficção; ademais, buscar-se-á demonstrar que a opção formal concretizada por Helder Macedo por escrever romances sobre a impossibilidade de escrevê-los reside em uma tentativa do indivíduo Helder Macedo (autor, e não o “autor”-narrador) a ironizar todo esse momento pós-ideológico no qual estamos afundados, com vistas a nos sinalizar sinais comunistas de um futuro possível, o qual só se tornará atual se os seguirmos e, principalmente, se os reconhecermos como sinais. Nesse sentido, vale lembrar que em *Sem Nome* (2006), *Natália* (2010) e *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013) nos depararemos com uma intenção falhada (ou não) de se escrever um romance, já que todos apresentam ao leitor o romance “raté”: Júlia não prossegue seu quase-romance com Marta Bernardo e José Viana de personagens; Natália deleta o diário; e Helder fica sem palavras para prosseguir o esboço de romance com a morte misteriosa do diplomata Victor Marques da Costa; por fim, este trabalho visa a estudar os mecanismos estilístico-formais dos quais Helder Macedo lança mão com vistas a disfarçar a falsa totalidade ou Completude errônea típicas da contemporaneidade, conforme nos afirma Žižek (2016), e que merecem agora ser acurados, com vistas a se elucidar essa confusão classificatória tão bem disfarçada pelo autor ao serem juntos dispostos nas obras *Sem Nome* (2006), *Natália* (2010) e *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013).

---

<sup>1</sup> Entendamos, pois, neste estudo, o conceito de real e realidade a partir da concepção de que nossa autoconsciência para ambos se desenvolve em conformidade com a intensificação do projeto de modernização, cujo limiar discursivo se dará no início do século XIX, e com a solidificação da percepção de que todo conteúdo de toda observação humana depende da posição particular do observador. Nesse sentido, na visão de Grumbrecht (1998, p. 15), “fica claro que – pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um mundo real existente – cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis”.

Para tanto, o itinerário investigativo desta pesquisa foi organizado em 5 (cinco) capítulos: “Fazendo-se se faz a existência”, com vistas a se traçar um panorama acerca do existencialismo e de Heidegger no que tange à construção do Ser e do Ente, de modo a se iniciar o entendimento da incompletude do homem; “O tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam”, no qual se mergulhará em Sartre e no humanismo existencialista, pretendendo-se recordar ao homem que não existe outro legislador a não ser ele próprio, e que é no desamparo que ele decidirá sobre si mesmo, de modo que não é se voltando para si mesmo, mas procurando sempre fazer uma meta fora de si que ele se realizará precisamente como ser humano. Afinal, o homem não pode ser posto como meta, já que ele está sempre por ser feito; “A contemporaneidade e o indivíduo contemporâneo”, com vistas a entendermos os mecanismos capitalistas de dessubjetivação, os quais não permitem lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma espectral. Isso porque na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade, e um momento dessubjetivante não traz mais consigo um certo implícito de subjetivação; “Os designios da memória”, para entendermos a dualidade do par memória e esquecimento, haja vista o fato de que nem sempre narrar serve para preservar a memória, e que pode a verbalização permitir, por vezes, a libertação de marcas como torturas, mortes, crimes etc. Ou seja, precisamos nos atentar ao fato de que narrar pode ser também uma maneira de se livrar do passado.

Por outro lado, não se poderia deixar de lado a ficcionalização, a qual surge das lacunas da memória, tratando-se de seu preenchimento, já que a memória é inconsistente e, por isso, na falta de um fato, o indivíduo gera um boato, e se esse boato se repete, passa a ser assumido como autêntico, transformando-se em um episódio. Isso porque o texto da memória não lida com datas como o texto histórico, sua base são referências, afinal, a memória falha, o calendário não. A memória, portanto, é um mundo paralisado à espera de movimento – lembrança, narração, ficcionalização através de um texto –, vindo a narrativa memorialística ser um caminho possível de reconciliação do indivíduo com o que ficou no passado. Isso porque em se tratando de memórias, é preciso considerar que há um momento em que o indivíduo precisa narrá-las, de modo a transpô-las para além dos limites físicos do corpo, interpondo-as nos outros por meio da linguagem. Ao mesmo tempo, é preciso atenção ao fato de que não podemos deixar de incluir no conteúdo de um relato o

próprio ato de comunicação. E, por fim, “Expressão extrema do narcisismo patológico ou necessidade de registro pelo Grande Outro de minha unidade comigo?”, cujo cerne reside na indagação das motivações e capacidades de um indivíduo poder vir a se imaginar na vida de outra pessoa. O objetivo: adentrar no mundo do simbólico e do simbolismo, diferenciando-os, dado o fato de a ordem simbólica inscrever-se no real, vindo a cobrir-lhe como uma rede, ao mesmo tempo em que vem a fazer do real a realidade humana do mundo.

Vale por fim ressaltar que todo o percurso teórico desta tese mantém por fio condutor os estudos desenvolvidos pelo filósofo, sociólogo, teórico crítico e cientista social esloveno contemporâneo Slavoj Žižek, aplicando-se os romances macedianos *Sem Nome* (2006), *Natália* (2010) e *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013) à luz da teoria Žižekiana.

## **CAPÍTULO I**

## 1. Fazendo-se se faz a existência

A virada do século XIX para o século XX é marcada por um desencantamento do homem. Para os filósofos da Escola de Frankfurt, o principal problema era a luta de classes, ao passo que o positivismo via o problema no desenvolvimento da ciência, enquanto Heidegger (1927) entendia o problema da cultura ocidental como o problema do Ser, partindo do fato de que existiu um esquecimento deste Ser, ou seja, o filósofo alemão considerava que o pensamento ocidental de Platão a Nietzsche esquecera o Ser, tendo sido um pensamento do Ente.

Mas o que é Ente e o que é Ser? Eis o problema: há uma diferença ontológica entre Ente, base material de algo que é, e Ser, o que permite que algo seja. A pedra é, a planta é, o rochedo é, Deus é, mas só o homem existe. O problema do Ser, portanto, é essencialmente humano. Por isso, quando eu digo “João”, não estou expressando uma verdade êtica. Em termos de Ente, João tem uma casa, um emprego, está rodeado de Entes, porém estes não esgotam o Ser de João. O pensamento ocidental, por outro lado, achou que o Ser poderia ser investigado através do Ente, concepção esta errônea e motivo central da crítica de Heidegger (1927). Para o filósofo, Ser é uma questão aberta, Ser não se conceitualiza, não se esgota. Recolocar a questão do Ser, que está esquecido e que deve ser recolocado como problema é o ponto de partida da concepção existencialista.

Como, então, o existencialismo desenvolve o problema do Ser? Ser é uma questão essencialmente humana. O fato é que existimos, somos. O problema do ser tem que partir do homem, quem é o homem, interrogá-lo na existência. O problema do homem não é o da essência, mas da existência. Eu existo, depois penso. Eu não preciso ser inteligente para entrar no mundo, para Ser. Ser não é questão de pensamento, mas de existência. Ser-aí, em alemão, também é Estar-aí. O homem não é um sujeito ou um objetivo, mas Estar-aí, ou seja, uma superação do homem e do mundo. O homem está lançado no mundo, e só existe no mundo envolto em uma situação. E mais, vive numa existência inautêntica, já que o homem do século XX existe envolvido em compromissos que fazem com que ele esqueça o ser, vendo-se lançado na vida comum, na opinião pública, impessoal, constantemente procurando o Ente e não o Ser. Nessa perspectiva, o homem procura ocupar-se para não manter o compromisso com o Ser. Saída: possibilidade de chegar a uma existência autêntica,

a partir do momento em que assumir seu nada existencial, sua angústia. O nada, aliás, é a maneira de o homem encarar sua finitude, assumir a morte, já que a vida é finita, é o fim da existência.

Heidegger (1927) trata, portanto, a morte como um problema existencial, o momento em que o homem se separa do Ente. A morte nos indica que Ser é um problema temporal e não espacial. O Ser tem no tempo, sua categoria mais importante, ao passo que este não deve ser pensado como dias, meses, anos, já que envolve presente, passado e futuro, sem distinção. O homem vive no tempo, não vive no presente, passado ou futuro. Desdobramentos: o problema do Ser é mais amplo do que a existência, já que tem uma dimensão histórica, dada a questão da linguagem (época moderna). O homem se centrou em si enquanto Ente. A ciência, através da técnica, distanciou o homem da natureza, e a linguagem é a maneira como o homem se coloca no mundo, opondo-se à ideia de exploração. Deve haver um diálogo entre a natureza e o homem, já que a ciência calcula, mas não pensa, dado seu caráter objetivo. O problema do Ser é de cultivo, de vivência. Não se pode esgotar, é preciso cultivar o Ser, e pela linguagem, pela poesia, isso é possível. Para Heidegger (1927), o homem conta o produzir, a arte mostra o Ser, estabelecendo uma poética com o mundo, no sentido de ter uma relação produtiva com ele. *Poiesis*, para os gregos, significa produção, ou seja, produzir a existência poeticamente.

Nessa perspectiva, a construção do romance *Natália* (2010) de Helder Macedo não se resume a um simples treino de escrita, o qual no nível do narrado nunca se concretiza pela personagem homônima da obra. Pelo contrário, o desejo de escrever é-lhe estimulado por uma construção de duplos fantasmáticos, em que a figura do Avô (morto há poucos meses) se cola à de um escritor que ela entrevista para um programa de televisão, cujo tema não é outro senão o modo de escrever literatura. Nas palavras da narradora,

Se calhar por isso o Avô achava que eu devia ser escritora. <Por isso>, o quê? Não entendo qual a relação mas, já que escrevi <por isso>, deixo ficar [...]. Mas foi por isso que me pus agora a escrever isto sem saber ainda para onde vou. Foi por causa do último escritor que entrevistei na televisão. Foi ele que me explicou que poderia escrever fingindo que não sou eu quem está a escrever. A fazer-me perceber que era disso que eu precisava para poder escrever. E, sobretudo, precisava escrever. Quase sinto remorsos por ter sido ele e não meu avô, quem tinha sido quem me ensinou tudo até então (MACEDO, 2010, p. 15).

Nesse curso, nada escapa ao olhar atento do escritor Macedo: o amor, o ódio, o desprezo, o crime, a expiação, a impossibilidade do esquecimento. Toda essa construção brinca com o tempo, como um elástico ou uma tela onde tudo é presente, de modo que Natália cresce ou é menina, mulher madura às vezes, noutra derrotada, perseverante, incapaz ou forte para dar forma ao ressentimento e ao rancor. Em outras palavras, Natália está em um processo de transmigração, vivendo no tempo em busca de si mesma.

Depois da entrevista despedimo-nos, eu muito envergonhada, o escritor muito compreensivo, a desejar-me boa sorte na minha transmigração. Foi a palavra que usou, como se eu fosse uma alma em trânsito entre mim e mim (MACEDO, 2010, p. 19).

No texto de Helder Macedo tudo se cruza, organizando-se o romance em capítulos, os quais, como que em um quebra-cabeças vêm a descrever um dia ou mesmo partes de um mesmo dia na vida de Natália. Por conseguinte, sobre a protagonista-narradora, acabam por pairar diversas incertezas - sua origem (lembramos que todo seu passado provém de histórias que o avô conta, não podendo ser esquecido o fato de que os pais da menina morreram durante o exílio político, sendo ela encontrada ainda bebê pelo próprio avô, graças a uma carta de um policial que fornece seu paradeiro). Ademais, vale lembrar, o cenário do romance reside no período da ditadura em Portugal e Guerra Colonial em África (década de 1970). Isso justifica, por exemplo, o desconhecimento de Natália acerca do dia de seu nascimento, o qual seria convencionalizado, mais tarde, como sendo o dia vinte e três de dezembro.

Nesse verdadeiro mosaico de vozes atemporal, podemos afirmar, do ponto de vista estilístico, que Helder Macedo engolfa-se na operação da chamada “voz metaficcional”, a partir da disposição de blocos narrativos, tal qual se constata em *Natália* (2010), ou ainda na alternância de narradores<sup>2</sup>, por vezes em menores escalas, é verdade, como é o caso de *Sem nome* (2006) ou mesmo *Tão longo amor tão curta a vida* (2013). Nesse sentido, se buscarmos similaridades em outros estudos produzidos acerca de escritores contemporâneos, fatalmente nos depararemos com o mesmo resultado que Valério (2016) constata em Daniel Galera, quando da análise

---

<sup>2</sup> Há que se ressaltar que há relativamente pouca alternância do narrador heterodiegético com textos “de autoria” das personagens em *Sem Nome* (2006), ao passo que a narrativa feita pelo jovem diplomata Victor Marques da Costa em *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) é relatada pelo mesmo narrador homodiegético do romance.

do romance *Cordilheira* (2008), aplicável também ao próprio Helder Macedo: “promove efeitos de sentido por meio da tensão entre o fazer e o dizer, ou seja, entre o discurso das personagens e a ação autoral materializada na forma” (VALÉRIO, 2016, p. 141). Desse artifício, justifica-se a apresentação de uma voz narrativa heterodiegética (também extradiegética) com onisciência seletiva, focalizada no avô da protagonista Natália, sinalizada inclusive materialmente, haja vista o fato de que sempre que aparece na narrativa, o que seria mais um capítulo do diário de Natália, perde toda sua referencialidade temporal. Por conseguinte, os títulos desses aportes narrativos, sejam eles retratando o diálogo entre Natália e o avô, ou mesmo apenas do avô a falar com a protagonista, passam apenas a ser numerados, porém sem a definição do dia da semana ou mesmo da data expressa em que ele esteja acontecendo ou sendo registrado, diferenciando-se dos demais dentro do romance. Exemplos: *2000. Capítulo 1. Sexta-feira, 3 de novembro; Capítulo 2. Sábado, 4 de novembro. Capítulo 11.; Capítulo 16.; Capítulo 26.;* entre outros. Um detalhe a mais: todo o material textual destes capítulos sem identificação temporal também nos é apresentado com a tipologia itálica no que tange às fontes das letras, reforçando a mudança narrativa, bem como a transcrição na íntegra de seus conteúdos.

11.

<<Ó Avô, e seu eu fosse mesmo moura?>>

<<Mas tu és, sabes perfeitamente.>>

<<Não, a sério, Se eu fosse a filha da argelina, a outra bebé. A que a carta diz que tinha morrido.>>

<<Ah, finalmente encontraste a carta.>> (MACEDO, 2010, p. 59)

16.

<<Ah, és tu. Então está bem, vou-te contar outra história. E esta tem um fim feliz, como tu gostas. Mas vais ver que é sempre a mesma história (MACEDO, 2010, p. 145).

Ainda nesse sentido, podemos afirmar que a mudança da tipologia para o itálico e a ausência de datas estabelece uma clara divisão entre tempo cronológico (do diário, tempo registrado – e, talvez manipulado) e tempo circular (o das narrativas que moldam a experiência de Natália, como ela é ensinada a ver o mundo pelo avô, seus mitos particulares, como por exemplo seu nome, o risco de ter sua própria identidade roubada por Fátima Rua, suas paixões (Jorge Negromonte, Paulo e a própria Fátima Rua), etc. Nitidamente, nesses diálogos estabelecidos entre Natália e o avô, ela passa a se colocar vivendo no tempo, não mais no presente, passado ou futuro, resultando pois seu problema de Ser mais amplamente do que o de sua

existência. Nessa empreita, a narradora de seu próprio diário acaba por valer-se da linguagem para se colocar no mundo, e se o problema do Ser é de cultivo, de vivência, a linguagem lhe permite cultivar o Ser. Em síntese, Natália nos produz sua existência poeticamente, contando-nos o produzir, e já que a arte mostra o Ser, ela estabelece uma poética com o mundo, no sentido de ter uma relação produtiva com ele. Por conseguinte, a narradora acaba por cumprir a alquimia essencial da arte, que é fazer o que não existe do que existe e fazer o que existe do que não existe. Consideremos, pois, o despertar de seu passado, o Senhor Escritor da entrevista, o avô, o soldado que lhe salvara a vida, muito embora este mesmo tivesse visto nos pais de Natália sinônimos de dor, de guerra, de revolução, etc. Nessa empreitada, há de se destacar que o virtuosismo técnico de Natália vai se revelando intrínseco à própria eficácia da elaboração de seu diário ao leitor, tendendo à criação de simetrias nas relações entre as pessoas, quando opta por colocá-las em uma essencial relação assimétrica com as próprias coisas e atitudes que um dia foram levadas a ter.

Retomemos algumas situações: Natália não se vê obrigada, em dado momento da narrativa, a retomar sua vida com o ex-marido Paulo, em função de talvez não mais ser capaz de prover sua própria subsistência? Fátima Rua, que fora ajudada pelo avô da narradora, não acaba por ver na ajuda material deste uma espécie de cárcere sentimental que com o tempo a fere, a atormenta, a ponto de ela aspirar à vingança e querer a vida da própria Natália para si? Natália, por fim, não veio a se apropriar da vida de Fátima Rua, já que não só voltou para os braços de Paulo, como também assumiu para si o filho dele com a Fátima? Em síntese, quando o objeto de arte, neste caso o diário, supera a explicação, fascinando o leitor, nota-se que a arte alcançou seu ideal mágico, e o que não existiu acaba por nos embaralhar com o que de fato existiu.

A narradora não sabe também qual fora o nome que teria recebido dos pais, já que Natália foi-lhe atribuído pelo policial, “por ter nascido nesta Santa Quadra e não termos conhecimento de outro (nome)” (MACEDO, 2010, p. 36). Já para os avós, o nome da neta significa “o presente de Natal que ele (o avô) trouxe da moirama embrulhado numa manta de quadradinhos amarelos e encarnados” (MACEDO, 2010, p. 41). A narradora questiona ser realmente a filha dos pais que não conheceu: “Bem basta não ter tido pai e mãe que tivesse conhecido, mas de repente poder imaginar

que não sou quem julgava ser mas, [...] outra filha, [...] que tivessem entregado ao Avô quando ele foi resgatar-me, isso não sei como aguentaria” (MACEDO, 2010, p. 37).

Natália, em função de todas essas dúvidas e problemas de identidade, acaba por ter dificuldade de se relacionar com as demais personagens: o marido Paulo fá-la sentir-se usada como um corpo intermediário para que ele chegasse ao avô; o amante Jorge Negromonte, artista plástico, fá-la sentir-se reduzida a uma de suas instalações durante os encontros; Fátima Rua faz com que ela se sinta ameaçada de ter a identidade roubada, já que sua presença acaba por confundir Natália, que passa a não mais ter certeza sobre quem seria a verdadeira filha de seus pais.

Depois continuou, como se fosse parte da mesma afirmação de amor por mim: <Tu sabes perfeitamente que eu nunca quis ter sido a filha do meu pai, não sabes?, mas a filha do teu avô. A tua irmãzinha.> Sim, a Fátima não disse neta, disse filha, disse a minha irmãzinha. Minha irmã mas filha do meu avô. Neta como eu e filha como a minha mãe. A dizer uma coisa assim tão terrível e a sorrir muito docemente para concluir o que tinha dito: <Mas deixa lá, eu agora já não me importo. Agora até gosto que tenha sido assim. Eu ter tido de ir para poder voltar. Para agora sermos uma só> (MACEDO, 2010, p. 200).

Confunde-se ainda mais ao descobrir ter sido salva pelo assassino de seus pais, um policial cumprindo seu dever que, a depender do ponto de vista, estava fazendo o bem, pois os pais de Natália eram revolucionários que estariam planejando um ataque terrorista:

[...] se calhar o homem achava mesmo que era tudo a bem da nação. Se calhar achava mesmo que era um servidor da pátria. Como meus pais achavam que estavam a lutar por uma boa causa, a servir a pátria a sua maneira. Tal como o outro, a bem da nação. Na luta armada, o quer que isso fosse. O meu pai, que era contra a guerra, a treinar-se para a luta armada. Para matar gente porque era contra matar gente. A minha mãe grávida de mim a preparar mortes. [...] Execuções de gente repugnante, como o outro que me salvou? Mas se calhar para o outro os meus pais é que eram os repugnantes. Eram o inimigo, eram terroristas. [...] É preciso que essa seja a diferença, que haja uma diferença entre os bons e os maus, entre o bem e o mal, entre então e agora (MACEDO, 2010, p. 77).

Enfim, Natália não se limita a relatar os fatos mas, principalmente, busca tomar posse deles, atribuindo-lhes sentido e optando por uma versão que julgue "necessária": seus critérios não são claros, mas vê-se que ela escreve tudo o que acontece em sua vida como se as coisas realmente acontecessem apenas depois de escritas por ela. Por conseguinte, quanto mais sente dificuldade de saber quem é, mais penosa se torna sua escrita: “escrever alguma coisa que faça sentido é mais

complicado do que eu julgava, Senhor Escritor da Entrevista” (MACEDO, 2010, p.40). Abandona seu diário sem suas respostas, vindo a relê-lo alguns anos mais tarde. Agora sim, como uma leitora, e só assim, depois de sua contribuição como receptora, a história pode fazer algum sentido para ela mesma, e o livro pode ter um fim: “Ora bem, cheguei ao fim. É claro que não vou mandar ao escritor nada disto que escrevi, como a certa altura imaginei que faria. Agora é só iluminar o texto e carregar na tecla *delete*” (MACEDO, 2010, p. 247).

Do ponto de vista estilístico, nos romances *Natália* (2010) e *Sem Nome* (2006), de Helder Macedo, salta aos olhos do leitor o apelo metalinguístico da voz autoral, que não aciona o recurso conforme descreve Jakobson (1974), por necessidades comunicativas tais como revisar, redefinir, esclarecer, com vistas a evitar ruídos que possam impedir a efetivação do processo interativo. *Natália* (2010) vai além, manuseia a metalinguagem com vistas a denunciar, em uma trama verossímil, a ficcionalidade latente do real, transparente em sua “necessidade” dos fatos terem sido como (d)escritos. Já em *Sem Nome* (2006), o escritor português abusa de alusões históricas, políticas, artísticas, culturais e literárias, oferecendo ao leitor, antes de mais nada, a verdade estruturante da sua ficção, parodiando a tudo o que é atento e venerado, desmistificando com energia e ironia ímpares e invulgares a história de Portugal, a ponto de nos oferecer um romance marchetado que nunca se escreve. Trazendo Valério (2016), pode-se afirmar que Macedo trata a metalinguagem, seja no diário de Natália ou na história de Júlia de Sousa, a qual se revela como uma mulher que é, ela própria, outra, e, finalmente, nenhuma das duas, dentro do viés contemporâneo. Ou seja, como uma forma de compensar as incoerências que possam existir nas tramas e justificar, teoricamente, os rompimentos praticados contra as próprias estruturas narrativas, além de sinalizar que, subjacente à essa aparência desordenada e caótica de suas superfícies, há um fio de sentido que vem a unir toda essa dispersão.

Vale aqui a abertura de um parêntesis comparativo acerca do tratamento do recurso metalinguístico nos âmbitos modernista e contemporâneo, até mesmo para firmarmos a qualidade do emprego do recurso pelo hodierno Helder Macedo, em *Natália* (2010) e *Sem nome* (2006). É preciso considerar que no caso modernista a literatura se fazia contaminada por subversões, inovações e rupturas estéticas, resultando, pois, a adaptação da função metalinguística “nas variadas e

indispensáveis atuações metaliterárias como dinamizadoras da comunicação literária” (VALÉRIO, 2016, p. 98). O próprio Machado de Assis a usa em suas obras como uma pausa no enredo, em geral com vistas a comentar sobre a própria linguagem, sugerindo ao leitor que participe da construção do texto. A título de exemplificação, se pegarmos os dois primeiros títulos dos capítulos do célebre romance *Dom Casmurro*, até mesmo o leitor mais desavisado entenderá que neles Machado discutirá a construção de sua narrativa, haja vista serem por ele atribuídos como “Do Título” e “Do livro”. No primeiro, aliás, o narrador Bento se detém a explicar como se deu a escolha do nome do romance, vindo a confessar ao leitor ter sido esta consequência de um encontro seu com um rapaz a quem conhecera “de vista e de chapéu”, o qual se ofendera, certa feita, com ele, Bentinho, por este ter fechado os olhos durante o recitar de alguns versos em função de fadiga. Pois bem, ainda segundo Bento, o rapazote, no outro dia, vindo a ter com ele, atribuiu-lhe alguns impropérios, entre os quais a alcunha “Dom Casmurro”:

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto (ASSIS, 2004, p. 09).

Em tempo, importa aqui acentuar, a partir dessa breve retomada, que a *expertise* da narrativa moderna na inserção de recursos metalinguísticos e reflexões metateóricas está relacionada com a necessidade de se apresentarem rupturas estéticas, ao mesmo tempo em que as justifica e explica, daí a função comunicativa, sem, no entanto, conforme Valério (2016), revelar a artificialidade do texto com metacomentários de evidente teor crítico, tal como acontece frequentemente na metaficção pós-moderna e nos próprios romances *Natália* (2010) e *Sem nome* (2006) de Helder Macedo.

## CAPÍTULO II

## **2. O tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam**

Sartre (1970) desenvolve sua tese, afirmando, pautado em Heidegger, que a realidade humana é a única cuja existência precede a essência. Isso porque ao nascer o ser humano não é nada, só posteriormente será alguma coisa, e será aquilo que ele fizer de si mesmo. O autor definiu, em outras palavras, o princípio-base existencialista e um primeiro sentido de subjetividade: “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo” (1970, p. 04). Por outro lado, apresenta um segundo sentido de subjetivismo, entendido como a impossibilidade em que o homem se encontra de transpor os limites da subjetividade humana. E é nesse significado que reside o sentido profundo do existencialismo, a quem coube pôr o homem na posse do que ele é, de submetê-lo à responsabilidade total de sua existência. Isso porque “escolhendo-me, escolho o homem” (SARTRE, 1970, p. 05), ou seja, ao afirmar que o homem escolhe a si mesmo, quer-se dizer que cada um de nós se escolhe, e com essas escolhas, estamos escolhendo todos os homens.

Como entender a angústia, o desamparo, o desespero, questiona-nos, na sequência, Sartre (1970). Simples, em primeiro lugar, para o existencialista francês, o homem ou o Ser é angústia, isso porque, segundo Heidegger, àquele(s) que se dá(ão) conta de que sua(s) escolha(s) implica(m) não só a si, mas à humanidade inteira, não consegue(m) escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade. Depois, o homem está desamparado, pois não existe uma entidade maior, uma consciência perfeita e infinita, um “Deus”, que garanta um bem ao homem. Como afirmou Dostoiévski (apud. SARTRE, 1970), se Deus não existe, tudo é permitido e o homem não encontra nele ou fora dele algo a que se agarrar, desapareceu toda e qualquer possibilidade de se encontrarem valores num céu inteligível, ou seja, “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 1970, p. 07). Condenado porque não se criou a si mesmo e, como é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo o que faz. Em síntese, o homem, sem apoio e sem ajuda, vê-se condenado a inventar-se a cada instante. Quanto ao desespero, parece-nos um conceito óbvio, muito embora não o seja, já que não é sentido por todos: o homem só pode contar com o que depende de sua vontade ou, no máximo, com o conjunto de probabilidades que tornam uma ação possível, isso porque, quando se quer alguma coisa, há sempre elementos prováveis. Em outras palavras, trata-se de agir sem esperança, sem

ilusões, fazendo o melhor que se puder. Em outros termos, diferente de Sartre, para Heidegger, a angústia é positiva.

Definitivamente, segundo Sartre (1970), o existencialismo não pode ser definido como uma doutrina do quietismo e do pessimismo, daquelas em que os outros podem fazer o que eu não posso. Pelo contrário, deve ser vista como uma doutrina da ação e de rigorosíssimo otimismo. Isso porque o homem não é nada além do conjunto de seus atos, e a realidade não existe a não ser na ação. Para o existencialista, não existe amor senão aquele que se constrói, não há gênio senão aquele se expressa em obras de arte. Um homem compromete-se com sua vida, desenha seu rosto e para além desse rosto não existe nada, só a realidade conta, os sonhos, as esperas, as esperanças, só permitem que o homem se defina como sonho malgrado, como esperanças abortadas, como esperas inúteis, ou seja, que ele se defina em negativo e não em positivo. Em que pese uma série de empreendimentos, um homem nada mais é do que a soma, a organização, o conjunto das relações que constituem esses empreendimentos. Se um homem se diz covarde ou herói, é porque assim este homem se construiu, mediante seus atos, sendo responsável, portanto, por sua covardia ou heroísmo. O destino do homem está em suas próprias mãos, sua única esperança está em sua ação, só o ato permite ao homem viver.

Para Sartre (1970), a partir desse plano, está-se perante uma moral da ação e do engajamento, pois o homem que se alcança diretamente pela consciência que apreende a si mesma descobre também todos os outros, e descobre-os como sendo a própria condição de sua existência – “para obter qualquer verdade sobre mim, é necessário que eu considere o outro” (SARTRE, 1970, p. 13). Dessa forma, descobre-se imediatamente um mundo a que o autor denomina de intersubjetivo, nele ocorrendo a decisão do homem acerca do que ele é e o que são os outros. Além disso, o filósofo considera que exista uma universalidade humana de condição, entendendo-a como o conjunto dos limites que esboçam, a princípio, a sua situação fundamental no universo. Esses limites, destaca ainda, apresentam uma face objetiva, na medida em que podem ser encontrados em qualquer lugar, sendo sempre reconhecíveis, e, ao mesmo tempo, uma face subjetiva, porque são vividos e nada são se o homem não os viver, ou seja, se o homem não se determinar livremente na sua existência em relação a eles. Nesse sentido, pode-se dizer que há uma universalidade do homem, não dada, mas permanentemente construída - “construo o universal, escolhendo-me;

construo-o entendendo o projeto de qualquer homem, de qualquer época que seja” (SARTRE, 1970, p. 14). Para o existencialismo, o mais relevante está na ligação existente entre o caráter absoluto do engajamento livre, pelo qual o homem se realiza, realizando um tipo de humanidade, e a relatividade do conjunto cultural que pode resultar dessa escolha.

São tratadas então, por Sartre, algumas objeções surgidas com relação ao subjetivismo: i) a afirmação de que se pode escolher o que se bem entender não é verdadeira, pois uma escolha é possível apenas em certo sentido, não sendo possível não escolher. Isso porque o homem pode escolher sempre, mas deve estar ciente de que, se não escolher, assim mesmo estará escolhendo. Em outras palavras, o homem encontra-se numa situação organizada, com a qual está engajado. Por sua escolha, engaja toda a humanidade e não pode evitar essa escolha. Em suma, só nos é possível definir o homem em relação a um engajamento; ii) a afirmação de que os homens não podem julgar os outros sob certo ponto de vista é verdadeira e sob outro é falsa. Confirma-se como verdadeira, no sentido de que cada vez que o homem escolhe o seu engajamento e o seu projeto com toda a sinceridade e toda a lucidez, não lhe é possível preferir outro; além disso, porque ele não acredita no progresso, afinal, o progresso é uma melhoria, e o homem permanece o mesmo perante situações diversas, e a escolha é sempre uma escolha numa situação determinada.

Por outro lado, torna-se falsa no sentido de que só se pode julgar um homem ao nível de uma rigorosa autenticidade, e a esse nível, reconhece-se que o homem é um ser cuja essência é precedida pela existência, que ele é um ser livre que só pode querer a sua liberdade, quaisquer que sejam as circunstâncias, estando os homens, concomitantemente, admitindo que só se possa querer a liberdade dos outros. Ou seja, não existem meios para julgar. Para Sartre (1970, p. 17), “o conteúdo é sempre concreto e, por conseguinte, imprevisível; há sempre invenção. A única coisa que importa é saber se a invenção que se faz, se faz em nome da liberdade”; iii) os valores não têm seriedade, uma vez que são escolhidos – “vocês recebem com uma mão o que dão com a outra” (SARTRE, 1970, p. 17). Eliminado Deus, faz-se necessário alguém inventar os valores, caso contrário a vida não fará sentido. Para o filósofo, antes de alguém viver, a vida em si mesma não é nada. É quem a vive que deve dar-lhe um sentido, e o valor nada mais é do que esse sentido escolhido.

Por fim, vale ressaltar, o existencialismo não colocará nunca o homem como meta, pois ele está sempre por ser feito. É preciso que o homem se reencontre e se convença de que nada pode salvá-lo dele próprio, nem mesmo uma prova válida da existência de Deus. Nesse aspecto, Sartre (1970) define o humanismo existencialista, porque recorda ao homem que não existe outro legislador e não ser ele próprio, e que é no desamparo que ele decidirá sobre si mesmo, de modo que não é voltando-se para si mesmo, mas procurando sempre fazer uma meta fora de si – determinada libertação, determinada realização particular – que o homem se realizará precisamente como ser humano.

Vale aqui, para entendimento, a busca na literatura contemporânea brasileira de Adriana Lisboa, a qual se apropria de recursos bastante similares a Helder Macedo em *Natália* (2010) ou mesmo *Sem Nome* (2006), para a construção do romance *Sinfonia em branco* (2013). Igualmente aos romances macedianos, o tema de *Sinfonia em branco* (2013) expande-se a um contar contando-se, porém não como sujeito pessoal e intransferível, mas como parte de um todo tão duro de um crime de incesto. No curso também nada escapa à sensibilidade de Adriana Lisboa: o amor, o ódio, o desprezo, o crime, a expiação, a impossibilidade do esquecimento. Toda essa construção brinca com o tempo, igualmente a *Natália* (2010) e *Sem Nome* (2006), como um elástico ou uma tela onde tudo é presente, de modo que as irmãs protagonistas Clarice e Maria Inês crescem ou são meninas, mulheres maduras às vezes, noutras derrotadas, perseverantes, incapazes ou fortes para dar forma ao ressentimento e ao rancor. Em outras palavras, como Natália e Júlia de Sousa, elas vivem no tempo.

Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião, e esquecer, já que não seria possível modificar. Mas não: o ministério da dor estava impregnado na pele como um outro sentido, o sexto, ou o sétimo, um sentido além do tato. Quando Clarice passou as mãos de leve sobre os pelos do braço, o contato consigo mesma doeu um pouco.

Esquecer. Profundamente. Através das cortinas fechadas uma claridade sépia, envelhecida, homogeneizava o quarto, uma claridade justa. Clarice percebeu que estava a salvo mas também percebeu que não estaria a salvo nunca enquanto subsistisse a memória (grifos nossos) (LISBOA, 2013, p. 111).

No texto de Adriana Lisboa, tal qual nos de Helder Macedo, todos se entrelaçam e estão em busca de uma existência autêntica, assumindo, aos poucos, seu nada existencial, sua angústia, de modo que as paisagens entram em ambientes

cosmopolitas (Rio de Janeiro, bairro do Leblon, onde fica a casa de Maria Inês e João Miguel, seguido do Flamengo, endereço do apartamento da tia-avó Berenice e de Tomás, para o único espaço fora do Brasil, Veneza, na Itália, onde está a casa do *vecchio* Azzopardi, pai de João Miguel), depois retornando a um mundo de costumes rurais e silêncios (a pacata cidade de Jabuticabais, interior do Rio e espaço principal de onde parte toda a narrativa), apresentando ao leitor imagens que permitem entender a inautenticidade existencial, o sofrimento e os medos de vítimas de situações de incesto ainda hoje apresentadas nos veículos de comunicação. Em outras palavras, a trama permite ver o indefinível, explicar o inexplicável, apontando um expediente para a questão: o uso da razão para se evitar o aplauso da atrocidade, posto que o homem nada mais é do que o conjunto de seus atos, e a realidade não existe a não ser na ação, fazendo-se este homem covarde ou herói porque assim se construiu, tornando-se, portanto, responsável, por sua covardia ou heroísmo. Em *Sinfonia em branco* (2013) esta universalidade humana se faz transparente nas escolhas das meninas, propiciando a percepção da relatividade do conjunto cultural entre o verdadeiro e o falso, o algoz e a vítima, já que Maria Inês e Clarice não são alheias às escolhas dos outros:

Ela [Maria Inês] compreendeu que os vícios e as virtudes eram quase sempre somente uma diferença de perspectiva, e não raro intercambiavam-se como numa ciranda (LISBOA, 2013, p. 57).

Mas, talvez uma Clarice que nunca deveria ter nascido. Que estragara uma família e agora estava estragando outra (LISBOA, 2013, p. 257).

Ela [Clarice] deveria ter *feito alguma* coisa para que seu pai tivesse agido daquela maneira. Não que aquilo fosse um castigo, não, de jeito nenhum (LISBOA, 2013, p. 274).

Já em *Natália* (2010), de Helder Macedo, sintetiza-se em um “gesto vazio”, uma espécie de oferecimento feito para ser rejeitado ou destinado a sê-lo, é o que resulta dos momentos reflexivos de declaração da narradora-personagem. Vale a pena repetir e observar a citação: “É claro que não vou mandar ao escritor nada disso que escrevi, como a certa altura imaginei que faria. Agora é só iluminar o texto e carregar na tecla *delete*” (MACEDO, 2010, p. 247). A ambiguidade do final - a narradora afirma que deletará o texto, mas a instância autoral o publica – faz-se rica, entre outras coisas, por ser manipulativa. Mais do que denunciar o hiato entre fato e ficção (afinal a narradora está na internalidade do texto enquanto o autor de fato

decide o que será publicado), Natália performatiza e seduz o leitor, convidando-o a pedir-lhe que não delete, que franqueie o diário à sua leitura.

Em Natália, a fraude é a própria verdade porque, como bem definiu Lacan, toda transformação subjetiva da personagem ocorre no momento da declaração e não no momento do ato, em função de que relatar publicamente algo nunca será neutro, pelo contrário, ele afeta o próprio conteúdo relatado. De acordo com Žižek (2010), toda declaração transmite, além de algum conteúdo, o modo como o sujeito se relaciona com ele. Assim, o diário de Natália nos transmite mais do que fragmentos de sua história: revela-nos também como ela se relaciona com eles.

Não se pode, portanto, deixar de aqui incluir no conteúdo do diário de Natália a própria construção do diário, já que, segundo Lacan, o significado de cada ato de comunicação é também afirmar reflexivamente que ele é um ato de comunicação: “Ora bem, vou começar assim para ver no que isto vai dar. Fazendo uma espécie de diário que depois logo se vê se poderei reorganizar num livro como deve ser” (MACEDO, 2010, p. 09). Em outras palavras, suas verdades se consolidam no ato de escrita de Natália, consumando-se, mais uma vez, o fato de a fraude assumir a aparência da própria verdade, já que o diário nos é construído via seleção de fatos biográficos de Natália que mais condizem com a sua verdade, estando, pois, o logro na incapacidade de incluir na lista de suspeitos a própria ideia de desconfiança, resultando em uma verdade de postura paranoica: ela própria, Natália, é a trama destrutiva contra a qual está lutando.

Parodiando Žižek (2010), em *Natália* (2010) a coisa não está escondida no diário, ela é o próprio diário, tratando-se este de uma falsa atividade, ou seja, a narradora não age somente para mudar alguma coisa, ela age para impedir que alguma coisa aconteça, de modo que nada venha a mudar. Assim, Natália materializa no artefato “diário” a verdade de sua postura paranoica: ela mesma cria a rede de engodos ao relatar sua vida, estruturando o logro em nossa incapacidade de incluir na lista de suspeitos a própria ideia de desconfiança. Isso porque não devemos esquecer de incluir no conteúdo de um ato de comunicação o próprio ato, já que o significado de cada qual representa também a afirmação reflexiva de que ele é um ato de comunicação.

Valendo-se de Silva (2011), a qual classifica o narrador macediano de “autor”-narrador, ainda no romance de estreia do escritor em 1991, *Partes da África*,

podemos sinalizar em *Natália* (2010) certo apelo a essa mesma estratégia narrativa pelo escritor português, do ponto de vista estético-literário, já que também neste romance ele nos apresenta “um narrador que lança mão da memória do autor e que parece se confundir com ele mas que, na verdade, joga com essa semelhança” (SILVA, 2011, p. 34). Isso porque em *Natália* (2010), apesar de não serem percebidas apropriações da vida acadêmica de Macedo ou mesmo produções extraliterárias, como acontece em *Partes da África* (1991), há que se considerar que o pano de fundo da obra é de conhecimento e vivência do autor implicado e de seu próprio progenitor, o qual foi administrador das colônias portuguesas em África, e já que apesar de o enredo se passar no século XXI, na obra são apresentadas algumas reminiscências da infância de Natália, nascida no período da ditadura em Portugal e da Guerra Colonial na África (década de 1970).

Nesse sentido, o ponto forte da memória de Macedo reside no desejo de escrever da narradora, o qual é justificado por uma construção de duplos fantasmáticos, em que a figura do Avô, morto há poucos meses, que se cola à de um escritor que ela entrevista para um programa de televisão, cujo tema não é outro senão o modo de escrever literatura, objeto de estudo da instância autoral. Logo, pode-se dizer que o estatuto intraficcional do “autor”-narrador em *Natália* (2010) não fica evidenciado pelas experiências quiméricas ou impressionantes que esta vivencia ao longo do contar de seu diário. Se retomarmos Silva (2011, p. 34):

Ao contrário, ele [Macedo] parece lançar mão propositadamente da dicotomia benjaminiana entre a “memória, musa do romance” e a “memória, musa da narrativa” (oral), dando a entender que conta a história verdadeira (memória) e que seus comentários são improvisados, espontâneos, feitos no impulso do momento, mas transmitindo uma sabedoria aprendida (memória). Só que, frequentemente, a história “verídica” não o é, e a sabedoria aprendida é desmantelada.

Ao mesmo tempo, se analisada a estrutura narrativa de *Natália* (2010) mais a fundo, perceberemos o tema da memória transformada em ficção pelo narrador macediano, a partir de intervenções metalinguísticas e metaficcionais, com vistas a dar um tom de transparência ao leitor. Nas palavras de Silva (2011, p. 35), é como se Natália dissesse: *está vendo, leitor, esse romance tem partes autobiográficas, mas isso não é uma chave de leitura, uma vez que o lembrado será livremente modificado segundo a conveniência da ficção.*

Tinha começado assim: <a morte foi o início de outra vida.> E depois, como achei horrivelmente literário, acrescentei: <Não para os que morreram, é claro, esses já não têm nada a ver com isso.> O que eu de fato acho e não tinha escrito é que se calhar foi mesmo para não terem nada a ver com isso que lhes serviu morrerem. Mas também acho que as vidas dos mortos se podem tornar noutra vida para aqueles que se metem na vida deles. Como para mim agora, enquanto espero que também chegue a minha vez de já não ter nada a ver com isso. Sou nova, talvez tenha de esperar ainda algum tempo. A questão é que enquanto espero não consigo deixá-los em paz. Ou eles a mim, tornando a minha vida numa história de fantasmas em que o fantasma sou eu. A viver num presente que não reconhece o seu passado. A ter de imaginar semelhanças para poder presumir diferenças (grifos nossos) (MACEDO, 2010, p. 10).

Vale destacar que a *expertise* “autor”-narrador de Macedo não apenas constrói sua ficção com a transformação do material da memória, mas também, nas palavras de Silva (2011, p. 37), “através de um mecanismo de fagocitose que envolve tanto gêneros textuais diversos (comunicação científica, relatório administrativo) quanto diferentes (supostos) autores”, vindo, seu efeito, a culminar não apenas como elemento pretendido, mas previsto e cuidadosamente levado a cabo, para posteriores problematizações e reformulações. Nesse sentido, não podemos estar alheios ao *savoir-faire* do romancista português no que tange à Teoria Literária. Isso porque, a exemplo do italiano Umberto Eco, da prosa do espanhol Enrique Villa-Matas, do português Gonçalo M. Tavares, do francês Michel Houellebecq, do sul-africano Vladislavic, além dos argentinos Macedônio Fernandez e Allan Pauls, ou mesmo do americano Paul Auster (considerado pela crítica norte-americana como o maior metaficcionalista dos tempos), de Roberto Bolaño, de David Lodge ou de J.M. Coetzee, Helder Macedo esbanja capacidade para discussão de quaisquer questões que lhe possam ser suscitadas dentro da produção artístico-literária.

Aprofundando-nos no conceito de “autor”-narrador, segundo Silva (2002), entenderemos que ele consiste em uma estratégia interna do texto de cunho ficcional, cuja origem está em rápidas movimentações que ora se aproximam da focalização da voz do autor, ora se afastam, ora cedem a outras personagens, caracterizando-se como:

Um narrador dotado de polifonia interna, cujo ponto de vista ora se aproxima do jovem que foi, ora do homem que é, ora de um autor com uma existência real que acaba por “filtrar-se” na narrativa (SILVA, 2002, p. 27).

Em outras palavras, o “autor”-narrador se estabelece quando o autor extratextual cria um narrador que tenta se confundir com ele mesmo, e de propósito. Nessa lógica, se considerarmos *Natália* (2010), obviamente detectaremos Helder Macedo como o autor do romance e Natália como sua narradora, de modo que não há como confundi-los. Mas nos atentemos agora à capacidade técnico-literária de HM: Natália não é “autora”-narradora do romance, entretanto, coloca-se como “autora”-narradora de seu próprio diário, criando-se a si mesma enquanto personagem, fingindo, porém, que não é.

Nessa mesma linha, se considerado o romance *Sem nome* (2006), perceberemos igualmente uma construção riquíssima de alusões históricas, políticas, artísticas, culturais e literárias, estruturadas por Macedo como que em oferta da verdade dentro da ficção, onde um narrador heterodiegético nos conta a história de uma mulher, que é, ela própria, outra, e, finalmente, nenhuma das duas: “Já devias saber que nunca me importei de não ser eu. Qual é a diferença?” (MACEDO, 2006, p. 99). No romance, portanto, Júlia de Sousa se coloca não como “autora”-narradora do relato sobre a morte de Marta, e sim, inversamente, como “narradora”-autora, uma vez que ela assina Júlia de Sousa num relato que se entende jornalístico, porém que é pura ficção. Retomando Silva (2002, p. 26), “nem todo ‘escrevente’ chegará a ser ‘escritor’, mas certos ‘escritores’ ocupam (usurpam?) deliberadamente funções e características do ‘escrevente’ (testemunhar, explicar, ensinar)”. Eis o ponto máximo de Helder Macedo em *Sem Nome* (2006): conseguir que seus personagens o façam, assumindo, pois, agora, a função de “narrador”-autor.

De início, a trama de *Sem Nome* (2006) é simples – detida no aeroporto de Londres, Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes, jornalista de nome profissional Júlia de Sousa, é auxiliada pelo bem-sucedido advogado José Viana, radicado na capital britânica após exílio voluntário motivado por razões ideológicas. O encontro entre eles é justificado por um desses acasos da vida, e o advogado acaba por ver na jovem jornalista a quase-encarnação de Marta, sua grande paixão nos tempos de militância, de quem nunca mais tivera notícias. O desenrolar do entrecho, porém, mostra-se complexo, pois a ambiciosa e insegura Júlia se apropria das memórias de Viana, vindo a estabelecer uma obsessiva ligação com Marta: “Não sabia ainda era o que ia escrever, sabia só que tinha de ser sobre a Marta, sobre ela

ter desaparecido, sobre não se saber se estava viva ou morta” (MACEDO, 2006, p. 103).

Nessa empreita, Júlia acaba por inventar um passado para Marta, o qual se revela costurado com recordações “verdadeiras” e “fictícias”, povoado por personagens igualmente “verdadeiros” e “fictícios”, já que para a jornalista não há qualquer necessidade de se fazer as coisas para que elas realmente tenham acontecido:

Sobre ficções verdadeiras e verdades fictícias. Veracidade e perspectiva. Factos e narrativas. O que acontece quando uma pessoa sobre quem se escreve deixa de ser gente e se torna personagem. Se o oposto também acontece. A personagem torna-se gente. Autor e personagem. Personagem e autor. Se o autor, mesmo quando oculto, também se torna personagem. Não tinha a certeza, mas no fundo achava que era muito simples, não via qual era o problema: uma história é uma história, as personagens não são gente, o autor também é personagem (MACEDO, 2006, p. 164-165).

O objetivo de Júlia, porém, menos que ajudar Viana a desatar nós, é escrever um romance, vindo a envolver nisso o jornalista protetor Carlos Ventura, por quem nutre uma relação descompromissada de admiração, afeto e sexo, e Duarte Fróis, que além de ser seu amigo de infância, é um diplomata em começo de carreira, e de (suposta) problemática sexualidade.

Não tinha experiência de como escrever romances mas tinha experiência de como não escrevê-los, sabia perfeitamente que contar uma história e escrever uma história são processos diferentes, até opostos, que uma história contada vai se construindo consoante a reacção de quem a ouve. E que, se é jornalismo ou uma carta, quem vai ler também já é como se fosse parte da escrita (MACEDO, 2006, p. 103).

Nesse sentido, não se torna exagerado o entendimento de que a história contada da protagonista ausente Marta Bernardo, militante comunista desaparecida no pré-25 de Abril, aos poucos vai se confundindo com a própria história de Portugal, porém escrita por Macedo em tom paródico, desmistificado, via energia e ironia invulgares. Isso porque na trama circulam múltiplas personagens com nomes avivadamente portugueses, orquestrados por circunstâncias, momentos e lugares, reveladores de crítica corrosiva e consistente ao leitor. O mergulho no ontem acaba por revelar ao leitor um jogo de verdades e possibilidades, que se modifica a todo momento, pois o passado é um lodaçal escuro, onde encontramos o que queremos quando nele chafurdamos. Por conseguinte, *Sem nome* (2006) se revela um romance

de esperanças, comutando os nomes de Marta e Júlia por Portugal do passado e do presente:

[...] se eu sou assim tão igual ao que a Marta foi, é porque ela já era igual a quem eu sou agora. O que não é exatamente a mesma coisa. Não sei explicar melhor, mas é como se eu fosse o futuro da Marta, no meu presente (MACEDO, 2006, p. 118).

Ademais, o abandono da sólida carreira em Londres pelo advogado José Viana para um recomeço em Lisboa é justificado, na narrativa, pelo desejo de futuros ainda possíveis em contraposição à nostalgia de passados mortos. Esse desejo, aliás, “sem nome”, revela-se em formas de ação ainda por encontrar, em propósitos a serem determinados. Isso porque não é só de Portugal que Macedo nos fala em *Sem Nome* (2006), mas sim de um novo mundo, no qual “as vezes é preciso não ter razão para ter razão. Usar tudo. Não pelo que é lá com cada qual, nem mesmo pela hipocrisia da virtude, mas pelo que tem a ver com todos” (MACEDO, 2006, p. 237).

Vale aqui a abertura de um parêntese em *Sem nome* (2006), com vistas a tratarmos da discreta denúncia da opressão contemporânea trabalhada por Helder Macedo ao longo da trama do romance. Consoante ao que diz Žižek (2011), podemos pensar que Júlia de Sousa faz escolhas com ou sem a presença de Marta Bernardo ou José Viana, apossa-se da vida de ambos, pois, oferecendo-lhes a possibilidade de apenas concordarem com ela, vindo a reproduzir o que o cientista esloveno classifica como “o velho paradoxo da escolha imposta” (ŽIŽEK, 2011, p. 10), ou seja, há a liberdade de escolha, porém sob a condição de que esta seja sempre a alternativa certa. É assim, aliás, que Júlia decide escrever, muito embora “não sabia era o que ia escrever, sabia só que tinha de ser sobre a Marta, sobre ela ter desaparecido, sobre não se saber se estava viva ou morta” (MACEDO, 2006, p. 103). Um pouco mais adiante, a “narradora”-autora chega a pegar-se imaginando-se livre, desaparecida, conseguindo ver os outros que a não podiam ver. “Mas isso se calhar era só ela, não era a Marta. Para já era a Marta que tinha de imaginar. Escrever sobre a Marta. A Marta Bernardo e o José Viana, é claro” (MACEDO, 2006, p. 103).

Nessa empreita, pode-se dizer que a estrutura narrativa adotada pela “narradora”-autora Júlia de Sousa é muito mais refinada do que possam indicar as aparências, consoante ao que Žižek (2011, p. 17) define como “a introdução da referência ao código, como um de seus elementos, na própria mensagem codificada”. Para elucidar, vale aqui parafrasear uma antiga anedota apresentada por Žižek em

*Bem-vindo ao deserto do real* (2011), a qual circulou na hoje inexistente República Democrática Alemã, trazendo, na sequência, sua moral para *Sem nome* (2006). No chiste em questão, um operário de origem alemã consegue emprego na Sibéria e, por saber que todas as correspondências por ele enviadas seriam lidas pelos censores, o trabalhador lança mão de um código com seus amigos: caso o escrito por ele enviado fosse redigido em tinta azul, seu conteúdo seria totalmente verdadeiro, porém, caso a tinta fosse vermelha, tudo seria mentira. O que ocorreu foi que transcorrido um mês do pacto, seus amigos recebem uma primeira correspondência totalmente grafada em azul, cujo conteúdo valorizava as benesses da vida na Sibéria - lojas cheias, fartura de alimentos, residências grandes e aquecidas, cinemas que exibiam filmes do Ocidente, abundância de profissionais do sexo, etc. Um senão, porém, é apontado pelo operário aos amigos: não se conseguia, na Sibéria, naqueles tempos, tinta vermelha. Tem-se, portanto, no relato do operário, o que Žižek (2011, p. 17) define por produção do “efeito da verdade independente da sua própria verdade literal”, haja vista o fato de que na falta da tinta vermelha, “a mentira de ela não existir é a única forma de transmitir a mensagem verdadeira naquela condição específica de censura” (ŽIŽEK, 2011, p. 17). Em *Sem nome* (2006), Júlia de Sousa confessa ao leitor o fato de nunca ter sido capaz de escrever mais do que cartas e artigos, em função de gostar de traduzir obras de outros autores. Para a “narradora”-autora, aliás:

Não tinha experiência de como escrever romances, mas tinha experiência de como não escrevê-los, sabia perfeitamente que contar uma história e escrever uma história são processos diferentes, até opostos, que uma história contada se vai construindo consoante a reacção de quem a ouve. E que, se é jornalismo ou uma carta, quem vai ler também já é como se fosse parte da escrita (MACEDO, 2006, p. 103).

Observa-se, nesse sentido, esse mesmo fenômeno Žižekiano dentro do romance macediano. Isso porque Júlia de Sousa não omite sua incapacidade de escrever romances aos leitores, pelo contrário, vale-se dela, acrescentando aos seus leitores o paradoxo da escolha imposta de única possibilidade de escolha. Os resultados: a exemplo da mentira de não haver tinta vermelha no chiste žižekiano, a escrita de Júlia, consoante à conquistada participação incondicional de seus leitores, que não mais conseguem julgar a incapacidade de escrita da narradora, já que foram levados a aceitar o pacto único de autoinclusão, sem qualquer preocupação com o discernimento da modalidade textual em voga – texto jornalístico, carta ou romance –

Júlia de Sousa consegue no código a única forma de transmissão do conteúdo de sua ficção.

Nessa linha, segundo Žižek (2011, p. 18), tem-se na piada do operário a clarividente “matriz de uma crítica eficaz da ideologia, não somente em condições “totalitárias” de censura”, mas talvez ainda mais, nas condições mais refinadas da censura”, haja vista, primeiro, “a concordância com relação à existência de todas as liberdades desejadas” (ŽIŽEK, 2011, p. 18), acrescentando-se aos fatos, no caso do chiste, a única coisa em falta, a tinta vermelha.

Já no que tange ao romance macediano *Sem nome* (2006), na mesma linha da análise žižekiana, tem-se a confissão da incapacidade de escrita ficcional por parte de Júlia de Sousa, somado ao convite exclusivo, feito pela narradora, de participação do leitor, que pautado no *know-how* da jornalista em produção de artigos, cartas ou reportagens, passa a nela confiar. Isso porque, analisando-se a obra dentro da teoria de Žižek (2011), podemos afirmar que as “liberdades” têm por premissa o mascaramento e a manutenção do sentimento de infelicidade mais profundo. E, em se tratando de Júlia de Sousa, é preciso considerar esses mascaramentos: i) a experiência dela, JS, com relação a escrita romanesca existe, sendo, portanto, falaciosa sua incapacidade redacional ficcional. O leitor precisa considerar que JS chega a confessar saber muito bem como proceder para não escrever um romance. Nesse sentido, se o caminho do fracasso lhe é de domínio, certamente ela saberá como transitar no nível do narrado para que o oposto aconteça e seu leitor não a abandone; ii) ademais, ao nos convidar a ler sua ficção, o romance já está em nossas mãos, logo, JS nos faculta a liberdade de abri-lo. Aliás, se já estamos aqui procedendo esta análise, é porque nele mergulhamos, a ponto de todo jogo de negação proposto inicialmente pela “narradora”-autora ter-nos, de fato, mascarado suas reais intenções. Vale ainda sinalizar que nessa empreita Júlia de Sousa usa de seus leitores para desmarcar sua escrita a si mesma, já que toda sua construção narrativa se dá consoante ao que ela mesma narra, levando sempre em consideração uma suposta reação e avaliação de seus leitores.

Vale aqui registrar, aliás, que Gilbert Keith Chesterton foi quem percebeu claramente a capacidade antidemocrática dentro do princípio de liberdade de pensamento:

Em termos gerais, podemos afirmar que o livre pensamento é a melhor de todas as salvaguardas contra a liberdade. Aplicada conforme o

estilo moderno, a emancipação da mente do escravo é a melhor forma de evitar a emancipação do escravo. Basta lhe ensinar a se preocupar em saber se quer realmente ser livre, e ele não será capaz de se libertar (1955 apud. ŽIŽEK, 2011, p. 18).

Por conseguinte, para Žižek (2011), essa premissa se revela enfaticamente verdadeira com relação à época pós-moderna, sobre a qual reside a liberdade de desconstrução, da dúvida, do distanciamento, não podendo ser esquecida de que a visão de Chesterton espelha-se na afirmação feita por Kant na obra *O que é o Iluminismo*: “Pense o quanto quiser, com toda a liberdade que quiser, mas obedeça” (1784 apud. ŽIŽEK, 2011, p. 18). Por conseguinte, segundo Žižek (2011), o escritor britânico revela-se mais específico, esclarecendo o paradoxo implícito oculto no raciocínio de Kant: “a liberdade de pensamento não somente não solapa a servidão social real, mas na verdade a sustenta” (ŽIŽEK, 2011, p. 19). Logo, consoante Žižek (2011), o antigo lema sobre o qual o filósofo prussiano reage revela-se, no fundo, contraprodutivo, já que “ele gera a rebelião; a única forma de garantir a servidão social é por meio da liberdade de pensamento” (ŽIŽEK, 2011, p. 19). Nesse sentido, para o teórico crítico esloveno, “Chesterton é suficientemente lógico para afirmar o oposto do lema de Kant: a luta pela liberdade exige a referência a um dogma inquestionável” (ŽIŽEK, 2011, p. 19).

A título de elucidação e posterior análise no romance *Sem nome* (2006) de Helder Macedo, retomemos o exemplo trabalhado por Žižek em *Bem-vindo ao deserto do real!* (2011). O teórico parte de um trivial diálogo entre uma mocinha de um clássico filme de comédia norte-americano e seu namorado, o qual dá uma negativa à moça, quando esta lhe pergunta se ele, afinal, deseja ou não com ela se casar. A reação da menina na cena escolhida pelo teórico esloveno é enfática: “Ora, pare de enrolar. Quero uma resposta direta” (ŽIŽEK, 2011, p. 20). Isso porque, para a moçoila, a única resposta plausível é o “sim, eu quero”, estando qualquer possibilidade de resposta, até mesmo um “Não!” definitivo, para ela, no campo da evasão. Consoante Žižek (2011, p. 20), “a lógica oculta é evidentemente a mesma que está por trás da escolha imposta: você tem a liberdade de escolher o que quiser, desde que faça a escolha certa”. Júlia de Sousa, por sua vez, não foge a esta premissa em sua trajetória narrativa com todos os seus personagens e com o próprio leitor, afinal, é “uma rapariga com sentido prático, considerava que mesmo as fantasias têm de ser sustentadas pelos actos” (MACEDO, 2006, p. 85). É assim que ela vai do

convencimento do leitor ao empoderamento dos fantasmas de José Viana e explicação da presença ausente de Marta Bernardo; do aceite da aparente proteção do jornalista Carlos Ventura à permissividade da transgressão sexual do conturbado jovem e recém-diplomata Duarte Fróis.

Mergulhando ainda mais a fundo na discreta denúncia da opressão contemporânea feita por Helder Macedo em *Sem nome* (2006), nos depararemos com dois momentos distintos que valem aqui ser analisados e entendidos. De um lado, Júlia de Sousa nos revela a trajetória de vida de José Viana e Marta Bernardo, os quais passam pela revolução portuguesa e pelo pré-25 de Abril de 1971, trazendo-nos à baila o que Alain Badiou identifica por elemento central do século XX, a paixão pelo Real [*la passion du réel*], e que Žižek (2011) define como a busca da coisa em si, com vistas à realização direta de uma Nova Ordem esperada. “A experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (ŽIŽEK, 2011, p. 22).

É pautada nessa facécia, aliás, que a “narradora”-autora decide ir ao Parque Príncipe Real, local onde ficcionaliza um encontro seu com o filho de um jardineiro, o qual teria testemunhado todo o ocorrido com MB naquele fatídico 25 de abril. O pobre velho lhe teria revelado profundo remorso por nada ter feito naquela noite para salvar-lhe - ela, Júlia de Sousa -, a qual, a essa altura, já se apropriara da história de MB, haja vista o não reconhecimento de seu rosto pelo senil topiário e pelas remotas possibilidades de o próprio leitor poder vir a desconfiar da veracidade desse encontro, haja vista seu envolvimento. Afinal, consoante a Žižek (2011, p. 24), “quando a eternidade intervém no tempo, este se imobiliza”. Transpondo essa visão na obra macediana (MACEDO, 2006, p. 131):

Oh menina, o mal que lhe fizeram. Tanto sangue. Minha pobre menina. Desculpe, eu não podia fazer nada. E a menina nem me podia ver, com tanto sangue na cara. Eu tive medo. Escondi-me. A menina desculpe.

Por outro lado, em contraposição aos tempos altamente ideologizados que José Viana e Marta Bernardo viveram juntos em Lisboa, cujo encerramento se amalgama com a feição moderna, no mais puro semblante do espetacular *efeito do Real*, conforme define Žižek (2011), a “narradora”-autora nos conduz ao longo do enredo em exata inversão à pós-modernidade, cujo “semblante termina numa volta

violenta à paixão pelo Real” (ŽIŽEK, 2011, p. 26). Para elucidar, utilizemos o próprio exemplo trabalhado pelo filósofo em *Bem-vindo ao deserto do real!* (2011), antes de adentrarmos ao universo de *Sem nome* (2006). Žižek (2011) fala acerca de estratégias desesperadas de volta ao Real do corpo, lembrando o caso de pessoas, geralmente mulheres, as quais sentem uma necessidade invencível de se ferir ou de se cortar com lâminas. Na visão do pensador,

O ato de se cortar pode ser comparado, em si, às inscrições tatuadas no corpo, que simbolizam a inclusão daquela pessoa numa ordem simbólica (virtual) – o problema das pessoas que se cortam é exatamente o oposto, ou seja, a afirmação da própria realidade (ŽIŽEK, 2011, p. 26).

O autoflagelo, nesse caso, distante de ser entendido como um desejo de autoaniquilação ou mesmo tentativa de suicídio, trata-se, pois, de uma investida radical de (re)dominar a realidade ou mesmo “basear firmemente o ego na realidade do corpo contra a angústia insuportável de sentir-se inexistente” (ŽIŽEK, 2011, p. 26), já que essas pessoas afirmam se sentir novamente vivas e enraizadas na realidade ao verem o sangue quente e vermelho correr dos ferimentos autoimpostos. Por conseguinte, para Žižek (2011), o corte é uma investida patológica com vistas à recuperação de algum tipo de normalidade, evitando o total colapso psicótico.

Em se tratando de *Sem nome* (2006), percebemos nos diálogos de Júlia de Sousa com Duarte um gatilho de recuperação da própria normalidade da jornalista. Isso porque há uma mágoa na menina, afinal, Duarte a traíra com o “belfudo do Pedro Talaveira” (MACEDO, 2006, p. 82), fato que lhe motivou a buscar perder a virgindade junto aos nudistas da praia do Mecó:

Tinha areia a meter-se em todas as reentrâncias, a esfolá-la como se fosse lixa entre o cimo das pernas quando andava, e ainda por cima nem houve um homem caridoso que a quisesse violar. Tudo por culpa da traição do Duarte. Que nem sequer tinha dado por nada (MACEDO, 2006, p. 81-82).

Por conseguinte, todo o desconforto da areia nas entranhas do corpo de Júlia de Sousa, o lixar entre suas pernas, a trazem à realidade, fixam-na na realidade do corpo contra a angústia de fato insuportável de se sentir inexistente. Ao mesmo tempo, o engodo para a menina vem-nos revelado pelas confissões de Duarte, em especial do ocorrido com um ambíguo rapaz de cabelo comprido que a ele se oferece no Hofgarten, em Viena. O encontro deles, aliás, revela-se o combustível para a imaginação do que ela, Júlia, faria com ele, Duarte, se ela mesma fosse o rapazote,

dando-se início a uma aparente despreziosa brincadeira de faz-de-conta, haja vista o fato de a “narradora”-autora usar toda essa ambientação lúdica para, na verdade, consoante a Žižek (2011), sustentar a servidão social real de Duarte para com ela.

Foi portanto como se a brincar ao faz-de-conta que disse a Duarte o que lhe teria feito se ela fosse o rapazito de Viena, dizendo que eram coisas que ela de facto já tinha feito ou que lhe tinham sido feitas, querendo terapeuticamente escandalizá-lo, a rir de que se calhar ele até teria gostado mais do que ela, falando sujo com a inocente perversidade de crianças adultas, a senti-lo tão excitado quanto confuso, a impor-lhe como regra inviolável que falassem só, sem se tocarem, o resto viria depois, quando ele tivesse merecido, a própria Júlia a sentir também em si um sensual comprazimento físico que nunca experimentara (MACEDO, 2006, p. 84).

Žižek (2011) nos lembra ainda que hodiernamente temos à disposição uma vasta gama de produtos livres de suas propriedades nocivas - o leite sem gordura, o pão sem glúten, a cerveja sem álcool, o café sem cafeína, a política sem política, via sua redefinição contemporânea como a arte da administração competente, até mesmo podendo usufruir do sexo sem sexo (no caso do sexo virtual) ou da experiência do Outro sem a Alteridade, através do multiculturalismo tolerante de nossos dias. Isso porque, conforme o pensador esloveno, a pós-modernidade vive uma Realidade Virtual, a qual é responsável por generalizar esse processo de oferta de um produto esvaziado de sua substância:

Oferece a própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real – assim como o café descafeinado tem o aroma e o gosto do café de verdade sem ser o café de verdade, a Realidade Virtual é sentida como a realidade sem o ser (ŽIŽEK, 2011, p. 27).

Por conseguinte, consoante Žižek (2011, p. 27), “no final desse processo de virtualização, começamos a sentir a própria “realidade virtual” como uma entidade virtual”.

Trazendo esta teoria para o romance *Sem nome* (2006), perceberemos que a trama é criada sob a ótica de uma sociedade permissiva que estimula o encontro sexual, na qual a censura não existe e que aparentemente se revela “pós-ideológica” em comparação com os tempos altamente ideologizados nos quais o casal José Viana e Marta Bernardo viveram em Lisboa. Entretanto, essa mesma sociedade permissiva codifica violentamente o sexo, o que justifica, por exemplo, a própria “narradora”-autora Júlia de Sousa demonstrar se divertir fazendo o amigo Duarte fingir que quer

experimentar encontros gays no Parque Eduardo VII, a partir da experiência que o recém-diplomata vivera no Hofgarten, em Viena.

Falsa ou verdadeira, a experiência de Duarte no parque de Viena deu-lhe uma ideia, que sugeriu como a coisa mais natural do mundo: o Parque Eduardo VII. Tinha ouvido dizer que se encontrava lá de tudo, que até havia um aguerrido ministro a quem chamavam o Marlène porque ia lá caçar rapazes disfarçado com uma peruca loura, a achar-se parecido com a Dietrich [grifos nossos] (MACEDO, 2006, p. 85).

Há que se fazer aqui um parêntesis acerca do uso da ironia macediana, a qual, segundo Silva (2002), baseia-se nas entrelinhas e no excesso. Retomemos, pois, o ministro sob grifos acima, que a exemplo de outros proto-heróis de HM, insiste na vestimenta de uma máscara tosca originária de um modelo tradicional, para, em seguida, desvesti-la e revelar ao leitor sua outra face: a exemplo de Marie Magdalene Dietrich, descendente de tradicional família alemã de relojoeiros Felsing, que adota o pseudônimo Marlène, em consequência da junção de seus dois prenomes, o ministro se reinventa e se permite a condição andrógina e bissexual, entregando-se a uma sequência interminável de amantes no Parque de Viena, independentemente de estes homens se tornarem ou não conhecidos da sociedade. Neste quesito, aliás, tem-se um ponto forte com Marlène, que jamais negligenciou quaisquer cartas de amor de quem passasse por sua cama a seu próprio marido, Rudolf Sieber, que além dos escritos, sempre teve acesso aos próprios comentários mordazes da própria Marlène em relação a essas experiências. Ademais, Marlène, com a criação de seu pseudônimo, parece criar uma nova personalidade, o que justifica o fato de, por muitas vezes, conforme relatos de sua própria filha, Maria Elizabeth Sieber, referir-se a si mesma em terceira pessoa. Entre suas amantes mais notórias, a escritora cubano-americana Mercedes de Acosta, que era amante de Greta Garbo, e a cantora francesa Edith Piaf. O ponto relevante, porém: nosso ministro ao vestir a peruca loura está livre do Estado, da moral. Entrega-se à luxúria, à carnavalização do herói. Se retomada SILVA (2002), quando da análise de *Partes da África*, observaremos o mesmo fenômeno em *Sem nome* (2006):

[...] fragmentá-lo nessas protonarrativas, permitindo que a cada vez ele assumia características distintas e sempre anárquicas (não apenas no sentido de destruidoras do já estabelecido, mas também de destruidoras da própria noção que parecem tentar instituir no decurso de sua ação anarquizante) (SILVA, 2002, p. 70).

Há ainda que se considerar acerca de Marlène, que ela desafiou papéis de gêneros convencionais na Berlim dos anos 20, esgueirando-se para dentro de um reino predominantemente masculino, o boxe, através do ingresso no Turkish Trainer, estúdio de boxe do Prizefighter Sabri Mahir. Logo, a transgressão de Marlène não se resume apenas à condição sexual, mas também, a exemplo do ministro, de quebra de paradigmas e de revelação de uma nova face.

Retomando, porém, Júlia de Sousa, é também ela própria quem depila completamente o púbis, porque assim um cafetão lhe aconselhara a fazer, haja vista o fato de a menina “puxar à lourinha e não ter grande abundância de pelos nesse departamento” (MACEDO, 2006, p. 115). Como benesse da depilação, segundo o agenciador, ela poderia vir a se tornar objeto de interesse de um mercado mais rendoso e sofisticado, porque se apresentaria como uma menina pequenina, a qual seria capaz de perverter até mesmo os pedófilos. A “narradora”-autora, por sua vez, apesar de não buscar a brasileira que lhe é indicada pelo gigolô, segue o conselho amigo, visitando, pois, Manuela, uma cabeleireira da Ayer que tomava conta dela, é verdade, porém vindo a experimentar uma sensação de estar “mais limpa, menos com corpo” (MACEDO, 2006, p. 116), bem diferente do que sentira quando moçoila e de sua ida aos nudistas da praia do Meco, cheia de areia entre as pernas, desapontada por não ter sido conduzida a uma relação sexual, já que “ninguém a quis violar” (MACEDO, 2006, p. 115).

Foi ele que sugeriu que tirasse todos os pêlos do púbis, deu-lhe o endereço de uma brasileira de toda a confiança. Mas recomendou que especificasse que não queria aquele estúpido bigodinho à Hitler que algumas tinham a mania de deixar. Ou tudo ou nada (MACEDO, 2006, p. 115).

Retomando Žižek (2011), ao final do processo de virtualização começamos a sentir a própria “realidade real” como uma entidade virtual. Isso porque a realidade virtual é generalizante, permitindo-nos sentir como real o que de fato não é, haja vista sua competência generalizante.

Por conseguinte, a censura existe e foi internalizada pela sociedade consumista do capitalismo recente, fazendo com que a pós-ideologia permeie tudo, embora escamoteada. Na visão de Žižek (2011), nossos vizinhos se comportam “na vida real” como atores em um palco e a “vida social real” adquire as características de uma farsa representada. Žižek (2011) nos traz à baila a falsidade dos *reality shows*, onde mesmo que as pessoas se apresentem como reais, estão o tempo todo se

autorrepresentando. “Mais uma vez, a verdade definitiva do universo desespiritualizado e utilitarista do capitalismo é a desmaterialização da vida real em si, que se converte num espetáculo espectral” (ŽIŽEK, 2011, p. 27). Retomando a “narradora”-autora de *Sem nome* (2006), fica evidente sua autorrepresentação em alguns momentos da trama. Vamos a eles:

Primeiro, Júlia de Sousa não economiza recursos em suas autorrepresentações junto a Duarte Fróis, a ponto de instigá-lo também a se recriar para a ela agradar, numa espécie de jogo opressivo sexual, em que ela precisava dar as cartas. Não que ela não gostasse do rapaz, talvez até o amasse como um dia lhe havia dito, mas tinha mais gosto em falar todo tipo de expressões de baixo calão a ele do que em executá-las com o menino. O gozo de Júlia de Sousa residia em seguir Duarte sem ele notar e depois ouvir as histórias do que ele teria vivido com os rapazes no Parque Eduardo VII, “com a boca a cheirar a whisky do bar do Ritz e não a esperma dos rapazes” (MACEDO, 2006, p. 90). A compensação da “narradora”-autora: “mas ele [Duarte] tinha melhorado, já não ficava tão envergonhado, e sim, gostava ao mesmo tempo, não o podia assustar logo de entrada, ia ser uma canseira” (MACEDO, 2006, p. 91). Para a “narradora”-autora, ela precisaria ser “mãezinha e puta. Riu. Quem sai aos seus não degenera” (MACEDO, 2006, p. 91), como que em memória dos entusiasmos da mãe com o seu homem e os gemidos que ela ouvia no quarto ao lado, a imaginar o que teriam feito, sempre querendo saber “se era porque doía ou porque era bom”. (MACEDO, 2006, p. 91).

Depois, na escrita do relatório à José Viana, o qual é intitulado por Júlia de Sousa de “Relatório MB/JV” (MACEDO, 2006, p. 117). No texto ela se diz não muito propensa a fantasias, “porque na minha profissão de jornalista só os factos contam, mas, se fosse, talvez me sentisse um pouco como se também estivesse a procurar alguém que fui” (MACEDO, 2006, p. 118).

Ora pois, observemos que ela retoma seu ofício, jornalista, que em contrapartida já fora elemento pactual com o leitor para que ele a visse não como uma romancista, mas como uma profissional dos fatos, da verdade, sem traquejo para a ficção. Ao mesmo tempo, Júlia performatiza, deleitando-se da ingenuidade de seu público, a ponto de confessar-lhe estar buscando nesse maniqueísmo a si própria. Ou seja, estar vivendo a personagem MB na expectativa de se encontrar. Nas palavras

da competente roteirista, “é como se eu fosse o futuro da Marta, no meu presente” (MACEDO, 2006, p. 118).

Vale aqui trazermos à luz a censura e o processo de virtualização no romance macediano *Sem nome* (2006), em específico no que tange ao episódio da demissão do articulista Carlos Ventura, cuja origem se justifica no desagrado de poderosos. Isso porque, na visão de CV, uma história sempre tem dois lados, a História com agá grande, a qual sempre diferirá de sua contraparte, que no caso vinham a ser os militares. Este tinha sido, aliás, o tema de suas últimas crônicas, como que em um prenúncio da fatídica última, a qual versava “sobre como a história dos outros se torna sempre numa história dos que não têm nada a ver com ela” (MACEDO, 2006, p. 226). O título era “Os Aztecas não Têm História” (MACEDO, 2006, p. 226), ao passo que seu conteúdo transcendia o fato de os povos dominados deixarem de ter História própria por simplesmente passarem a ser apenas parte da História dos dominadores. Sua principal intenção: “ridicularizar o que considerava ser a crescente neutralização do papel dos militares no 25 de Abril” (MACEDO, 2006, p. 226). Isso porque, de certo momento em diante, em Portugal, passou-se a naturalizar reinterpretções instituídas como poder. E mais: de repente os militares que fizeram a revolução portuguesa e o 25 de Abril demonstrado pela História passaram a se registrar apenas como uma parte da irremediável evolução que só poderia ter resultado na autossatisfeita irrelevância do isto atual em que resultou. Nas palavras de Carlos Ventura:

[...] o 25 de abril que houve tinha sido apenas uma espécie de almoço de confraternização em que os líderes actuais ainda não estavam presentes mas era como se estivessem, com brindes de desagravo ao Salazar e ao Caetano à sobremesa (MACEDO, 2006, p. 226).

As ironias típicas do estilo venturiano, por conseguinte, passam a denunciar a Realidade Virtual que já era sentida pelos poderosos sem o ser, advindo daí, aliás, todo o sentimento de descontentamento, a contrariedade destes e a perseguição a Carlos Ventura. Esse paradoxo, por sua vez, permite-nos entender a noção de Lacan da “travessia da fantasia”: “significa *identificar-se totalmente com a fantasia* – a saber, com a fantasia que estrutura o excesso que resiste à nossa imersão na realidade diária (ŽIŽEK, 2011, p. 34). Portanto, a fantasia não nos permite enfrentar a realidade como ela é, haja vista que em nosso cotidiano estamos imersos na “realidade” (estruturada e suportada pela fantasia), já que essa submersão acaba por ser afetada por sintomas

que atestam o fato de que outro nível reprimido de nossa psique resiste a ela. Citando uma formulação de Richard Boothby:

“Atravessar a fantasia” não significa que o sujeito de alguma forma abandona seu envolvimento com os caprichos ilusórios e se acomoda a uma “realidade” pragmática, mas exatamente o contrário: o sujeito se submete ao efeito da carência simbólica que revela o limite da realidade diária. Atravessar a fantasia no sentido lacaniano é ser mais profundamente exigido pela fantasia do que em qualquer época, no sentido de ter uma relação cada vez mais íntima com o núcleo real da fantasia que transcende a imaginação (2001 apud. ŽIŽEK, 2011, p. 34).

Nesse sentido, de acordo com Žižek (2011), podemos entender que uma fantasia é ao mesmo tempo pacificadora e desmanteladora (haja vista oferecer um cenário imaginário que nos permite suportar o abismo do desejo do Outro) e destruidora, inassimilável na nossa realidade. Em outras palavras, o experimento de vivermos cada vez mais num universo construído artificialmente gera a carência iminente de “retornar ao Real” para reencontrar terreno firme em alguma “realidade real”. Para Žižek (2011, p. 35-36):

O Real que retorna tem o status de outro semblante: exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e portanto somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico.

Žižek (2011) lembra-nos ainda que em se tratando da psicanálise, torna-se falaciosa a tese em geral propagada de não devermos tomar a ficção por realidade, haja vista as raízes pós-modernas dessa crença, para quem “a realidade” consiste num “produto do discurso, uma ficção simbólica que erroneamente percebemos como entidade autônoma real” (ŽIŽEK, 2011, p. 36). Para o pensador esloveno, faz-se necessário o desenvolvimento da capacidade de distinção de qual parte da realidade é “transfuncionalizada” pela fantasia, de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional. Ele nos destaca ainda que “muito mais difícil do que denunciar ou mascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade “real” (ŽIŽEK, 2011, p. 36)”.

Isso justifica, pois, um dos diálogos estabelecidos por Júlia de Sousa com a cabeleireira Manuela, a que fora inclusive responsável pela depilação completa de seu púbis. Na oportunidade, ao inquirir a cabeleireira acerca do que ela faria se, por ventura, viesse um dia a querer muito uma coisa, a qual tinha ciência de que não poderia ter ou fazer, se ela seria capaz de imaginar essa coisa como se ela já tivesse

acontecido, de modo a conseguir ao menos se lembrar dela, obtendo por resposta: “o que eu acho é que é sempre melhor fazer do que não fazer. Não fazer é que não tem emenda. Dá um mau recordar”. (MACEDO, 2006, p. 227). Na cena, Manuela leva Júlia ao labirinto žižekiano, inquirindo-a a reconhecer qual parte da ficção se faz presente na realidade “real” dos atos dela, Manuela, e qual parte da realidade é “transfuncionalizada” pelas fantasias de Júlia de Sousa. Essa discussão, naturalmente, nos remete ao velho conceito lacaniano de que somente as entidades que habitam o espaço simbólico (os homens) são dotadas da capacidade de apresentar como falso o que é verdade, muito embora os animais sejam capazes de “apresentar como verdadeiro o que é falso” (ŽIŽEK, 2011, p. 36). Isso porque a verdade, dentro do espaço simbólico, reside na abstração de uma produção discursiva elaborada pelos homens, fato este que lhes permite a mascaração da realidade; não obstante, é preciso considerar que o domínio da linguagem é capacidade exclusiva humana, sendo por ela processado o contar dos indivíduos; ademais, não podemos esquecer de incluir no conteúdo de um ato discursivo o próprio ato.

Em seu seminário sobre a angústia (1962-63), Lacan esclarece que o verdadeiro objetivo do masoquista não é gerar prazer (*jouissance*) no Outro, mas criar-lhe angústia. Em outras palavras, é o masoquista quem define as regras de sua servidão, apesar de ele se submeter à tortura do Outro, apesar de desejar ao Outro. Consoante Žižek (2011, p. 39):

Portanto, apesar de parecer oferecer-se como instrumento da *jouissance* do Outro, ele expõe efetivamente seu próprio desejo ao Outro e assim cria no Outro a angústia – para Lacan o verdadeiro objeto da angústia é a (excessiva) proximidade do desejo do Outro.

Vale a retomada do romance *Sem nome* (2006), em específico o episódio da curiosidade de Júlia em querer saber, durante uma brincadeira de médico com o inocente menino Duarte, como este seria, caso fosse uma menina como ela. Na oportunidade, Júlia o faz esconder o pênis entre as coxas, vindo depois a verificar se o membro oculto era visível por trás. Naquele exato instante ela então reassume o papel de médico, embora estivesse nua tal qual ele, dispondo do artifício imaginário de estarem ambos na seção dos nudistas na praia do Meco, em momento posterior a um acidente. Júlia ordena então ao amigo que se deite de barriga para baixo, a fingir ser um afogado, sem, no entanto, afastar as pernas, para que ela o salvasse. Isso porque também naquela posição Júlia não conseguia ver o pênis escondido do

coleguinha. A menina então afasta-lhe as pernas de modo a encontrá-lo, hesitando por alguns instantes se devia puxar ou não a genitália do menino, em função de este “estar afogado” na brincadeira. Veio-lhe então a necessidade e urgência de algo maior, de um supositório para salvar Duarte. Isso, porém, o menino recusa, assustando-se de imediato.

Isso Duarte não sabia se queria, levantou-se num salto quando ouviu a Júlia a rir, foi-se vestir muito depressa, começou a chorar de susto e de humilhação:  
“És má, és má, odeio-te, não gosto mais de ti! (MACEDO, 2006, p. 78)

Percebe-se, na cena, o distanciar de Júlia de Sousa de uma postura masoquista, afinal, o masoquista se submete ao capricho do outro, aceita ser espancado, humilhado etc, muito embora, segundo Žižek, esta suposta submissão não seja bem o que parece. Mas Júlia não o faz, observemos que é ela quem comanda as brincadeiras, quem impõe as regras a Duarte, mantendo, dessa forma, relativa distância dele. Nesse sentido, retomando Žižek (2011, p. 39), “o que o repugna é essa exposição completa do desejo dela”. Isso porque a intenção de JS não é gerar prazer (*jouissance*) em Duarte, mas criar-lhe angústia. Consideremos: é Júlia quem define as regras, de início ela apenas queria conhecer as diferenças entre os corpos dos dois. Em dado momento ele fora o médico, ao passo que ela reassume o papel quando de sua vontade, submetendo-o a seu bel prazer, muito embora também o desejasse. Nas palavras da própria “autora”-narradora (MACEDO, 2006, p. 78):

Mas gostava, é claro, e ficou a gostar ainda mais depois daquela tarde chuvosa no que iria ser, para os dois, o último verão ainda impúberes, num frisson de medo e de expectativa que recuperava sempre que se lembrava dela.

Dentro desse paradoxo, é preciso considerar que “o contrário da *existência* não é inexistência, mas *insistência*: o que continua a insistir, lutando para passar a existir” (ŽIŽEK, 2011, p. 39). Afinal, os traumas dos quais não nos sentimos capazes de rememorar são os que parecem nos assombrar com mais força. E Júlia de Sousa sabe disso. Por conseguinte, não se deve rejeitar a “paixão pelo Real”, pois essa rejeição demandaria a recusa de se chegar até o fim, de “manter as aparências”. Para Žižek (2011, p. 39):

O problema com a “paixão pelo Real” do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão falsa em que a implacável busca do Real que há por trás das aparências é o stratagema definitivo para evitar o confronto com ele.

Talvez, consoante a Žižek (2011), o melhor lema para a análise contemporânea da ideologia reside em Freud, quando do início de *A interpretação dos sonhos: Acheronta movebo* – “Se não se pode mudar o conjunto explícito das regras ideológicas, pode-se tentar mudar o conjunto subjacente de regras obscenas não escritas” (ŽIŽEK, 2011, p. 50). Consideremos, pois, que no caso de Júlia de Sousa, claramente isso se concretiza, afinal, JS deseja Duarte, ao mesmo tempo que lhe fascina ter em suas mãos a possibilidade de mudar as regras entre ambos, dado o fato de estas ainda estarem ali, à sua frente, por serem estabelecidas. Isso justifica, pois, o hesitar inicial da “narradora”-autora em puxar ou não o pênis do menino para salvar-lhe do suposto afogamento sofrido, quando estes, ainda impúberes, brincavam no sótão da casa dos pais de Duarte. De repente tudo se transforma em algo bem maior do que apenas descobrir as diferenças entre os corpos de ambos naquela tarde.

Ademais, é preciso considerar que JS é tomada, ao ter Duarte nu, por uma intensa necessidade de algo maior com relação ao corpo do coleguinha: tocar meramente a genitália de Duarte não parece o suficiente para Júlia de Sousa, como tempos depois ouvir as histórias dele com outros rapazes também não lhe serão. Um supositório, sim, adentrar o íntimo de Duarte, penetrar-lhe o corpo, com vistas a ela, JS, fazer-se forte, revelar-se dominadora. Anos mais tarde essa reescrita de regras permitirá a ambos a insistência, afinal, após tanta luta, aquela relação enfim passou a existir. Os desdobramentos: o mergulho fundo nos jogos de faz de contas, de modo que ela, Júlia de Sousa, poderá, por exemplo, imaginar-se no lugar do ambíguo rapaz de cabelo comprido que ao Duarte se oferece em Viena, podendo JS construir em sua mente o que ela mesma seria capaz de fazer com ele, Duarte, se fosse o rapazote. Sim, Duarte após toda aquela insistência perderá a vergonha, relatará a JS as obscenidades que jamais fez ou faria, mas que, no nível do narrado, teria vivido com os meninos no Parque Eduardo VII, ainda que o hálito de whisky do bar do Ritz e não do esperma desses mesmos rapazes o tenha denunciado para a implacável confessora Júlia de Sousa. Enfim, as cartas são de JS e por ela serão dadas.

## **CAPÍTULO III**

### 3. A Contemporaneidade e o indivíduo contemporâneo

Para definirmos o indivíduo contemporâneo, vale partirmos das indagações propostas por Agamben (2009): i) de quem e do que somos contemporâneos afinal? ii) no que implica sermos contemporâneos? Como respostas preliminares a esses questionamentos, vale a recorrência à orientação de Nietzsche, a qual foi resumida e anotada por Roland Barthes em seus cursos no Collège de France: “o contemporâneo é intempestivo” (AGAMBEN, 2009, p. 58), consistindo, em uma primeira explicação, a contemporaneidade, numa relação singular do sujeito com seu tempo, aderindo este a ele, ao mesmo tempo em que dele se distancia. Por conseguinte, não poderão ser ditos contemporâneos aqueles que coincidem muito plenamente com sua época, pois não conseguirão vê-la, não poderão manter fixo o olhar sobre ela, já que as relações do sujeito com o tempo se dão via dissociação e anacronismo.

Agamben (2009, p. 62) ainda nos propõe uma segunda definição de contemporaneidade: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Neste caso, o significado da metáfora “perceber o escuro” deve ser buscado junto aos neurofisiologistas, para os quais a ausência de luz desinibe células periféricas da retina, as denominadas *off-cells*, que ao entrarem em atividade produzem a visão do escuro. Logo, o escuro não é uma não-visão, mas o resultado das *off-cells*, o que significa, retomando a tese inicial, que perceber o escuro é uma habilidade ímpar, equivalente a neutralizar as luzes que provêm de uma época para nela descobrir seu escuro especial, não separável de suas luzes. Em outras palavras, Agamben (2009) nos revela que contemporâneo é quem não se deixa cegar pelas luzes de seu século e consegue entrever nelas a parte da sombra, sua mais íntima obscuridade. Ou seja:

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 64).

É preciso considerar, ainda segundo Agamben (2009), que a contemporaneidade está inscrita no presente, assinalando-o como arcaico e, dessa forma, permitindo que o sujeito se faça contemporâneo, via percepção no mais moderno dos índices e assinaturas desse mesmo arcaísmo. O presente, por sua vez, caracteriza-se pela parte do não-vivido em todo vivido, ao passo que tudo que impeça

o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que o indivíduo não consegue viver. Ser contemporâneo significa, ainda para Agamben (2009), voltar a um presente onde jamais o sujeito esteve. Isso significa que contemporâneo é aquele que divide e interpola o seu tempo, e não apenas aquele que percebe o escuro do presente e nele apreende a resoluta luz. O contemporâneo está à altura de transformar o seu tempo, de modo a colocá-lo em relação com outros tempos, “de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

No que tange à formação desse sujeito, Agamben (2009) nos assinala ser ele o elemento resultante da relação, do corpo a corpo entre duas grandes classes: os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos, parecendo sobrepor-se as substâncias e os sujeitos como na velha metafísica, porém não completamente. Isso porque um mesmo indivíduo, uma mesma substância pode ser o lugar de múltiplos processos de subjetivação – o usuário de telefones móveis, o internauta, o escritor de contos, o não-global etc. E por mais que tenhamos a impressão de que a categoria da subjetividade em nosso tempo vacile e perca a consistência, Agamben contrapõe-se a este raciocínio, afirmando se tratar não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal.

Vale aqui entender a definição de dispositivos dos quais fala Agamben (2009, p. 40): “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. Nesse sentido, não somente se incluem as escolas, a doutrina jurídica, as fábricas, cuja conexão com o poder se revela num certo sentido evidente, mas também a caneta, a literatura, a filosofia, os computadores, os celulares e a própria linguagem, o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares de anos um primata teve a inconsciência de se deixar capturar.

Logo, para Agamben (2009), na fase extrema do desenvolvimento capitalista a qual estamos vivendo, não há um instante só na vida dos indivíduos em que estes não sejam modelados, contaminados ou controlados por algum dispositivo, dada a gigantesca acumulação e proliferação deles. Estes, por sua vez, não podem ser entendidos como um acidente em que caímos por acaso, já que têm sua raiz no

processo de “hominização” que tornou “humanos” os animais, que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*. Com efeito, o evento que produziu o humano constitui para o vivente algo como uma cisão, a qual o separa de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente. Nas palavras de Heidegger, o círculo receptor-desinibidor. A consequência da quebra ou interrupção desta relação para o vivente: o tédio, ou seja, a capacidade de suspender a relação imediata com os desinibidores e o Aberto, ou possibilidade de conhecer o ente enquanto ente, de construir um mundo. Nesse sentido, Agamben (2009) alerta-nos que com essas possibilidades é dada imediatamente também a possibilidade dos dispositivos que povoam o Aberto com objetos, instrumentos, *players*, *smartphones* e tecnologias de todo tipo. Para o filósofo:

Por meio dos dispositivos, o homem procura fazer girar em vão os comportamentos animais que se separaram dele e gozar assim do Aberto como tal, do ente enquanto ente. Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo (AGAMBEN, 2009, p. 43-44).

Acerca da estratégia que devemos adotar em nosso corpo a corpo com os dispositivos, Agamben (2009) sinaliza-nos que esta não pode ser simples, haja vista se tratar de liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum. Nessa empreita, o filósofo faz uso de um termo proveniente da esfera do direito e da religião (ambos, aliás, estreitamente conexos): a profanação. “Profano”, para o grande jurista Trebazio, apud. Agamben (2009, p. 45), “diz-se, em sentido próprio, daquilo que, de sagrado ou religioso que era, é restituído ao uso e à propriedade dos homens”. Por conseguinte, reside a profanação no contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido, já que este sanciona a passagem de alguma coisa da esfera humana à divina, do profano para o sagrado.

Em contraposição, o capitalismo e as figuras modernas do poder generalizam e levam ao extremo os processos separativos que definem a religião, apresentando os dispositivos modernos uma diferença em relação aos tradicionais, o que torna particularmente problemática a sua profanação. “De fato, todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência” (AGAMBEN, 2009, p. 46). Nessa linha, Foucault mostrou-nos como numa sociedade disciplinar os dispositivos visam à criação de corpos dóceis, mas livres, através de

uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios. Estes corpos, por sua vez, tendem a assumir a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de assujeitamento.

A definição dos dispositivos com os quais temos que lidar na atual fase do capitalismo, para Agamben (2009), é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. Além disso, processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes, não dando lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma espectral. Isso porque na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade, e um momento dessubjetivante não traz mais consigo um certo implícito de subjetivação. Logo, aquele que se deixa capturar no dispositivo *smartphone*, independente da intensidade do desejo que o tenha impulsionado, não adquire nessa captura uma nova subjetividade, apenas um número pelo qual pode vir a ser controlado. Ainda para Agamben (2009, p. 48), “as sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real”, e o problema da profanação dos dispositivos ou restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado neles urge. Isso porque ele não se deixará colocar corretamente se aqueles que dele se encarregam não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar à luz aquele Ingovernável, verdadeiro ponto de fuga de toda e qualquer política.

Vale aqui a recorrência ao prefácio da edição à brasileira de *O absoluto frágil*, de Slavoj Žižek (2015), no qual o autor afirma ser muito mais subversiva a destruição da religião a partir de seu centro, do que propriamente a negação completa da existência de Deus. Isso porque, de acordo com Žižek (2015, p. 11-12):

Tornamo-nos membros completos de uma comunidade não só quando nos identificamos com sua tradição simbólica explícita, mas também quando assumimos a dimensão espectral que sustenta essa tradição, os fantasmas que assombram os vivos, a história secreta das fantasias traumáticas transmitidas nas “entrelinhas”, por meio das lacunas e distorções da tradição simbólica explícita.

Iluminadas essas teorias no romance *Sem Nome* (2006), de Helder Macedo, perceberemos que no jogo de contar histórias ensejado por Júlia de Sousa, protagonista do meta-romance marchetado, o qual nunca se escreve, “as fantasias

têm de ser sustentadas pelos actos” (MACEDO, 2006, p. 85). Por conseguinte, acaba a ficção por se revelar para a narradora-protagonista um artefato e artifício, fingimentos dos faz-de-conta que lhe revelam a insurreição operada pela ficção. Júlia, aprendiz de mulher, de artista e de revolucionária, a partir de seus relacionamentos com o protetor jornalista Carlos Ventura, com o recém-diplomata Duarte Fróis e com o próprio advogado José Viana, não obstante à presença ausente de Marta Bernardo, assume os fantasmas que assombram tanto a José Viana como a própria história da revolução política portuguesa. Nas palavras dela, acerca dos fatos e ficções, “não se pode matar alguém imaginando a sua morte. No entanto é o que fazem os romancistas. Escreve-se, e aconteceu” (MACEDO, 2006, p. 161). Mais adiante, a “autora”-narradora de Macedo confessa não saber se quis matar a Marta ou imaginar-se morta na interposta pessoa dela, sentindo, em todo caso, uma deleitosa sensação de poder e de liberdade, já que “tinha-se tornado dona da memória dos outros e achava que portanto também, pela primeira vez, senhora de si própria. Livre. Poderosa. Sem nome” (MACEDO, 2006, p. 161).

Ainda acerca da cena descrita anteriormente, enveredar pela escrita, para Júlia de Sousa, representa o “grande Outro” lacaniano, a garantia da Verdade da enunciação do sujeito, e é apenas na forma desse suporte circular, por meio de alguém que já acredita nela, que a própria Júlia de Sousa pode acreditar na própria mensagem. Isso justifica, aliás, o fato de o único destinatário, o José Viana, “ser precisamente quem nunca poderia saber que era arte” (MACEDO, 2006, p. 163). Reconstruamos os fatos: Júlia de Sousa é para Jorge Viana a versão plausível e confiável da reconstrução do mosaico de seus fantasmas. Foi ela quem encontrou, mesmo em um curto espaço de tempo, a ex-vizinha em Setúbal, no bairro do Troino, seguindo orientações do próprio JV, a chamada Maria do Resgate, a qual acabou por lhe indicar o prédio onde Marta Bernardo trabalhara, tendo-lhe ainda confirmado a moradia nas Fontainhas de MB, numa casa entretanto demolida. A própria Maria do Resgate confessa à jornalista lembrar-se de JV, inclusive do fato, a princípio, de ter sido ele quem a teria levado para fora, lamentando, na sequência, a constatação desta mesma negativa.

É Júlia de Sousa quem relata a JV até mesmo a lembrança exata de uma noite de quinta-feira da Senhora Maria do Resgate, antes de a menina Marta ter ido para fora com o senhor José (com requintes de insistência), a invasão de três policiais

da secreta no apartamento de MB e do interrogatório aos vizinhos. Marta fora, por ela mesma, Maria do Resgate, avisada da visita da polícia, inclusive acompanhada por ela até o 4º andar, onde morava. MB e ela, Maria do Resgate, verificaram juntas a porta arrombada e os demais estragos no imóvel. Relatou a Senhora Maria do Resgate também a Júlia de Sousa, lembrar-se de que a MB só se mostrou alarmada na oportunidade quando viu uma calcinha sua com uma mancha recente de esperma, e que, na sala, entre vários objetos espalhados pela polícia, MB encontrou uma folha de papel branco que dobrou como se não quisesse que a senhora lesse o que estava lá escrito. Maria do Resgate, no entanto, percebera que nada estava escrito no papel, o qual continha apenas o desenho de uma flor.

Também é Júlia de Sousa quem vai ao Príncipe Real e às Amoreira, lugares de encontros entre JV e MB, tendo a visita ao primeiro logradouro perturbadoras consequências para ela, já que é nele onde a jornalista encontra o filho do jardineiro, que em 1971 teria testemunhado todo o acontecido com MB. Ao visitar o velho jardineiro em uma casa de repouso, acompanhada do filho do pobre homem, Júlia de Sousa acaba por viver o trágico, afinal, na confusão de memória do ancião, que oscila entre períodos inglórios de perda da lucidez, chega a lhe felicitar pelo fato de não a terem matado: “então afinal não a mataram, pobre menina” (MACEDO, 2006, p. 130). Ele se recorda da grande quantidade de sangue, desculpa-se por não poder ter feito nada para lhe ajudar, justifica-lhe que talvez ela não se lembrasse dele por não conseguir ver seu rosto naquele infausto dia, haja vista a quantidade de sangue em sua face. Nas palavras dele, “eu tive medo. Escondi-me. A menina desculpe. Mas agora está aqui, afinal deixaram-na viver, Deus seja louvado” (MACEDO, 2006, p. 131). Eis o fim do relatório ou da obra de arte de Júlia de Sousa, em suas próprias palavras a Jorge Viana (MACEDO, 2006, p. 142):

Mando-lhe esta carta/relatório tal como saiu, sem releitura nem correções. Quer que continue as minhas pesquisas ou prefere que desista? Gostaria, em todo o caso, de ter notícias suas. Vou assinar com as iniciais das duas, que correspondem ao meu nome completo. As que uso habitualmente, JS, só podem de momento ficar entre parênteses. Como eu própria.

Para Žižek (2015, p. 21), “a crença nunca é direta: para que eu acredite, alguém precisa acreditar em mim, e aquilo em que acredito é essa crença do outro em mim”. Por conseguinte, para Júlia acreditar em sua ficção, Jorge Viana precisa acreditar em sua carta/relatório, ao mesmo tempo o produto desta crença se torna o

meta-romance que, nas mãos da “narradora”-autora, aparentemente não se materializará, sendo deletado na última linha.

Ainda com respeito à crença, segundo Žižek (2005, p. 21), “o tema subjacente é o do *objeto petit a*: o outro que “acredita em mim” vê em mim algo mais que eu mesmo, algo que eu mesmo não tenho ciência, o *objeto a* em mim”. Nesse aspecto, aliás, a crença de José Viana em Júlia de Sousa é tão latente, que ele acaba por decidir-se em regressar a Portugal, livrar-se da vida estabelecida de advogado em Londres, vendendo seu escritório a um amigo e, principalmente, expurgar de sua vida um velho relacionamento com a Miss Costa, um dia sua fiel secretária e amante. O estopim: a confissão da própria Miss Costa de que tinha havido uma carta de Marta Bernardo, a qual fora encaminhada pelo Dr. Sereno (representante do Partido Comunista de Portugal), para o escritório dele, Jorge Viana, com um bilhete a dizer-lhe que não precisava de resposta, e que ela, Miss Costa, a teria destruído. E o mais grave: Júlia de Sousa havia mentido pra ele, Marta Bernardo não poderia estar morta. Nas palavras de Jorge Viana (MACEDO, 2006, p. 219):

A sordidez daquela invenção da patética Miss Costa tinha tido o propósito de destruí-lo, contaminar a sua memória da Marta, matar tudo em volta. Contaminar também a Júlia. Mas a sua memória da Marta já tinha sido purificada pela Júlia. Estava-lhe grato. Percebeu que estava livre.

Para Jorge Viana, “devia haver uma regra absoluta, uma lei nova no código penal das relações humanas: a prescrição das fudas erradas” (MACEDO, 2006, p. 218). O amargor é ainda maior para JV: “desculpe, minha senhora, mas essa foda já prescreveu. Desaconteceu. Agora vá em paz e deixe-me ir em paz” (MACEDO, 2006, p. 218). Ainda acerca da narrativa macediana *Sem Nome* (2006), fica claro que a crença de Jorge Viana em Júlia de Sousa permite a ela o apoderamento das memórias dos outros e a certeza de seu próprio empoderamento: “pela primeira vez, senhora de si própria. Livre. Poderosa. Sem Nome” (MACEDO, 2006, p. 161), ratificando que “a história dos outros se torna sempre numa história dos que não têm nada a ver com ela” (MACEDO, 2006, p. 226).

Retomando Žižek (2010), em *Como ler Lacan*, torna-se consoante a ideia de que algo estranho hodiernamente está se passando e que, de fato, alguma figura do outro parece tomar meu lugar e experiência, de modo que algo ou alguém possa experimentar tudo por mim, inclusive em se tratando de sentimentos e atitudes os mais íntimos e mais espontâneos, como rir ou chorar. A esse propósito, a discussão

é-nos inserida pelo pensador esloveno a partir do coro, via uma cena da tragédia antiga, classificada por Žižek como “o coro são pessoas que se emocionam” (2010, p. 32). Objetivamente, esse mesmo papel já foi desempenhado em algumas sociedades pelas carpideiras, mulheres que se dedicam a chorar nos funerais, representando o espetáculo do luto para os parentes do morto, ou ainda por uma roda de orações no Tibete, a qual nos exigiria meramente o apego mecânico ao girar de um mecanismo com um pedaço de papel escrito, no qual constaria a prece, a ponto de, nos dois casos, o ritual estar se cumprindo, ainda que estivéssemos ocupados com as mais diversas ou obscenas fantasias sexuais. Para não restar dúvidas acerca da temporalidade ou do engodo de estarmos apenas insertos em sociedades primitivas, consideremos uma risada enlatada de um programa de humor de TV, onde a reação de riso a uma cena cômica sempre nos é incluída na própria trilha sonora da série. Neste caso, ainda que eu não ria e que me detenha apenas em contemplar a cena, a sensação será de alívio, haja vista esta mesma trilha ter sorrido por mim.

Como entender esse estranho processo? Através da suplementação da noção tão em moda de interatividade com seu estranho duplo, a interpassividade. Para Žižek (2010, p. 33-34):

Os que louvam o potencial democrático dos novos meios geralmente se concentram precisamente nessas características: em como o ciberespaço dá à grande maioria das pessoas a oportunidade de escapar do papel do observador passivo que acompanha um espetáculo encenado por outros, e de participar ativamente não só do espetáculo, mas cada vez mais, do estabelecimento das regras do espetáculo.

Nesses casos, o próprio objeto tira-nos a passividade, priva-nos dela, de tal modo que é ele quem aprecia o espetáculo em vez de nós, poupando-nos da capacidade de nos divertir. A título de ilustração, pensemos no produto lançado pelo grupo Globo de Comunicação, o [globoplay.globo.com](http://globoplay.globo.com): “acesse muito, muito antes, as novidades de...”. O apelo é ter à disposição antes dos outros, a ponto de ser comparado, em um passado muito recente, à atitude de um aficionado ao videocassete, que gravava filmes, compulsivamente, ciente de que a benesse imediata sempre fora de possuir o equipamento, em vez de perder o sono assistindo às películas. Estas, por sua vez, estariam ali, independentes de apreciação ou não, gerando profunda satisfação, a ponto de o dono se entregar à requintada arte que Žižek (2010, p. 34) chama de “*far niente* – como se o videocassete estivesse de alguma forma assistindo a eles por mim, em meu lugar”, como o acesso ao

globoplay.globo.com também o potencializa. A diferença básica: substitui-se um equipamento por um acesso remoto que está a nossa disposição, sem cortes, sem pausas, de modo que possamos nos deliciar por termos acesso irrestrito a tudo.

No entanto, o videocassete ou o globoplay.globo.com representam aqui, segundo Žižek (2010, p. 34), o grande Outro, “o meio de registro simbólico”, a ponto de até mesmo os filmes pornográficos não serem mais vistos como meios para excitação de um usuário para uma atividade masturbatória solitária. Pelo contrário, parece-nos que a ação ocorrente em si se torna suficiente, a ponto de o gozo alheio ser satisfatório o bastante para o observador.

Retomando Žižek (2010, p. 36):

No caso da interpassividade, sou passivo através do Outro. Concedo ao Outro o aspecto passivo (gozar) de minha experiência, enquanto posso continuar ativamente empenhado (posso continuar a trabalhar à noite, enquanto o videocassete goza por mim; posso tomar providências financeiras relativas à fortuna do falecido enquanto as carpideiras pranteiam por mim).

E mais: posso permanecer ocupado enquanto o globoplay.globo.com me garante o acesso *muito, muito antes de todos*, estando tudo lá, à minha disposição. Consequências: desaguamos na noção de *falsa atividade*: “as pessoas não agem somente para mudar alguma coisa, elas podem agir para impedir que alguma coisa aconteça, de modo que nada venha a mudar” (ŽIŽEK, 2010, p. 36). Eis, aliás, o endereço do neurótico obsessivo: ocupação freneticamente ativa, com vistas a evitar que a coisa real aconteça.

Trazendo a teoria à luz da obra de Helder Macedo, não restam dúvidas quanto ao comportamento das personagens de *Natália* (2010), *Sem nome* (2006), ou mesmo *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), um dos últimos romances do escritor português. O ponto em comum: o apoderar-se das histórias alheias, somada à polifonia consequente de sua elaboração metaficcional. Nos três romances, aliás, vivencia-se nitidamente o que está por trás da construção, a exemplo do que se vê na arquitetura contemporânea. Isso justifica, pois, nas edificações hodiernas, o apelo à parede rústica, os tijolos sem o reboco, o desvelar dos fios e de suas canaletas, os forros em colmeia onde a lógica e a luz estão nuas à nossa frente, sem qualquer preocupação de terem sido encobertas. No mobiliário, sinuosos sofás reclináveis dão espaço a conjuntos de paletes dispostos em mosaicos e unidos por grandes almofadas em algodão cru, a dividir os espaços com mesas originárias de demolição,

montadas a partir de madeiras que conservam a história, os vestígios, as sombras do que um dia foram. Em sentido estendido, a estrutura da arquitetura parece colocar a si mesma em xeque, tal qual Macedo o faz em seus romances metaficcionalis, em que a estrutura do livro coloca em xeque a própria atividade narrativa. A esse propósito, aliás, nos três romances supracitados, vê-se, claramente, segundo Žižek (2010, p. 38):

[...] que o enigma a ser decifrado não é o “quem foi o culpado”, mas como o detetive estabelecerá a ligação entre a superfície enganosa (o “conteúdo manifesto” da cena do crime, para usar uma expressão da teoria dos sonhos de Freud) e a verdade sobre o crime (seu “pensamento latente”).

Faremos aqui, a título de contextualização para o leitor, uma breve síntese da trama macediana de 2013, *Tão longo amor, tão curta a vida*, haja vista ser esta a primeira vez em que ocorre a citação desse romance neste estudo. O livro, por sua vez, é-nos narrado por um escritor português que vive em Londres, tratando-se, pois, de um possível *thriller* psicológico, a exemplo dos filmes de Alfred Hitchcock. Na trama, em função do apelo de HM ao recurso estilístico de narração a partir de um “autor”-narrador, que segundo Silva (2002), é estabelecido pelo romancista português através da criação proposital de um narrador que tenta se misturar consigo mesmo. Nessa empreita, ele se vale da história de Victor Marques da Costa, o qual lhe procurara porque havia lido alguns de seus livros, “a dizer que gostava dos meus romances por serem inconclusivos” (MACEDO, 2013, p. 12). Ainda nas palavras do “autor”-narrador,

Não me pareceu grande recomendação, mas ele explicou. Era como se a vida das personagens continuasse depois de o livro acabar. Ou como se só então pudessem começar. Considerava que deveria ser essa a função dos escritores. Libertar as personagens. Propiciar-lhes futuros. Dar-lhes o arbítrio que não têm (MACEDO, 2013, p. 12).

Desdobramentos estilísticos: o próprio autor torna-se o responsável por descrever os eventos de seu próprio ponto de vista, permitindo ao leitor ficar com ele mais envolvido, a ponto de este ser levado a sentir-se capaz de entender como funciona sua mente. Ainda a título de caracterização dos *thrillers* psicológicos, cujos traços também são percebidos no romance *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), a narração volta muitas vezes no tempo, interrompendo-se a sequência cronológica da narrativa e interpolando eventos ocorridos anteriormente com o personagem, com

vistas a justificar suas motivações ou ainda a mostrar como algo mudou sua percepção sobre o passado ou mesmo o presente.

Ainda dentro da construção do enredo, uma noite o narrador recebe a inesperada visita do amigo diplomata, compatriota seu que viera participar de uma conferência sobre o Oriente Médio, o qual “tinha um nome suficientemente neutro para não envergonhar: Victor Marques da Costa” (MACEDO, 2013, p. 15). Alegando estar em perigo, porque havia fugido depois de ter sido sequestrado, o rapaz pede-lhe abrigo e relata-lhe sobre uma jovem cantora de ópera por quem tinha se apaixonado no início da carreira, ainda em Berlim Oriental. O escritor, considerando a história do amigo diplomata tão inconsistente quanto inverossímil, e sob suspeita de uma tentativa de encobrir um crime que o amigo pudesse ter cometido, já que a camisa que o jovem diplomata vestia apresentava vestígios de sangue, decide escrever, em vez do novo romance que havia iniciado, uma versão ficcional do que poderia ter acontecido com ele. Quando o diplomata volta a Londres, porém, o escritor confronta-o com a sua reconstrução de história.

Mais ou menos o seguinte, a meio caminho entre o que ele disse e como me lembro de ele ter dito. Tanto quanto possível sem comentários e intervenções minhas. Em todo o caso a tentar reproduzir o seu modo de dizer as coisas, que é onde as coisas são ditas (MACEDO, 2013, p. 13).

Se traçado um paralelo com Žižek (2010), o “autor”-narrador de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) funciona como um “sujeito suposto saber” do compatriota diplomata, haja vista o fato de este ter a certeza absoluta de que o narrador conhece seu segredo, o que significa que ele, Victor Marques da Costa, é culpado, a priori, por esconder-lhe algo, havendo um significado secreto a ser extraído de seus atos. Se retomado Lacan, a transposição do que Victor Marques da Costa já sabe em seu inconsciente para a figura do “autor”-narrador está no cerne do fenômeno da transferência, se considerarmos um tratamento psicanalítico, isso porque o paciente só pode chegar ao significado consciente de seus sintomas, se pressupuser que o analista já conheça seu significado. Nas palavras de Victor Marques da Costa:

E também porque percebi que uma coisa dita e uma coisa acontecida são coisas diferentes. Entre as quais nem sempre é necessário escolher. Se calhar é o que vocês, escritores, sempre souberam. Embora nem todos. Ou nem sempre. Mas julgo que você sabe (MACEDO, 2013, p. 18).

Em se tratando, porém, do “autor”-narrador de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), em função das ferramentas de polifonia interna<sup>3</sup> das quais dispõe, ele nos induz a um mosaico de interpretações e, de propósito, haja vista sua instância de existência real permitir-lhe filtrar-se ao longo de toda a narrativa, trazendo-nos a invenção de novos conteúdos, à medida que ilusoriamente retorna à verdade original de Victor Marques da Costa. Para Žižek (2010, p. 40): “a regra mais geral que a transferência exemplifica é que, muitas vezes, a invenção de algum conteúdo novo só pode ocorrer na forma ilusória de um retorno à verdade original passada”.

Em outras palavras, o “autor”-narrador de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) nos coloca no mesmo divã onde Victor Marques da Costa está, fazendo-nos reconhecer um a um os seus e os nossos sintomas, haja vista nossa deliberada pressuposição de ele já conhecer todos os significados:

A minha única preocupação é não estar sempre a escrever o mesmo livro sobre a mesma gente, a vistoriar o vistoriado. Não tenho muita paciência para eu ser sempre o mesmo, quanto mais as minhas personagens. Nem sequer quando as disfarço nas minhas próprias circunstâncias para poder ser quem não sou (MACEDO, 2013, p. 13).

É preciso considerar, pois, conforme pontua Žižek (2010, p. 40), que em geral não se é percebido que “um retorno a” constitui o próprio objeto para o qual se retorna, e que no próprio ato de se retornar a esse objeto ou a uma tradição, já se o/a está inventando. Nesse sentido, mister se torna a consonância com o pensador esloveno, no sentido de se compreender a figura do sujeito suposto saber como um fenômeno secundário, uma exceção sobre, que emerge contra o traço mais constitutivo de toda ordem simbólica: o sujeito suposto crer. Isso porque, excentricamente, determinadas crenças sempre funcionam a distância, carecendo da

---

<sup>3</sup> Bakhtin desenvolve o conceito de polifonia em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (PPD). Para o escritor russo, aliás, é característica do romance ser plurivocal, e em seus estudos de Dostoiévski, ele observou que o discurso romanesco não é apenas plurivocal - há algo mais além dessa plurivocidade: as vozes dos personagens apresentam uma independência excepcional na estrutura da obra. Como concluiu Bakhtin, é como se soassem ao lado da palavra do autor. Ademais, o pesquisador observou mais que as múltiplas consciências que apareciam no romance mantinham-se equipolentes, ou seja, em pé de absoluta igualdade, sem se subordinarem à consciência do autor. Também os mundos que povoavam os romances se combinavam numa unidade de acontecimento, porém mantendo a sua imiscibilidade.

Enfim, ao enfatizar o caráter dialógico aberto do universo artístico de Dostoiévski, Bakhtin destaca outra característica de seu estilo: a inconclusibilidade. Na trama construída pelo romancista russo, não há uma superação dialética entre a multiplicidade de consciência que povoa os seus romances; os problemas e as contradições não se resolvem, continuam irremediavelmente contraditórios.

existência de um fiador soberano, o qual sempre será posposto, nunca se fazendo presente em pessoa. Nas palavras de Žižek (2010, p. 41):

O que importa, é claro, é que, para que a crença seja operativa, o sujeito que acredita diretamente não precisa existir em absoluto; basta precisamente pressupor sua existência, *acreditar* nela, seja na forma da figura fundadora mitológica que não é parte de nossa realidade, ou na forma do ator impessoal, o agente não especificado: “Dizem que...” / “Diz-se que...”.

Retomemos, pois, o apetecimento da “narradora”-autora Júlia de Sousa, do romance macediano *Sem nome* (2006), no que tange a invenção de um passado para Marta Bernardo a partir de costuras feitas por ela mesma, valendo-se de recordações “verdadeiras” e “fictícias”, povoadas igualmente por personagens “verdadeiros” e “fictícios”. Nessa empreita, Júlia, diante de seu confesso incômodo de nunca ter sido ela mesma, passa a descobrir as benesses, no faz-de-conta literário, de não ser necessário fazer algumas coisas, para que elas tenham de fato acontecido e mesmo passem a ter acontecido.

“Nunca me importei de não ser eu”, tinha dito ao Duarte. Mentira. Sempre se tinha importado. Daí os jogos de faz-de-conta. Até agora. Isto agora era diferente. Percebera que não é necessário fazer as coisas para as coisas terem acontecido. A diferença era essa. Passarem a ter acontecido (MACEDO, 2011, p. 161).

O retorno ao passado de MB e José Viana permite-lhe o gosto, enquanto “narradora”-autora, de fazer-se crente pelo próprio JV, da veracidade de sua construção autoral, cujo luxo esbarra até mesmo em abusos de pormenores, como o feito do bacalhau de molho e da posta na mão de uma hipotética vizinha, que teria presenciado todo o desencontro e dor da separação do casal no passado, quando da chegada da polícia na casa de MB. Isso porque, nas palavras de Júlia de Sousa:

Pena é que ninguém pudesse apreciar devidamente a sua proeza literária. Arte pura, sem destinatário. Porque o único destinatário, o José Viana, era precisamente quem nunca poderia saber que era arte (MACEDO, 2011, p. 163).

Por conseguinte, para Júlia, Marta Bernardo funciona a distância, torna-se sua fiadora suprema, ainda que deslocada e não se fazendo presente em pessoa. Isso porque MB não precisa existir em absoluto para a composição do mosaico de lembranças de Júlia, basta que ela, “narradora”-autora, pressuponha a existência de MB, acredite no encontro que supostamente tivera com o filho do jardineiro, o qual teria testemunhado todo o ocorrido com MB naquele fatídico 25 de abril, ou mesmo

mergulhe na apreciação do requintado bacalhau de molho e da vizinha, nos arredores da casa de MB e JV. Por outro lado, a mesma recíproca pode ser aplicada na relação de crença estabelecida pelo próprio José Viana na história a ele narrada por Júlia de Sousa: sem estar presente, a jovem passa a compensar-lhe “os vazios de alma da sua existência activamente inabitada por cada vez mais obsessivos exercícios sexuais de circunstância” (MACEDO, 2011, p. 17). Afinal, para José Viana, “a idade exacerba o que ainda não pôde obliterar” (MACEDO, 2011, p. 17).

Um outro ponto a ser tocado acerca da ordem simbólica é o que Žižek (2010) define por seu caráter não psicológico. Isso porque quando acreditamos através da voz de outro ou mesmo externalizamos nossas crenças através de rituais mecânicos, realizamos uma tarefa, que muito embora esteja ligada a sentimentos e crenças íntimos, realmente não mobiliza qualquer emoção desse mesmo estado íntimo. Eis, aliás, o status a que denominamos de “polidez”, cuja troca, na visão de Žižek (2010, p. 43), “renova uma espécie de pacto entre nós dois; da mesma maneira, eu rio “sinceramente” através da risada enlatada”. Ainda segundo o filósofo esloveno, “o que isso significa é que as emoções que enceno através da máscara (a falsa persona) que adoto podem, de uma forma estranha, ser mais autênticas e verdadeiras do que admito sentir em meu foro íntimo” (ŽIŽEK, 2010, p. 44).

Isso porque, para o autor, quando construo uma imagem inautêntica de mim para me representar numa comunidade virtual, as emoções que sinto e finjo como parte de meu tipo não são simplesmente falsas: embora (o que cogito como) meu verdadeiro eu não as sinta, elas se fazem verdadeiras em certo sentido. Tomemos, a título de ilustração, a personalidade de um pervertido sádico, cujo apetite seja estuprar mulheres e agredir outros homens; como sua interação na vida real não lhe permite expressar sua verdadeira personalidade, ele se torna capaz de adotar uma postura polida e humilde. Neste caso, não se segue que sua verdadeira personalidade, seu verdadeiro eu, está muito mais próximo daquele que adota como uma personagem fictícia na tela, revelando-se sua pessoa de interações na vida real uma máscara? Para Žižek (2010, p. 44):

Paradoxalmente, é o próprio fato de eu estar ciente de que, no ciberespaço, eu me movo dentro de uma ficção que me permite expressar ali meu verdadeiro eu – é isso, entre outras coisas, que Lacan tem em mente quando afirma que “a verdade tem a estrutura de uma ficção”.

Trazendo a teoria Žižekiana à luz dos romances metaficcionais de Helder Macedo até aqui abordados, vale a proposição de dois questionamentos centrais para o andamento desta tese: i) É possível abolir a distância entre o vivido e o narrado? ii) Torna-se possível viver a literatura e inventar a vida como ficção?

Segundo Valério (2016), um dos pressupostos básicos da autonarração ou do relato autodiegético consiste na existência de um *delay* mínimo entre o tempo da narração e o tempo do narrado. Isso porque a confluência completa desses tempos inviabiliza o relato em primeira pessoa, haja vista suprimir o distanciamento necessário para a articulação dos fatos em uma cadeia sequencial. Em outras palavras, impediria o funcionamento daquilo que Bakhtin (1997) identificou como *exotopia*, o excedente de visão que o autor-criador possui em relação a seu personagem e que lhe permite fornecer acabamento. De acordo com Valério (2006, p. 143):

É impraticável “viver” um personagem de modo deliberadamente ficcional, uma vez que isso implicaria em uma consciência criadora autônoma agir em total sincronia performática com a ação cotidiana. A dramatização de um personagem exige o controle consciente dos atos envolvidos na performance, e esta consciência, por sua vez, mantém naturalmente ativados os limites que separam a máscara da face.

Essas fronteiras, por sua vez, só serão dissolvidas se a consciência em ato deixar de discernir a ficção da realidade. Contudo, neste caso, a ficção perde a razão de ser, podendo ceder espaço tanto à loucura como à convenção - uma ficção que pela repetição exaustiva, esqueceu-se da sua condição ficcional, adaptando a formulação nietzschiana. Por conseguinte, a condição básica para o sucesso da atuação ficcional literária, retomando Iser (2002), implica seu desnudamento ou no grau de explicitação com que o autor informa aos seus leitores sua existência como ficção. Caso suprimida essa condição, ela corre o risco de não ser reconhecida como tal, vindo a perder sua especificidade.

Retomemos, pois, uma das apropriações de memória do “autor”-narrador do romance macediano *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), de seu compatriota Victor Marques da Costa. Ao retomar as origens do amigo diplomata, a infância, sua relação com os pais, o narrador revela-nos:

Nada do que recordava do seu passado seria inteiramente mentira nem era inteiramente verdade. Tal como, quando mais novo, desenhava mapas coloridos com os países mudados a ocuparem

espaços equivalentes noutros lugares, assim também gostava de imaginar recordações que poderia ter tido (MACEDO, 2013, p. 22).

A cena é sugestiva e levanta a hipótese de que a passagem ritualística possa ter de fato ocorrido, já que o “autor”-narrador, claramente, reproduz os rituais e ações de sua personagem. Instaure-se um efeito perturbador, o qual nos é apontado em outros estudos por Valério (2016, p. 144), porém típico da metaficção pós-moderna: “não é a realidade que tenta viver a ficção, mas a ficção que transpõe os limites e absorve o real”. Nesse sentido, se a finalização da segunda sequência narrativa parece apresentar uma resposta teórica e racional ao dilema do romance, a última parte, ironicamente, aponta para a própria máscara e alerta de que este espaço é ficcional e, portanto, propício para abrigar contradições.

Retomando Žižek (2010), torna-se relevante entender a disparatada lógica do funcionamento da ordem simbólica, já que as máscaras sociais que os indivíduos usam serem mais importantes do que a própria realidade. A título de ilustração, o filósofo esloveno cita a cena de um dos filmes dos irmãos Marx, em que o personagem Groucho, quando flagrado numa mentira, tem por resposta: “no que você vai acreditar, nos seus olhos ou nas minhas palavras?” (ŽIŽEK, 2010, p. 45). Trata-se, pois, do que Freud denominou de renegação fetichista: até sabemos que as coisas são exatamente como as vemos, porém, em função das insígnias sociais daqueles que nos falam serem mais relevantes, somos levados a acreditar nas palavras deles e não no que estamos de fato vendo. É esse paradoxo, pois, que Lacan tem em vista com seus *les non-dupes errent* (os não tolos erram), já que “aqueles que não se deixam apanhar na ficção simbólica, são os que mais se enganam” (ŽIŽEK, 2010, p. 45), com o agravante de não perceberem como toda essa ficção estrutura nossa realidade.

Vale dizer, por sua vez, que as insígnias são externas e são usadas para o exercício do poder, resultando, pois, em uma castração simbólica para o indivíduo, ocorrida no momento em que ele se vê apanhado na ordem simbólica, assumindo uma máscara ou título simbólico. Para Žižek (2010, p. 46), “a castração é o hiato entre o que sou imediatamente e o título simbólico que me confere certo status e autoridade”. Por conseguinte, a castração é responsável por conferir poder ao indivíduo, nunca podendo este se identificar completa e imediatamente com seu título simbólico ou sua máscara. E, em função de a identidade simbólica ser historicamente determinada dentro de um contexto ideológico específico, todo questionamento feito sobre ela desaguará em histeria, definida por Žižek (2010, p. 47), como o momento

em que “um sujeito começa a questionar ou sentir desconforto em sua identidade simbólica”.

Referenciando essa teoria ao romance macediano *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), percebemos que Helder Macedo se vale de sua insígnia de escritor, vindo a transferir, através da utilização de recursos metaficcionalis, todo seu poder de escrita para seu “autor”-narrador, caracterizado igualmente como um escritor português que vive em Londres, com vistas a fazer com que seus leitores sejam levados pelas palavras e mergulhem a fundo na história por ele contada acerca dos possíveis acontecimentos na vida de Victor Marques da Costa, validando todo esse empoderamento do narrador acerca do que poderia ter acontecido em oposição ao que de fato talvez tenha ocorrido ao jovem diplomata. Lembremos que é o “autor”-narrador quem nos apresenta o julgamento das intenções da procura dele por Victor Marques da Costa:

Mais ainda, a querer que eu fosse uma espécie de autor fantasmático da sua vida enquanto o ouvia a reconstruí-la à maneira do que ele disse serem as minhas ficções inconclusivas (MACEDO, 2013, p. 78).

Vale ainda ressaltar que toda essa atitude de revelar os bastidores da escrita pelo “autor”-narrador, como que a dizer ao leitor, *olha, sou um escritor, estou em busca de uma boa história, preciso criar pessoas que não existam, mas que estejam vivendo experiências contundentes*, acaba não por desvendar, mas sim por mascarar toda a ficção que estrutura o romance e, por conseguinte, a vida do próprio Victor Marques da Costa. Em se tratando de estilística, trata-se, pois, da reprodução pelo “autor”-narrador dos rituais e ações de sua personagem, de modo que a ficção passa a transpor os limites, vindo a absorver o real, e não a realidade tentando viver a ficção. Retomemos mais uma passagem de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013):

Como se tudo o que me contou, e que tanto podia ser verdade como mentira ou, mais provavelmente, uma mistura das duas coisas, como aliás concordamos que é tudo na vida, fosse só o prelúdio de uma história ainda por contar de que eu pudesse ser o autor. Ou a cópia de um original ainda por escrever. Ele sabendo, porque devo ter-lhe dito, que estava a começar outro livro, que é como quem diz, que estava a tencionar meter-me outra vez na vida de gente que não existe para, pelo menos durante alguns meses, eu também ir existindo fora de mim (MACEDO, 2013, p. 78-79).

Ademais, a insígnia externa de escritor e, por conseguinte, a identidade simbólica deste é trazida no enredo ao “autor”-narrador, mais uma vez via recursos metaficcionalis, pelo próprio Victor Marques da Costa. É ele quem acaba por conferir

ao narrador a autoridade de ficcionalização, haja vista alguns de seus questionamentos: “Você acha que se pode recordar o que não nos aconteceu? O que não foi a nós que aconteceu?” (MACEDO, 2013, p. 79). Em resposta, o “autor”-narrador macediano, experiencia sua própria castração, transpassando ao leitor o que é imediatamente, bem como o título simbólico que lhe confere, nesse momento, autoridade e status:

Salvo erro você disse que essa é a função da literatura. Mas também é a o que habitualmente se chama História, não é? Aquela que se ensina nas escolas. Com agá grande (MACEDO, 2013, p. 79).

Entendemos ser valioso, agora, um mergulho mais profundo na dicotomia ficção e realidade dentro das narrativas macedianas até agora apresentadas. Consideremos que *Sem Nome* (2006) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) apresentam-nos um belo contraponto a *Natália* (2010), haja vista nos três romances existir uma intenção falhada (ou não) de se fazer um romance, afinal, todos apresentam ao leitor o romance “raté” (Júlia não prossegue seu quase-romance com Marta Bernardo e José Viana de personagens; Natália deleta o diário; e Helder fica sem palavras para prosseguir o esboço de romance com a morte misteriosa do diplomata). Contudo, nas três narrativas, o leitor tem em suas mãos, efetivamente, os três romances realizados. Tratar-se-ia, portanto, do oposto das coisas sem substância de que fala Žižek (2011)? Em vez de café descafeinado, leite sem gordura, pão sem glúten, cerveja sem álcool etc., não seria o “romance fingir que não”? Não seria a cafeína sem café, a gordura sem o leite, o glúten sem o pão, o álcool sem a cerveja a atingir o leitor em todo seu potencial “letal”, sem se valer do atrativo do café, do leite, do pão e da cerveja?

Do ponto de vista estilístico, podemos afirmar que se consolida a resistência literária ao capitalismo do século XXI, o ato de escrever romances sobre a impossibilidade de escrever romances? Estaria, nesse caso, o próprio Helder Macedo (autor, e não o “autor”-narrador), ironizando todo esse momento pós-ideológico? Para esta compreensão, passemos a algumas ponderações e nos sintamos bem à vontade, partindo do que Žižek (2012) nos define como o “deserto da pós-ideologia”, cuja origem se justifica nos impasses de nosso consumismo contemporâneo.

Retomemos, pois, a distinção lacaniana entre prazer e gozo (*jouissance*). Este último consiste num excesso mortal sobre o prazer, ao passo que aquele se revela moderado, regulado. Em outras palavras, encontramos em nossa sociedade o

consumista, o qual se revela capaz de calcular seus prazeres, sempre, porém, imbuído da preservação de sua saúde, em oposição ao “viciado”, ou seja, daquele que se decidiu pela autodestruição. Isso porque, para Žižek (2012, p. 53):

O gozo é aquilo que não serve para nada, e o grande esforço da “permissiva” sociedade utilitarista hedonista contemporânea é incorporar esse excesso incontável e inexplicável no campo do contável e explicável.

Nesse sentido, se nos atentarmos a alguns dos depoimentos de Victor Marques da Costa ao amigo escritor acerca de sua vida com a jovem cantora Lenia, no romance macediano *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), perceberemos a vivência do gozo (*jouissance*) de VMC com a menina, com vistas, porém, à incorporação do excesso incontável, exatamente no campo do contável. Isso porque, a priori, parecem-nos terem eles mesmos optado pela autodestruição, confirmada na aparente reversão dos papéis convencionais de agente e paciente. Para Lenia, aliás, nada parecia ser sagrado, afinal, era ela filha da Stasi, o que justifica, pois, o sangue do corpo de VMC a escorrer-lhe entre os dentes carnívoros, conferindo, por um lado, o gozo a ambos e, por outro, as ditas peculiares “formas de amar” de ambos: ela, a ninfeta dominadora; ele, o submisso confesso.

Filha da Stasi. Dentes carnívoros, de fome concentrada por jejuns. A deixar-lhe marcas de sangue no corpo. A segurar-lhe as mãos se ele procurava impedi-la. Era a sua maneira de amar. A dele foi submeter-se, desejar que assim fosse. E acabou por gratamente perceber que essa aparente reversão dos papéis convencionais de agente e de paciente nem por isso a tornavam a ela menos feminina nem a ele menos masculino. Simplesmente, libertava-os para serem como eram nos seus corpos complementares (MACEDO, 2013, p. 40).

Mas como, então, vencer o nada e incorporar o incontável e inexplicável no contável e explicável? Simples: primeiro, acreditando, no caso de Victor Marques da Costa, que a inversão de papéis constituía, na verdade, a liberdade total para que os corpos de ambos [dele e de Lenia] se complementassem, de modo que não se maculariam as condições masculina e feminina nesta transposição. Ademais, devia-se, nas palavras de Lenia, cumprir a Lei, porque, simplesmente, “É a lei” (MACEDO, 2013, p. 36). Aliás, a própria cantora chega a questionar VMC, após algumas investidas: “Estás a ver como é bom obedecer à lei?” (MACEDO, 2013, p. 40). Nesse sentido, será também pautado nessa “lei” social hedonista, que após o sumiço da apaixonante Lenia, Victor Marques da Costa se permite, depois da vida de Berlim, um

período o qual ele mesmo define de compensatória promiscuidade, tal qual aconteceu depois da morte de seus pais. Nas palavras do jovem diplomata:

Mas não era bem promiscuidade, essa era apenas uma aparência, a forma física da ausência dela. Era querer encontrar o corpo que desejava noutros corpos, encontrar a vida de quem amava noutras vidas. Até quando se casou com uma colega que coincidia com ele numa estadia em Lisboa, entre dois postos no estrangeiro. Isso foi talvez o mais cruel. Ou teria sido, se a rapariga tivesse entendido o que ele lhe fez. Que tinha sido uma espécie de violação compensatória. Sem substância própria (MACEDO, 2013, p. 54-55).

Observemos, pois, que há um endosso da própria sociedade utilitarista nessa busca de Victor Marques da Costa por outros corpos. Se VMC não está feliz, pode se permitir a buscar noutras mulheres o complemento daquilo que viveu com Lenia, da mesma forma que pôde buscar seu refúgio também em outras mulheres, quando do sentimento de vazio pela perda dos pais. Essas mulheres, a exemplo da colega que por ele é levada ao casamento, não têm substância própria para o mundo contemporâneo, pois dentro da “Lei” não lhes é dado o direito de ofensa por uma violação compensatória. A própria “Lei”, neste caso, valida a atitude consumista de VMC, afinal, o rapaz é capaz de calcular seus prazeres, sem perder de vista a necessidade da preservação de sua saúde, evitando, desse modo, sua autodestruição e sua entrega ao gozo (*jouissance*) lacaniano. Neste caso, entenda-se por “Lei” não a Carta Magna, mas os substratos morais de uma sociedade evasiva, líquida, para a qual tudo se desmancha no ar.

Claramente, revela-se que a estratégia do hedonismo consumista, muito embora todos nós gozemos, consiste na privação da dimensão excessiva do gozo, de modo que este seja tolerado, por vezes até solicitado, porém sempre dentro de uma condição “saudável”, isto é, de modo a não ameaçar a estabilidade psíquica ou biológica daqueles que convivem na sociedade. Tem-se, nesse sentido, o que Lacan denomina de discurso da Universidade, resultando na regulação dos prazeres do consumista pelo conhecimento científico. Por conseguinte, para Žižek (2012, p. 54), “o gozo descafeinado que se obtém é um semblante do gozo, não seu real, e é nesse sentido que Lacan fala da imitação do gozo no discurso da universidade”. Para sermos práticos, basta a observação da variedade de matérias jornalísticas em revistas populares que defendem, por exemplo, o sexo como algo benéfico à saúde, vindo a fortalecer o coração ou até mesmo diminuir a tensão. Para essas publicações, até mesmo o beijo pode vir a fazer bem às pessoas. O impasse de hoje, porém, para

Žižek (2012, p. 55), é que “o mestre/especialista não proíbe o gozo, mas o impõe (“sexo é saudável” etc.), sabotando-o assim de maneira eficaz”.

Mas afinal, quem é esse Outro, cuja exibição de um gozo excessivo tanto vem a perturbar a sociedade? Trata-se do Próximo, definido ainda pela tradição própria judaico-cristã. Para Žižek (2012, p. 56):

Por definição, o próximo assedia, e “assédio” é mais uma daquelas palavras que, embora pareça se referir a um fato claramente definido, funciona de uma maneira profundamente ambígua e perpetra uma mistificação ideológica. Ou seja, qual é a lógica interna do que é percebido ou vivenciado como “assédio sexual”? É a própria assimetria da sedução, o desequilíbrio entre desejo e objeto desejado.

Nesse sentido, a relação sexual passa a ser dessexualizada, tornando-se um “trato”, cuja mercadoria, no sentido de barganha comercial entre parceiros livres e iguais, é o prazer. Basta, por exemplo, a observância do significativo aumento da pornografia digital, cujo apelo maior se concentra na oferta de cada vez mais sexo, mostrando-nos tudo, mais e mais do Real cru, muito embora resulte no vazio e na pseudossatisfação reproduzida. Retomando Žižek (2012, p. 56): “a única satisfação que o sujeito pode ter com essa redução da sexualidade à exibição ginecológica da interação dos órgãos sexuais é a idiota *jouissance* masturbatória”.

Vale aqui a retomada do romance de Helder Macedo *Natália* (2010), em específico do diálogo estabelecido entre a narradora homônima à obra e Fátima Rua, quando esta, em visita à casa de Natália, remonta toda sua trajetória de vida, com vistas a lhe explicar tudo o que passara até conhecer Paulo e com este se casar. Fátima, que seria filha do homem que, por ironia, salvara Natália, tivera uma vida difícil, tendo sido sempre amparada pelo avô da narradora, o também professor Diogo, e verdadeiro herói de Paulo. Isso justifica, aliás, o nome do filho de Fátima Rua e Paulo também ser Diogo. Pois bem, o percurso da moura incluiu do colégio interno de freiras à Europa, onde ela vai estudar canto, tendo sido na vida que Fátima descobre, por meio de um dos “antigos clientes” de sua mãe, a qual fora prostituta, a barganha do prazer. É o capitalista mafioso quem define e impõe preço à mais-valia da menina. Nas palavras do homem:

<<Portanto: estiveste até agora num colégio de freiras e queres ir estudar lá fora. Se estiveste até agora num colégio de freiras ainda és virgem. Confere? E se queres ir estudar lá fora precisas de dinheiro para a viagem e as primeiras impressões. Confere? Portanto: qual é a tua mais-valia?>> (MACEDO, 2010, p. 127)

Se nos atentarmos à cena, perceberemos que não há qualquer melindre para o estabelecimento da negociação, muito pelo contrário, o homem faz questão de mostrar à Fátima Rua seu poder de compra, de consumidor capitalista, seja pela opção de uso da caneta dourada de tinta permanente, seja por trajar o jaquetão azul às riscas, por usar um cabelo pintado, pelo alfinete de gravata ou ainda pelo anel de brilhantes, o qual ele mesmo se vê obrigado a ajustar, com vistas a não vir a se aleijar, quando, em um guardanapo de papel, começa a fazer as contas à menina:

<<Passagem aérea. Convém que seja de ida e volta, com validade por um ano, caso as coisas corram mal.>> Escreveu uma quantia. <<Roupa. Não podes ir para lá nesse preparo. Duas mudas para de dia, duas para de noite.>> Escreveu outra quantia. <<Subsistência durante um mês. Queres Paris ou Londres? Tanto faz, acaba por dar na mesma: em Londres o alojamento é mais caro do que em Paris mas há mais defesa na comida. *Fish and chips. Pork pie. Bacon and eggs. A cuppa tea.* Que tal a minha pronúncia?>> Escreveu mais uma quantia, fez um risco em baixo e somou tudo. <<Carago, a tua mais-valia vai-me ficar cara, gandula! Mas aproveita antes que algum valdevinos te venha confiscar e já não sejas dona nem de ti, como a tua mãezinha. E olha, como te conheci em catraia, ainda te dou mais dez por cento em memória da tua mãezinha que Deus guarde.>> (MACEDO, 2010, p. 127-128).

Mas como definir a “mais-valia” de Fátima Rua? A virgindade da moura, seu corpo não mais franzino que o velho bufão conhecera quando ela ainda era uma “gandula”, e que agora poderia lhe ser tomado por algum rapazote esperto. Era hora de Fátima negociar, de modo a não ter o mesmo destino da mãe, afinal, ele [velho capitalista], que começara pobre, sem sequer deter a propriedade da enxada que usava para trabalhar, e que agora vivia melhor do que muitos que começaram ricos, não estava ali por apenas desejar o hímen de Fátima Rua. Ele estava, na verdade, propondo-lhe uma oportunidade, um futuro, fechando um negócio, de modo a que Fátima não acabasse consumida pela mesma vida que a mãe fora consumida. Fátima não seria uma prostituta, o que ela precisava aprender era a filosofia da mais-valia, ou seja, aprender a saber quem manda em quem. Nas palavras do astuto comprador, <<Se uma pessoa manda em si própria ninguém mais pode mandar na pessoa>> (MACEDO, 2010, p. 126). Fátima Rua precisa mandar em si mesma, ainda que sua decisão culmine na entrega de seu corpo, afinal, a mercadoria ou objeto de barganha posto à mesa, nesse caso, é o prazer, e qualquer relação a ser estabelecida entre os dois será devoluta, consistindo, pois, em uma relação sexual dessexualizada.

Žižek (2012) considera ser a violência e o aumento do politicamente correto dois galhos de um mesmo tronco, haja vista a premissa básica deste consistir na redução da sexualidade ao consentimento mútuo contratual. Ainda para o pensador esloveno, “quanto mais uma sociedade forma um Estado racional bem organizado, maior é o retorno da negatividade abstrata da violência ‘irracional’” (ŽIŽEK, 2012, p. 57). Isso porque, consoante a Alain Badiou, o homem hodierno experiencia sua vivência em um espaço social pouco a pouco revelado a si mesmo como “sem mundo”, e nele, “a única forma que o protesto pode assumir é a violência desprovida de sentido” (ŽIŽEK, 2012, p. 58). Nessa perspectiva, há que se considerar, *stricto sensu*, que o capitalismo se revela a base de sustentação dessa constelação ideológica “sem mundo”, tendo por desdobramento o privar da maior parte do povo de qualquer mapeamento significativo. Consoante ao filósofo esloveno, isso se deve ao fato de o capitalismo ter sido a primeira ordem socioeconômica que conseguiu destotalizar o significado, não sendo este global no nível do significado, não residindo em seu próprio sistema uma visão capitalista global ou uma civilização capitalista propriamente dita, muito pelo contrário. Seu fundamento global se moldou no sentido de poder se acomodar em todas as civilizações, do Ocidente ao Oriente, dos cristãos aos hindus e budistas. Para Žižek (2012, p. 59), “a dimensão global do capitalismo só pode ser formulada no nível da verdade sem significado, como o real do mecanismo de mercado global”.

Para irmos um pouco mais a fundo, vale aqui a retomada do *Seminário XVIII (Le savoir du psychanalyste, 1970-71, inédito)*, de Lacan (apud. ŽIŽEK, 2012), no qual ele trabalha a ideia de um discurso capital, o qual seguiria o mesmo discurso da universidade, porém com a troca de lugar na primeira dupla (esquerda): “\$ ocupa o lugar do agente, e o significante-mestre ocupa o da verdade” (ŽIŽEK, 2012, p. 59-60). Desdobramentos: dispostos em diagonal, as linhas de conexão continuarão exatamente as mesmas do discurso da universidade (ou do mestre) ( $\$ - a, S_1 - S_2$ ), e embora o agente seja o mesmo do discurso da histeria – o sujeito (dividido) – ele não se dirigirá à universidade, mas ao mais-gozar, ou seja, ao “produto” da civilização capitalista. Para Žižek (2012, p. 60), “assim como no discurso do mestre, aqui o “outro” é o saber do escravo (ou, cada vez mais, o saber científico), dominado pelo verdadeiro mestre, o capital em si”.

Nessa perspectiva, a violência não pode ser esclarecida meramente pela pobreza ou falta de perspectivas sociais dos indivíduos. Há que se acrescer a isso o fascínio das pessoas por aquilo que Lacan chamou de dispositivos-objetos de consumo [originalmente batizado do neologismo *les lathouses, objects-gadgets*], cuja atração reside na libido e na promessa de prazer excessivo, “mas que, na verdade, reproduzem somente a própria falta” (ŽIŽEK, 2012, p. 60). A psicanálise, por sua vez, aponta-nos a tecnologia como um catalisador capaz de ampliar e melhorar algo já existente, considerando, porém, o fato fantasmático virtual, como o de um objeto parcial. Desdobramentos dessa realização: a mudança de toda a constelação, já que quando uma fantasia se realiza, quando um objeto fantasmático aparece na realidade, ela não será mais a mesma. A título de exemplificação desse pensamento, Žižek (2012) nos traz os dispositivos sexuais encontrados hoje no mercado, em específico o chamado “Stamina Training Unit”, uma espécie de aparelho masturbador similar a uma lanterna, com vistas a se evitarem possíveis constrangimentos quando do porte do objeto pelas pessoas. Seu funcionamento é simples: no instrumento coloca-se o pênis ereto na ponta e ele é movimentado até que se chegue à satisfação. Além das cores distintas do produto, há ainda ajustes e formas, as quais imitam as três aberturas para penetração sexual (boca, vagina e ânus). Nesse sentido, nas palavras de Žižek (2012, p. 60), “o que se compra é simplesmente o objeto parcial (zona erógena) sozinho, desprovido do fardo adicional e constrangedor da pessoa como um todo”. Por conseguinte, tem-se a realização da fantasia, através da redução do parceiro sexual a um objeto parcial, alterando-se toda a economia libidinal das relações sexuais.

A esse respeito, retomemos mais uma recordação de Fátima Rua, do romance macediano *Natália* (2010), agora em Londres, quando da descoberta pela menina das *sex lines* e, ao mesmo tempo, de uma forma de se tornar trabalhadora. Na primeira ligação de Fátima, uma entrevista com o controlador das linhas sexuais – testes de voz, entoações e gemidos, discussão até mesmo das porcentagens e comissões a que teria direito, chegando ao montante de metade/metade. A inspiração de Fátima Rua? Um pouco do padre confessor do colégio, que lhe ensinara “<<As fantasias dos homens sobre as fantasias das mulheres, não as fantasias das mulheres>>” (MACEDO, 2010, p. 117-118); depois, as fantasias infantis de pessoas que, “como já não são bebês têm de se encontrar equivalências adultas que as

satisfaçam” (MACEDO, 2010, p. 129); por fim, as próprias colegas que com ela dividiam a sala, quatro no total, a ponto de, por vezes, “o que elas diziam era o que mexia mais conosco [com elas próprias], o que realmente nos afetava. O cliente não percebia, mas era a sua mais-valia”.

Fátima, por sua vez, dentro do ofício, fazia a inocente, apesar de também ser capaz de castigar seus clientes, mesmo que com sua ingenuidade. Uma espécie de “*dominatrix* por inocência, como se não sabendo que o estava a ser” (MACEDO, 2010, p. 130). Seus estímulos: a madre das punições, o padre confessor e a madre superiora, como que se, de fato, o colégio de freiras a tivesse preparado para a vida. Havia, porém, um caso especial entre as meninas, a Emily, uma velha obesa espantosa, que jamais tinha ido para a cama com um homem. “*Virgo intacta*. Bebia coca-cola por uma palhinha e comia bolachas enquanto fazia os ruídos mais extraordinários, conseguia produzir os gemidos mais longos do nosso grupo” (MACEDO, 2010, p. 130).

Em síntese, analisadas as duas situações, seja a da dominadora por excelência Fátima Rua ou a da especialista em fazer doer e gostar que doesse Emily, com seus gemidos longos, fica claro que os clientes das *sex lines* adquiriam simplesmente o objeto voz sozinho, desprovido do fardo adicional e constrangedor das pessoas Fátima ou Emily. Ao término da ligação, restava-lhes a realização da fantasia, ao passo que a cumplicidade comissionada cabia às duas meninas. No caso de Fátima, o importante era que, em função de ser uma menina que talvez não conhecesse muito bem a diferença entre o bem e o mal, não transparecesse isso aos clientes, com vistas a que estes não se sentissem constrangidos ou preocupados com o que com ela desejasse. Era só ela, Fátima, fazer tudo ao contrário do tempo de internato. Já no caso de Emily, o fazer doer disfarçava-lhe não só a inexperiência com os homens, mas também sua obesidade assombrosa. O êxito de ambas consistia, portanto, na redução de si próprias a um acessório sexual, a um objeto parcial de gozo.

A título de elucidação dessa nova forma de subjetividade, retomemos o homem enigmático descrito por Baudelaire em seu famoso poema prosa “O estrangeiro”, citado por Žižek (2012). Esse homem não tem pai, mãe, irmã ou irmão para amar. Tampouco conhece a palavra amigos. Ignora a localização de sua pátria. Até se vê capaz de amar a beleza, desde que esta se apresente como uma deusa e

imortal. Com relação ao ouro, odeia-o, tal qual seu interlocutor odeia a Deus. O que, então o extraordinário estrangeiro é capaz de amar? As nuvens que passam distantes de si, as nuvens maravilhosas. Não seria, pois, esse “homem enigmático” um retrato de um aficionado pela web? Diante de uma nuvem digital, sozinho, esse cidadão não tem pai, mãe, país, Deus, precisa apenas de seu *modem*. Para Žižek (2012, p. 61), “o resultado final dessa atitude é, obviamente, que o próprio sujeito se transforma em uma “nuvem de calças”, que evita o contato sexual como algo demasiado intrusivo”. A única maneira de se reconectar com a realidade? Através da violência bruta.

Ainda para Žižek (2012), Zygmunt Bauman estava certo, portanto, ao caracterizar os motins como atos de consumidores anômalos e desqualificados: “mais do que qualquer outra coisa, os motins foram um carnaval consumista de destruição, um desejo consumista violentamente encenado, quando incapaz de se realizar da maneira “apropriada” (pela compra)” (ŽIŽEK, 2012, p. 63). Recordemos os “rolezinhos” nos shoppings brasileiros: uma espécie de resposta ao *vocês nos incitam a consumir, porém, como somos privados de fazê-lo adequadamente, estamos aqui consumindo da única forma que nos é permitida*. Trata-se, na era de cinismo em que estamos vivendo, de uma resposta irônica à ideologia consumista com a qual somos canhoneados todos os dias. Sua base de sustentação: “o conflito entre a não sociedade e a sociedade, entre os que não têm nada a perder e os que têm tudo a perder” (Žižek, 2012, p. 63). Os motins, em síntese, retratam a verdade da “sociedade pós-ideológica”, exibindo palpável e dolorosamente a força material da ideologia. Para Žižek (2012, p. 63-64):

O problema dos motins não é a violência em si, mas o fato de essa violência não ser verdadeiramente assertiva: em termos nietzschianos, ela é reativa, não ativa; é fúria impotente e desespero disfarçado de força; é inveja mascarada de carnaval triunfante.

Vale aqui a retomada do final do romance macediano *Sem nome* (2006), quando do episódio da despedida do cronista Carlos Ventura pelo jornal em que trabalhava, em função da publicação de uma crônica de sua autoria, em forma de uma *Lettre Persane*, em ridicularização ao que ele mesmo entendia como sendo a crescente neutralização do papel dos militares no 25 de Abril português. No texto, abundante deboche acerca dos fatos, vindo Ventura a afirmar que:

[...] os militares que fizeram a revolução não tinham feito revolução nenhuma, a História demonstrava que o 25 de Abril que houve tinha sido apenas uma espécie de almoço de confraternização em que os líderes actuais ainda não estavam presentes mas era como se

estivessem, com brindes de desagravo ao Salazar e ao Caetano à sobremesa (MACEDO, 2010, p. 226).

Os desdobramentos: Júlia de Sousa é imediatamente chamada pelo diretor do jornal para substituir Carlos Ventura em sua coluna, com vistas a demonstrar ao governo que o veículo não compactuava com a mesma opinião política de seu ex-colaborador, vindo, portanto, dissociar-se por completo daquela última crônica de Ventura, evitando-se até mesmo citações em um eventual processo judicial. Aliás, “era tudo só da responsabilidade individual de um aleivoso jornalista que o jornal até tinha despedido imediatamente e substituído por uma menina bonitinha dada às artes” (MACEDO, 2010, p. 237).

O único ponto falho na situação é que a nossa “menina bonitinha” não é uma “nuvem de calças”, como julga o editor e o próprio sistema, e buscará se reconectar com a realidade. Sabendo que o diretor do jornal não leria para além do título e primeiras linhas, caso ela encaminhasse o texto próximo ao fechamento da edição, Júlia constrói uma crônica a la Rossini. Nas palavras dela: “para a crônica é que podia perfeitamente fazer uma coisa a gozar em que o gozado é quem julga que está a gozar” (MACEDO, 2010, p. 236). Para tanto, inicia o texto “com uns ayatolas de ópera bufa a fingir que a gozar os islamitas mas, a partir do primeiro parágrafo, que é só o que o chefe da redação vai ter tempo para ler” (MACEDO, 2010, p. 236), reproduz na íntegra a última crônica de Carlos Ventura. O disfarce, aliás, se revela perfeito no título e nas primeiras linhas, haja vista o senso comum declarado publicamente acerca do orgulho na civilização ocidental. E Júlia, de fato, não havia gostado de ver seu amigo triste, independentemente de este ter ou não razão. Para ela, “às vezes é preciso não ter razão para ter razão. Usar tudo. Não pelo que é lá com cada qual, nem mesmo pela hipocrisia da virtude, mas pelo que tem a ver com todos” (MACEDO, 2010, p. 237). O que Júlia de Sousa faz, na era do cinismo em que estamos vivendo, é dar uma resposta irônica à ideologia consumista com a qual é bombardeada todos os dias, acirrando o conflito entre os que não têm nada a perder com os que têm tudo a perder.

Retomando Žižek (2012), o que fazer nesses momentos de depressão, em que os sonhos parecem de fato se desfazer? Residiria, por ventura, a única escolha, na recordação melancólica e narcisista de momentos sublimes ou a uma explicação cinicamente realista do motivo pelo qual as tentativas de mudar o cenário fracassaram? Trata-se, pois, em um primeiro momento, do entendimento da fúria e da

violência, as quais subjazem à onda de descontentamento em andamento na sociedade hodierna. Vale, para essa leitura, o pensamento de Walter Benjamin, revelado-nos em *Passagens*:

O passado deixou imagens de si nos textos literários, imagens comparáveis a imagens impressas pela luz em uma placa fotossensível. Somente o futuro possui reveladores ativos o suficiente para explorar essas superfícies perfeitamente (apud. ŽIŽEK, 2012, p. 123).

Em outras palavras, ainda segundo o filósofo esloveno, a sociedade deveria inverter a perspectiva histórica ordinária de entendimento de um evento fora de seu contexto e origem. Nesse sentido, deveria mirar a perspectiva do futuro ao invés de focar a análise dos eventos como parte de um continuado de passado e presente. Isto é, os eventos deveriam ser analisados como fragmentos limitados e desvirtuados, por vezes até pervertidos, de um futuro quimérico que se encontra inativo no presente como faculdade oculta. Retomando a análise de Deleuze sobre Proust, a qual se torna perfeitamente aplicável para além dele, “as pessoas e as coisas ocupam no tempo um lugar que não se compara com o que têm no espaço” (apud. ŽIŽEK, 2012, p. 124).

Por um lado, há a necessidade de nossa ciência de que tudo que por ora realizarmos só se tornará nítido quando o futuro chegar. Por conseguinte, nas palavras de Žižek (2012, p. 124), “devemos lutar por um equilíbrio delicado entre ler sinais do futuro e manter a abertura radical para o futuro”. Vale ressaltar, pois, que para o pensador esloveno, estes sinais do futuro estão associados a um comunismo hipotético, e que a manutenção dessa abertura radical desaguará, fatalmente, em um niilismo decisionista, o qual nos forçará a um salto no vazio. Por outro lado, alerta-nos ainda o filósofo, a cega confiança nos sinais do futuro pode dobrar-se ao planejamento determinista, já que, por sabermos com o que o futuro deveria se assemelhar, simplesmente o representaremos, de um ponto de vista metalinguístico, e, de certo modo, solto na história. Logo, o equilíbrio, cuja luta nos incumbe, não se resume a uma sábia “via intermediária”, com vistas a se evitarem os extremos, já que “conhecemos, em um sentido geral, a forma do futuro para o qual nos movemos, mas deveríamos ao mesmo tempo continuar abertos às contingências imprevisíveis” (ŽIŽEK, 2012, p. 124).

Retomando o romance *Sem nome* (2006) de Helder Macedo, fica nítido o reconhecimento por José Viana das imagens de seu próprio passado, bem como do

passado de Marta Bernardo, ao ter em mãos o que Júlia de Sousa denomina na narrativa de “Relatório MB/JV” (MACEDO, 2006, p. 117-142), e que a ele endereçara. Aliás, vale ressaltar que Júlia de Sousa chega a confessar ao seu leitor não só sua intenção de criação de um texto literário que impingisse essas imagens a JV, mas também, com requintes de frieza e divertimento macabro, chega a detalhar todo seu feito quando da elaboração de seu texto.

Ligou o computador, criou uma nova pasta: Ficção. Deu nome ao arquivo: Marta.doc. Ficou alguns minutos a olhar a tela azulada, a querer decidir qual a voz narrativa mais adequada. Os romancistas podem usar a primeira pessoa para dar voz às suas personagens. Mas não num relatório sobre a Marta Bernardo, os mortos não falam. Nem mesmo uma terceira pessoa subjectivada, os mortos não pensam. Mas sendo um relatório para o José Viana podia ao menos usar um narrador visível, ela própria, mistura de carta e de reportagem criativa. Escreveu: RELATÓRIO MB/JV. E depois de um espaço duplo iniciou a carta (MACEDO, 2006, p. 112-113).

É mister, neste momento, analisarmos mais alguns pontos da conduta de Júlia de Sousa e dos desdobramentos de seu relatório nas vidas de José Viana e de Marta Bernardo. Primeiro, JS tinha total ciência de que estava a redigir um texto ficcional e que, em função de seus dotes linguísticos, seria perfeitamente capaz de disfarçar toda essa fábula a JV. Nessa trama, Marta Bernardo só poderia ocupar um lugar: estar morta. É desse sucedido, aliás, que nutrirá toda a sede de escrita de JS, a qual, aos poucos, materializa-se em sede de vida para JV. Em se tratando dele, vale ainda nos atentarmos à verve pulsional que o arrebatava. Pautando-se em Freud, via um jogo de atração e repulsão por JS e por sua narrativa, o que ocorre com JV é que ele acaba por reaver sua força motriz através de seu *eros* (ou força sexual), fato que lhe incita um único resultado: impulsão para a vida. Nesse sentido, todos os seus demais impulsos (desejos, sonhos ou quaisquer outros impulsos interiores que possam vir a lhe guiar a ação humana) tornam-se secundários. Por conseguinte, JV passa a projetar para si o futuro que, a partir de agora, é-lhe conhecido, muito embora ele próprio o considere revelado por JS, e que, de um ponto de vista metalinguístico, precisa ser por ele representado.

Ademais, à medida que o narrador visível criado por JS passa a ganhar voz e materializar os fatos, num misto de carta e reportagem criativa, ela, Júlia de Sousa, passa a apossar-se dos acontecimentos que porventura pudessem ter ocorrido com Marta Bernardo e, principalmente, passa a apoderar-se da vida de José Viana e de MB. Nesse propósito, vale lembrar, Júlia de Sousa chega, ao encerrar sua carta, a

declarar a José Viana: “Vou assinar com as iniciais das duas, que correspondem ao meu nome completo. As que uso habitualmente, JS, só podem de momento ficar entre parênteses. Como eu própria. M(JS)B” (MACEDO, 2006, p. 142).

Desdobramentos: JV passa a mirar a perspectiva do futuro ao invés de focar sua análise dos eventos como parte de um continuado de passado e presente. Por conseguinte, as histórias de Marta Bernardo, José Viana e Júlia de Sousa passam a ocupar no tempo um lugar que não mais pode ser comparado com o que eles têm no espaço.

Se buscarmos Kant, entenderemos que os sinais do futuro nunca se revelaram constitutivos, mas sim reguladores, haja vista o fato de seu status ter sido sempre subjetivamente mediado, ou seja, não se revelaram discerníveis de qualquer estudo “objetivo” e neutro dentro da história, mas sempre em uma posição engajada. Isso para Žižek (2012) possibilita uma compreensão dos sinais do futuro bem próxima à teoria jansenista dos milagres: “estes não são intervenções divinas cujo intuito é converter os não crentes; ao contrário, um evento só parece um milagre para o crente, enquanto para os observadores externos é um curioso evento natural (ŽIŽEK, 2012, p. 124). Por conseguinte, a mesma concepção se aplica à predestinação, a qual não é mais vista apenas como um destino decidido de antemão. Esta, por sua vez, sempre “terá sido”, o que demanda, em outras palavras, que sempre escolhamos nosso destino, “decidindo retroativamente ler assim o que foi até agora (vivenciando como) a série contingente de ocorrências” (ŽIŽEK, 2012, p. 124).

Buscando o romance macediano *Sem nome* (2006), perceberemos que Jorge Viana, após a leitura da carta que lhe fora enviada por Júlia de Sousa, acaba por decidir seu destino. Trata-se, pois, da decisão de ler e viver retroativamente os fatos como no papel lhe foram apresentados pela jornalista, ainda que para a própria JS estes se resumissem, talvez, a um curioso evento natural de escrita. Para JV, por outro lado, tratava-se do momento de uma relevante intervenção em sua própria história e na de Marta Bernardo. Era chegada a hora de voltar a Londres, de pensar menos na Marta Bernardo do que no próprio encontro que tivera com o ex-camarada ex-PCP. E se houvesse culpa, sim, esta seria da Júlia, afinal, era nela que ele pensava ainda mais. Tratava-se, pois, de “duas correntes de pensamento convergindo para excluírem o passado. Porque a Júlia não era a Marta” (MACEDO, 2006, p. 143). Ainda para o próprio Jorge Viana, até mesmo o novo grupo político não era mais o mesmo

do qual ele e Marta foram militantes. “Ou seja: regressou a Londres mais com o desejo de futuros talvez ainda possíveis do que com a nostalgia de passados mortos” (MACEDO, 2006, p. 143). Era necessário recomeçar muita coisa.

Com visitas a facilitar a elucidação dos paradoxos originários de uma estrutura circular, Žižek (2012) lança mão de uma história de ficção científica, na qual um crítico de arte que vivia duzentos anos depois de nosso tempo, em um momento em que já se tornara possível viajar no tempo, decide, em função de uma verdadeira fixação pelas telas de um pintor nova-iorquino, regressar no tempo para encontrá-lo. O que nosso crítico encontra, porém, é um bêbado imprestável, que acaba por roubar a máquina do tempo, vindo a fugir para o futuro sozinho, numa espécie de rememoração do filme “De volta para o futuro” de Robert Zemeckis, Bob Gale e Michael J. Fox. O que resta, então, ao crítico, é pintar todos os quadros que o fascinaram no futuro e o fizeram ingressar naquela busca no passado. Homologamente, ainda segundo Žižek (2012), os sinais comunistas do futuro se revelam sinais de um futuro possível que só se tornará atual se os seguirmos. Ou seja, “são sinais que paradoxalmente precedem aqueles de que são sinais” (ŽIŽEK, 2012, p. 124).

Mas o que representa, afinal, a opção estilística de Helder Macedo, por escrever romances sobre a impossibilidade de escrevê-los? Consideremos, pois, a contraposição que nos é apresentada em *Natália* (2010) com relação a *Sem Nome* (2006) e mesmo a *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013). Nas três obras nos deparamos com uma intenção falhada (ou não) de se escrever um romance, já que todos apresentam ao leitor o romance “raté”: Natália deleta o diário; Júlia não prossegue seu quase-romance com Marta Bernardo e José Viana de personagens; e Helder fica sem palavras para prosseguir o esboço de romance com a morte misteriosa do diplomata. Aliás, esta mesma estrutura também é encontrada no romance macediano *Vícios e Virtudes* (2000), precursor das obras aqui estudadas.

Contudo, nas quatro narrativas, o leitor tem em suas mãos, efetivamente, os romances realizados, daí, aliás, a constatação de uma atitude não falhada de escrita do autor, mas sim, o revelar das estruturas narrativas, a exemplo da arquitetura que não mais nos esconde os fios, os tijolos, o piso bruto, mas os escancara. Trata-se, portanto, de Helder assumir o oposto das coisas sem substância de que fala Žižek (2011). A substância, nestes casos, é o que nos impacta, o que nos faz lograr o

êxito do incômodo. É dela que brota o flerte com o abismo capitalista a que nos vemos envoltos. Logo, em vez de café descafeinado, leite sem gordura, pão sem glúten, cerveja sem álcool etc., temos o romance a fingir que não é romance. Em outras palavras, trata-se da concretização da cafeína sem café, da gordura sem o leite, do glúten sem o pão, do álcool sem a cerveja a atingir o leitor em todo seu potencial “letal”, sem se valer dos atrativos do café, do leite, do pão e da cerveja. Trata-se, pois, do indivíduo Helder Macedo (autor, e não o “autor”-narrador) a ironizar todo esse momento pós-ideológico no qual estamos afundados, com vistas a nos sinalizar sinais comunistas de um futuro possível, o qual só se tornará atual se os seguirmos e, principalmente, se os reconhecermos como sinais.

Para Žižek (2012), urge a necessidade de inversão da crítica consuetudinária acerca daquilo que queremos e daquilo que não queremos. Isso porque o que queremos (a longo prazo, ao menos), sempre esteve claro. Por outro lado, será que de fato sabemos o que não queremos, ou pelo menos estamos convictos do que precisamos renunciar de nossas presentes “liberdades”? Retomemos, pois, a piada de *Ninotchka*, de Ernst Lubtich, em que o herói da cena visita uma cafeteria e pede um café sem creme ao garçom. Este, por sua vez, pede-lhe desculpas, pois o estabelecimento estaria sem creme e pergunta-lhe, na sequência, se poderia lhe servir, porventura, um café sem leite. Observemos que em ambas as situações o cliente receberá café puro, sendo acompanhado, em cada uma das possibilidades, por uma negação diferente – primeiro o café-com-mas-sem-creme; depois, o café-com-mas-sem-leite. Percebamos que a diferença entre “café puro” e “café sem leite” é puramente virtual, não existindo, pois, diferença na realidade da xícara de café. Isso porque, em ambas as situações, a falta passa a figurar como uma característica positiva.

O mesmo paradoxo é-nos revelado exitosamente em um outro velho chiste iugoslavo sobre os montenegrinos (pessoas estigmatizadas da antiga Iugoslávia, originárias do Montenegro). O motivo: a preguiça daqueles habitantes. Por sua vez, reza a lenda que um rapaz montenegrino sempre ao se recolher a seus aposentos ao fim da noite, tem por prática estar acompanhado de dois copos de água, os quais são deixados junto ao criado mudo de sua cama, sendo um cheio e um vazio. Isso porque o rapaz montenegrino é preguiçoso demais para pensar antecipadamente na sede que pode ou não vir a ter durante a noite. Logo, a própria ausência é registrada

positivamente: não basta ao moço ter um copo cheio de água, já que se não tiver sede, ele simplesmente irá ignorá-lo. A-não-necessidade-de-água, portanto, deve ser igualmente materializada no vazio do copo vazio, ao mesmo tempo em que o fato em si negativo é registrado.

Nesse sentido, vale a retomada dos momentos reflexivos da personagem Natália, no romance de título homônimo ao nome da própria protagonista macediana de 2010, os quais nos são apresentados como um “gesto vazio”, uma espécie de oferecimento para ser refutado ou destinado a sê-lo. Nas palavras de Natália, “É claro que não vou mandar ao escritor nada disso que escrevi, como a certa altura imaginei que faria. Agora é só iluminar o texto e carregar na tecla delete” (MACEDO, 2010, p. 247). Essa ambivalência do desfecho, por sua vez, revela-se rica, entre outros motivos, por ser manipulativa, afinal, a narradora afirma que irá deletar o texto, no entanto, a instância autoral o publica. Mais do que denunciar o hiato entre fato e ficção, consideremos, pois, que a narradora está na internalidade do texto, enquanto o autor de fato decide o que será publicado, Natália performatiza e seduz o leitor, convidando-o a pedir-lhe que não delete o diário, mas que o franqueie à sua leitura.

Ademais, não se torna abusivo afirmar que em *Natália* (2010) a fraude é a própria verdade, porque, como bem definiu Lacan, toda transformação subjetiva da personagem ocorre no momento da declaração e não no momento do ato, em função de que relatar publicamente algo nunca será neutro, pelo contrário, ele afeta o próprio conteúdo relatado. De acordo com Žižek (2010), toda declaração transmite, além de algum conteúdo, o modo como o sujeito se relaciona com ele. Assim, o diário de Natália nos transmite mais do que fragmentos de sua história: revela-nos também como ela se relaciona com eles.

Não se pode, portanto, deixar de aqui incluir no conteúdo do diário de Natália a própria construção do diário, já que, segundo Lacan, o significado de cada ato de comunicação é também afirmar reflexivamente que ele é um ato de comunicação: “Ora bem, vou começar assim para ver no que isto vai dar. Fazendo uma espécie de diário que depois logo se vê se poderei reorganizar num livro como deve ser” (MACEDO, 2010, p. 09). Trata-se, mais uma vez, da fraude a assumir a aparência da própria verdade, já que o diário nos é construído via seleção de fatos biográficos de Natália que mais condizem com a sua verdade, estando, pois, o logro na incapacidade de incluir na lista de suspeitos a própria ideia de desconfiança,

resultando em uma verdade de postura paranoica: ela própria, Natália, é a trama destrutiva contra a qual está lutando. É como que se a-necessidade-de-deletar-o-diário, enquanto personagem Natália, acabasse por permitir sua materialização via instância autoral, através do registro de todos os fatos negativos em si que ela mesma viveu.

Por conseguinte, quer-se café, mas sem leite ou creme (sem Estado, sem propriedade privada)? Nesse ponto, vale a permanência resoluta em Hegel, para quem o futuro consiste numa abertura negativa, articulada sob afirmações negativas e limitadoras, tal qual a famosa assertiva de que “o sujeito não pode saltar além de seu tempo” (apud. ŽIŽEK, 2012, p. 125), encontrada na *Filosofia do direito*. Fundamentação dessa impossibilidade quanto à nossa apropriação direta do futuro: a retroatividade. Nas palavras de Žižek (2012, p. 125), “não podemos subir em nossos próprios ombros e ver a nós mesmos “objetivamente”, da maneira como encontramos na tessitura da história, porque essa tessitura é repetida e retroativamente arranjada”.

Por outro lado, Karl Barth (2003) relativizou essa imprevisibilidade até ao próprio Juízo Final, mostrando que a revelação final de Deus pode ser totalmente adversa às nossas expectativas:

Deus não está oculto de nós, está revelado. Mas o que e como deveríamos ser em Cristo, e o que e como o mundo será em Cristo no fim do caminho de Deus, na irrupção da redenção e da conclusão, é que não nos é revelado; isso está oculto. Sejam honestos: não sabemos o que estamos dizendo quando falamos da volta de Cristo no julgamento, da ressurreição dos mortos, da vida e da morte eternas. Que tudo isso estará associado a uma revelação pungente – uma visão em comparação à qual toda a nossa visão presente terá sido cegueira – é testificado demais nas Escrituras para sentirmos o dever de nos preparar. Pois não sabemos o que será revelado quando a última venda for retirada de nossos olhos, de todos os olhos: como contemplaremos uns aos outros e o que seremos uns para os outros – a humanidade de hoje e a humanidade de séculos e milênios atrás, ancestrais e descendentes, maridos e esposas, sábios e tolos, opressores e oprimidos, traidores e traídos, assassinos e vítimas, Ocidente e Oriente, alemães e outros, cristãos, judeus e pagãos, ortodoxos e hereges, católicos e protestantes, luteranos e reformados; sob que divisões e uniões, que confrontos e conexões cruzadas os lacres de todos os livros serão abertos: quanta coisa nos parecerá pequena e desimportante, quanta coisa só então parecerá grande e importante; para que surpresas de todos os tipos devemos nos preparar (apud. ŽIŽEK, 2012, p. 125).

Ademais, fica clara até aqui a natureza demasiadamente humana e o quão falacioso é o receio de que todo e qualquer culpado não seja punido a contento e em

padecimento ou dor suficientes para reaver seus erros junto a quem os cometeu. Não é surpresa, pois, que Hegel tenha estendido essa mesma limitação para a política, em especial aos comunistas, os quais devem se abster de qualquer pensamento positivo acerca da futura sociedade comunista. Žižek (2012) recorda as palavras cétricas de Cristo contra os profetas da discórdia, citando Marcos 13, 21-3:

Então, se alguém vos disser 'Eis o Messias aqui!' ou 'Ei-lo ali!', não creiais. Hão de surgir falsos Messias e falsos profetas, os quais apresentarão sinais e prodígios para enganar, se possível, os eleitos. Quanto a vós, porém, ficai atentos (apud. ŽIŽEK, 2012, p. 126).

Aos comunistas, destaca o pensador esloveno, compete, portanto, o permanecer atento aos sinais do Apocalipse, tendo em vista nesta empreita o sentido amplo do vocábulo grego: *apokálypsis*, ou seja, levantar o véu, revelar, desvelar algo escondido da maioria em um momento dominado pela mentira e deslisura. Isso porque os desdobramentos da heterogeneidade radical do novo, sua chegada, tende a gerar conflito, terror e confusão, tal qual o famoso lema de Heniser Müller: “A primeira aparição do novo é o assombro” (apud. ŽIŽEK, 2012, p. 126), ou ainda, como enunciou Sêneca há quase 2 mil anos: “*Et ipse miror vixque iam facto malo / potuisse fieri credo*”<sup>4</sup> (apud. ŽIŽEK, 2012, p. 126). Em outras palavras, por mais que o mal radical seja real, insistimos em vê-lo como impossível. Por conseguinte, não seria essa a mesma reação nossa a tudo que nos parece realmente novo?

Vale aqui a retomada do romance macediano *Sem nome* (2006), em específico da cena em que José Viana acaba por viver em seu escritório, com sua dedicada secretária e ex-amante, a Miss Lisa Costa, quando da confissão da parte desta da omissão durante todos aqueles anos acerca da verdade sobre Marta Bernardo. O estopim: a leitura por parte dela, LC, do relatório enviado por Júlia de Sousa a ele, JV, o qual se revelava falacioso, leviano. Nas palavras de Lisa: “<<Isso que aí está.>> Pegando nos papéis e acenando com eles: <<Isto. É tudo mentira.>> (MACEDO, 2006, p. 212). Lisa Costa acaba então por confessar a José Viana que houve uma carta de Marta Bernardo enviada a ele pelo Dr. Sereno no passado, acompanhada de um bilhete, cujo conteúdo versava sobre a ausência de qualquer necessidade de resposta. Por conhecer Sereno, que era o representante do PCP em Londres, e por saber da importância e significado de MB para ele, JV, Lisa acaba por optar pela destruição da carta sem qualquer conhecimento de seu conteúdo. O apelo

---

<sup>4</sup> Embora o mal já tenha sido feito, ainda achamos difícil acreditar que ele seja possível.

maior da moça: medo de ficar sabendo onde MB pudesse estar e perder JV e sua felicidade para sempre. Ficara, sim, à espera das consequências daquele ato, as quais, porém, nunca haviam chegado até aquele momento. Havia uma certeza, porém: as circunstâncias dos fatos descritos por Júlia de Sousa não eram verdadeiras ou sequer verossímeis. E, partindo para um reiterado bilinguismo, LC acaba por conseguir livrar-se de seus demônios e de suas culpas:

Tudo aquilo que contava sobre a morte da outra não podia ser verdade, desculpasse se ainda conseguia, “kill me if you want”, a sua vida tinha acabado havia muito, “I’m dead already, long dead”, nunca tinha sequer começado a viver, mas ao menos ele agora ficava a saber tudo, a culpa não era dela [Lisa], era de todas as humilhações que ele a tinha feito passar, de a ter usado e desprezado como se ela fosse uma prostituta, ela a fazer-lhe todas as vontadinhas e afinal para nada, a deixar que ele fizesse nela todas as poucas-vergonhas que quisesse, nada lhe foi poupado, mas ao menos ele agora ficava a saber que aquela mulher [Marta] que tanto a tinha atormentado [Lisa] não morreu quando esta [Júlia] agora dizia, da maneira como esta dizia, que até teria podido viver com ele estes anos todos, se ela [Lisa] tivesse deixado (MACEDO, 2006, p. 214-215).

Por conseguinte, José Viana não consegue ver o mal radical que o cerca, insiste, contrariamente, em ver tudo aquilo como impossível. Júlia de Sousa não estaria mentindo pra ele, não haveria motivos para aquilo. Já Lisa Costa sim, ela teria justificativas suficientes, haja vista o revelar daquele amor doentio, que de conveniência sexual a ele JV, evoluíra, naquele instante, a seus olhos, para uma doentia possessividade e obsessão. Sua reação, vindo a humilhar LC ainda mais, não será de agressão ou insulto à antiga amásia, ainda que ela talvez o tivesse preferido ou desejado naquele momento, afinal, se revelaria menos degradante. Em um tom de voz sereno, José Viana simplesmente se dirige à Senhora:

Miss Costa, venha buscar as suas coisas quando eu não estiver no escritório. É claro que continuará a receber o seu salário durante os meses previstos pela legislação de trabalho em vigor. Agora agradeço-lhe que se retire (MACEDO, 2006, p. 215).

Em síntese, José Viana não percebe os sinais do Apocalipse que estão à sua frente, não se faz capaz de levantar o véu e desvelar o que está escondido no relatório imaginário de Júlia de Sousa, que se mostrava dominado pela mentira e impostura, nas palavras da própria Miss Lisa Costa. Ademais, o revelar de LC causa-lhe assombro, gera nele conflito, terror e confusão. Esta não era a LC com quem tantos anos ele convivera e cujo corpo e mente ele tão bem dominara e controlara até aquele momento. Desdobramentos: o aparente novo e perigoso contido em Júlia de

Sousa torna-se o confiável, o justo, o ponderável, a versão dos fatos, enfim, em que ele precisa acreditar para se livrar de seus fantasmas, de seu passado, e talvez vir a retomar sua história.

Ademais, é preciso que nos atentemos ao catastrofismo excessivo surgido, em geral, após a vivência de algum grande desastre da humanidade. Isso porque, paradoxalmente, trata-se de uma defesa ou forma de ocultamento dos verdadeiros perigos, comumente calcado sobre o mantra *o fim do mundo está próximo*. Por essa razão, reforça Žižek (2012), devemos observar situações de extrapolações precipitadas, com vistas a não nos entregarmos ao prazer propriamente perverso do fim, do: “É isso” O momento terrível chegou!” (2012, p. 126). Devemos, por sua vez, levar sim todas as ameaças a sério, porém, sem nos deixarmos seduzir por elas nem desfrutarmos do falso senso de culpa e justiça. Retomando Žižek (2012, p. 126), “devemos manter a mente aberta e ‘vigiar”.

## **CAPÍTULO IV**

#### 4. Os designíos da memória

A palavra memória deriva de *menor* e *oris* (do latim), e significa “o que lembra”, ligando-se, dessa forma, ao passado, ou seja, ao já vivido (GIRON, 2000). Em outras palavras, se considerado o sentido primeiro do vocábulo, a memória diz respeito à presença do passado, uma construção psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva de algo vivido por um indivíduo, o qual sempre está inserido em um contexto familiar, social, nacional (LE GOFF, 2013). Nesse sentido, pode-se afirmar que no plano individual a memória é a propriedade de se conservar certas informações através de um conjunto de funções psíquicas, “graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2013, p. 387).

Para Yates (2007), a memória advém de uma das cinco partes da retórica, estando associada à mnemônica e revelando-se como a arte de escrita interior, podendo os que conhecem as letras do alfabeto escrever o que lhes é ditado e, por conseguinte, ler o que escreveram. Dessa forma, aqueles que dominam os princípios mnemotécnicos podem colocar em lugares específicos aquilo que ouviram e falar de memória, “porque os lugares são como tábuas de ceras ou como papiros, as imagens são como letras, o arranjo e a disposição são como a escrita, e o fato de pronunciar é como a leitura” (apud. YATES, 2007, p. 23).

Se retomada a história contada por Cícero em seu *De oratore*, quanto à invenção da arte da memória por Simônides, perceber-se-á que lugares e imagens trabalham como uma espécie de recursos da memória. Esta é, aliás, a justificativa do sucesso do poeta de Ceos, que foi capaz de identificar o corpo de todas as vítimas dos deuses Castor e Pólux, quando da tragédia do banquete de Scopas de Tessália: a partir dos *locus* e imagens, Simônides rememora onde cada convidado esteve sentado. Nesse sentido, lugares precisam ser estabelecidos para a memória, e neles se devem dispor as imagens que se quer lembrar. Nas palavras de Cícero, “se os colocarmos em ordem, o resultado será que, ao relembrarmos algo por meio das imagens, poderemos repetir oralmente o que registramos nos *loci*, partindo do *locus* que quisermos para qualquer direção” (apud. YATES, 2007, p. 23).

Sumária é, portanto, a formação dos *loci*, já que um mesmo conjunto de *loci* pode ser usado muitas vezes para se lembrar das mais diversas coisas, isso

porque as imagens neles depositadas para se lembrar de um determinado conjunto de coisas enfraquecem e desaparecem quando não mais usadas. Os *loci*, no entanto, permanecem na memória e podem ser utilizados novamente, ao ser neles depositado um novo conjunto de imagens correspondente a um novo conjunto de coisas. Para Yates, (2007, p. 24) “os *loci* são como as tábuas de cera que permanecem, embora tenha sido apagado o que foi escrito sobre elas, e estão prontas para ser usadas novamente”.

O próprio Aristóteles sustenta a tese de que é impossível pensar sem uma imagem mental, empregando as imagens da mnemônica como uma ilustração do que entende sobre imagem e pensamento. A este propósito, para o filósofo, pensar é algo que pode ser feito sempre que o homem quiser, “já que é possível dispor as coisas diante de nossos olhos, como aqueles que inventam sistemas de memória e constroem imagens” (apud. YATES, 2007 p. 53). Em seguida, diz ele:

A memória pertence à mesma parte da alma que a imaginação; é um conjunto de imagens mentais a partir de impressões sensoriais, mas com um elemento temporal adicionado, pois as imagens mentais da memória não provêm da percepção das coisas presentes, mas das coisas passadas (YATES, 2007, p. 53-54).

Yates (2007) reforça a distinção feita por Aristóteles entre memória e reminiscência ou lembrança, consistindo esta em uma recuperação do conhecimento ou da sensação ocorrida, ao passo que àquela compete ser o repositório. Rememorar, nessa perspectiva, está associado a uma capacidade de busca racional de uma memória, “um esforço deliberado para encontrar seu caminho entre os conteúdos da memória, perseguindo aquilo que se quer lembrar” (YATES, 2007, p. 54), sendo necessário sempre, para o início desse esforço, um ponto de partida, dele se conseguindo um deslocamento de A para B, para C ou para D, ou vice-versa, sempre voltando ao mesmo ponto.

Bergson (1999, p. 266), no que concerne à memória, afirma sua função primária: “evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil”. O autor, no entanto, vai mais além, defendendo que a memória ao captar numa intuição única momentos múltiplos de duração libera o indivíduo do movimento do transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade. Isso porque quanto mais a memória puder condensar momentos num único, mais sólida será a percepção proporcionada da matéria ao sujeito, “de sorte que a memória de um ser vivo parece

medir antes de tudo a capacidade de sua ação sobre as coisas, e não ser mais do que a repercussão intelectual disto” (BERGSON, 1999, p. 267).

No que tange à percepção, Bergson (1999) entende o corpo como centros receptivos, os quais estimulados representam as coisas, não podendo estes, porém, produzir ou traduzir a percepção, já que esta reside fora deles. O corpo é parte do mundo material que atua com as outras imagens, parecendo escolher os movimentos que recebe, é matéria e imagem dentro do universo, um centro de ação, é quem faz surgir a representação e a consciência a partir da percepção. Nesse sentido, para o filósofo francês, a percepção consiste numa seleção e, como tal, não cria nada.

Seu papel [da percepção], ao contrário, é eliminar do conjunto das imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria nenhuma influência, e depois, de cada uma das imagens retidas, tudo aquilo que não interessa às necessidades da imagem que chamo meu corpo (BERGSON, 1999, p. 268).

Há que se distinguir também percepção da imagem e representação desta, pois todas as percepções conscientes estão ligadas à memória, havendo uma seleção do que se quer ver, pressupondo-se uma redução da realidade, já que são seleções de pontos de vista, imagens, etc, sendo todas estas ações dependentes da memória. A percepção, por sua vez, está ligada aos sentidos (visão, tato, olfato, audição, paladar), gerando, por sua vez, atitudes no indivíduo e lhe proporcionando escolhas. Por exemplo, se o sujeito observar um carro em sua direção, acelerará ou parará. Assim, para Bergson (1999, p. 272), toda percepção está provida de uma memória, e “tudo se passará como se deixássemos filtrar a ação real das coisas exteriores para deter e reter delas a ação virtual: essa ação virtual das coisas sobre nosso corpo e de nosso corpo sobre as coisas é propriamente a nossa percepção”.

É preciso considerar que as imagens agem e reagem umas às outras, ficando no cérebro do ser humano apenas uma representação delas. Mais uma vez, para Bergson (1999), o corpo é um ponto central, uma espécie de fronteira, tratando-se, pois, de um centro de percepções, cujos extremos captam pelos sentidos e levam ao centro da mente, tendo este procedimento um tempo, o qual é responsável pela criação da imagem. Em outras palavras, o indivíduo pode criar uma representação do mundo exterior dentro de sua mente, tendo o cérebro a capacidade de representar essas imagens, mesmo que o sujeito não as conheça. Isso porque o cérebro faz parte do mundo material, ele é parte das imagens. Ou seja, para o filósofo francês, o corpo

não pode fazer uma representação, mas a consciência pode, e a percepção, por menor que seja, tem uma duração de tempo, gerando sempre memórias.

Ainda acerca da percepção, Bergson (1999, p. 285) defende que “toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória”. Nesse sentido, a percepção dispõe do espaço na exata proporção que a ação dispõe do tempo. E mais: a percepção está impregnada de lembranças, já que aos dados imediatos se misturam milhares de detalhes de uma experiência passada. Ou seja, as percepções presentes são influenciadas pelas experiências passadas, levando o sujeito a uma representação da realidade.

Em síntese, para Bergson (1999), toda percepção gera um movimento, não estando jamais isolada uma visão, mas associada a outras imagens, consistindo a estabilidade na associação de memórias a espaços. Logo, o passado está intercalado no presente, permitindo ao homem rever o que aconteceu. O presente, portanto, afeta a visão do passado e este só faz sentido naquele, se tratado. Por sua vez, o constante avanço do indivíduo gera lacunas, as quais são ocupadas por suas lembranças, sendo a memória uma repercussão do conhecimento do passado. Assim, o presente atualiza o passado. O passado é ideia. O presente é a ideia motor, já que ele gera movimento. O presente é atuante, ao mesmo tempo em que o passado é presença que não atua.

Quando se trata de memórias, entretanto, é preciso considerar que há um momento em que o indivíduo precisa narrá-las, de modo a transpô-las para além dos limites físicos do corpo, interpondo-as nos outros por meio da linguagem. Como que escrevesse para lembrar ou ainda escrevesse para esquecer. Para Pierre Janet, aliás:

O ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’, que se caracteriza antes de mais nada pela sua *função social*, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objetivo que constitui o seu motivo (apud. LE GOFF, 2013, p. 389).

Nesse sentido, para Le Goff (2013), pode-se dizer, por um lado, que as memórias podem ser contadas pela necessidade de não se esquecer, e que escrever ou memoriar pode estar associado à preservação, podendo assim a escritura se transformar num espaço de resistência. Por outro lado, nem tudo que fica reservado na memória se quer lembrar ou até mesmo se pode considerar bom lembrar. Ou seja, a memória tem por seu par o esquecimento, havendo, por conseguinte, o que Le Goff (2013) denomina de esquecimento de preservação, isso porque não se esquece do

vivido, mas ficam guardados na mente fatos que se revelaram traumáticos ao sujeito, a ponto de se rememorados cotidianamente impossibilitarem sua vida.

Tem-se o que Assmann (2011) define por escritas do corpo. Estas, por sua vez, surgem através de longa habituação, através do armazenamento inconsciente e sob pressão da violência. Por conseguinte, compartilham a estabilidade e a inacessibilidade, e a depender do contexto, podem ser avaliadas como autênticas, persistentes ou até mesmo prejudiciais. Vale lembrar que não se fala na bíblia hebraica sobre uma “marca da alma”, mas de “tábuas do coração”, quando se trata do ato de cunhagem confiável, e o que é gravado no interior, por ser inalienável, vale como inapagável. A esse propósito, aliás, para Platão e Aristóteles, a confiabilidade e a duração de uma cunhagem são dependentes da dureza do material:

Cera pode voltar a ser alisada sem deixar rastros; barro precisa ser queimado; processamento de pedra é o mais custoso e durável. A letra entalhada em pedra pode estragar ou ser apagada violentamente, mas resta então o próprio ato de apagar enquanto traço visível [...] (ASSMANN, 2011, p. 260).

A esse propósito, se retomada a peça *Hamlet*, perceber-se-á o trabalho de Shakespeare com a metáfora da memória como escrita. No drama, um caderno de notas é utilizado pelo protagonista, correspondendo este às tábuas do coração, já que o estudante de Wittenberg carrega-o consigo para escrever o que ele chama de “*my tables*”, vindo a retirá-lo do bolso como um *aide mémoire* em um ponto crucial do enredo. Isso porque o “*table-book*”, conforme explicitado no soneto 77 do próprio Shakespeare, correspondia, na cultura cortesã, a uma espécie de livro com páginas em branco, o qual as pessoas se presenteavam para tomar nota de todo tipo de verso ou máxima memorável. Ora, para Assmann (2011), os melancólicos têm dificuldade para memorizar algo, a ponto de se alguma coisa se assentar em suas mentes, eles então a retêm de um modo bem mais seguro. Nas palavras da autora alemã:

Essa intensidade da inscrição entranha-se no afã de extinguir. Pois para poder escrever essa mensagem incomum na tábua da sua memória, Hamlet precisa antes eliminar todos os traços de escrita acumulados ao longo dos anos. Toda a sua existência e identidade anterior será posta em questão pela memória imperativa paterna. O traço de escrita total e totalitário que não quer se inserir em outras anotações e que apaga todas elas têm caráter notadamente traumático. O imperativo paterno *remember me!* torna o filho em superfície escrita passiva, uma *tábua rasa* (ASSMANN, 2011, p. 262-263).

Ainda para Assmann (2011), essas escritas dizem respeito à latência, ou seja, ao anti-esquecimento, que por sua vez pressupõe o não esquecimento, impossibilitando ao indivíduo qualquer possibilidade de reconciliação com o passado. Ou seja, o sujeito não verbaliza, não narra a história, já que a narração consistiria em uma forma de libertação do passado, do trauma, do peso. Assim, retomado o par esquecimento e memória de Le Goff (2013) por Assmann (2011), pode-se afirmar que nem sempre narrar serve para preservar a memória, e que pode a verbalização permitir, por vezes, a libertação de marcas como torturas, mortes, crimes, etc. Em síntese, narrar é também uma maneira de se livrar do passado.

Vale aqui a retomada do romance macediano *Sem nome* (2006), em especial dos desdobramentos do relatório de Júlia de Sousa na vida de José Viana. Relembremos que JV, ao longo de boa parte da trama, apresenta-se extremamente perturbado por sonhos angustiantes recorrentes, sempre envoltos ao destino trágico que pudesse ter tido sua amada Marta Bernardo após a separação de ambos e saída dele de Portugal, em função das convicções e envolvimento políticos do casal. Nestes episódios, independentemente do cenário, Marta Bernardo sempre lhe revelava, ao despedir-se dele, que tinha de ser, “que era ela, que tinha de ser” (MACEDO, 2006, p. 56). Nas palavras de JV, ao detalhar um desses sonhos em especial, aliás, o pior deles na visão do pobre homem, já que ele nunca sentira tão intensa angústia em nenhum dos outros, fossem estes recorrentes ou não, a ponto de acordar “a ouvir-se gemer, os lençóis molhados de transpiração” (MACEDO, 2006, p. 57), resultando, pois, em dois dias passados a tentar assentar a inquietação que o evento lhe causara. Na oportunidade, ele é então levado a perceber que

[...] até aquele momento aquela mulher ao seu lado também tinha sido a outra que partira, tinham sido a mesma, uma só, com as mesmas memórias partilhadas com ele, mas já não eram a mesma, dali em diante tudo o que acontecesse só podia ser partilhado com esta, a outra ficaria excluída, mas tinha levado consigo a memória do passado que esta, sem ela, não podia ter, e que ele, com esta, também iria perder (MACEDO, 2006, p. 56-57).

As conclusões de JV acerca deste martírio: “transformado em narrativa, era apenas a história de um homem velho – corrigiu-se, de um homem de meia-idade – com medo de se libertar do passado, com medo de já não ter futuro” (MACEDO, 2006, p. 57). Percebamos, pois, que toda a sucessão de acontecimentos se assenta na mente de JV e tudo com o que ele sonha torna-se material profícuo a ser por ele retido

na memória, como que uma joia ou uma chave-de-ouro para o seu magnânimo cofre da melancolia.

Por outro lado, passado o dito sonho angustiante e ter vivido a aceitação de sua auto-ironia, do “quanto tinha ficado perturbado com a reaparição da imagem da mulher que amara na forma de outra igual a ela” (MACEDO, 2006, p. 58), José Viana decide então ir passar dois dias em Lisboa, com vistas a fazer uma visita à jovem Marta, “que não era nem podia ser a Marta” (MACEDO, 2006, p. 58). Em outras palavras, decide ir ver Júlia de Sousa. A ação, trata-se, pois, do primeiro passo para a quebra da escrita de latência, ou seja, do anti-esquecimento, a qual lhe será proposta por JS no “Relatório MB/JV”. Será, por sua vez, pela verbalização de JS que JV se libertará, enfim, de suas marcas, de seus fantasmas. Em outras palavras, diferente do estudante de Wittenberg, que encontrou em seu caderno de notas o imperativo paterno *remember me!*, JV encontrará no relatório de JS *free yourself from your past!*, ou seja, *livre-se de seu passado!*

Nietzsche, por sua vez, desenvolveu a teoria da dor como forma de mnemotécnica, dizendo que apenas o que dói é o que fica na memória. Vem dessa perspectiva, aliás, a ideia de marcar a fogo, de entalhar no corpo aquilo que não se quer esquecer. Nas palavras de Pierre Clastres (apud. ASSMANN, 2011, p. 264):

Depois da iniciação, quando já ficou esquecida a dor, ainda resta algo, um resíduo irreversível, os vestígios que a faca ou a pedra deixam no corpo, as cicatrizes das feridas recebidas. Um homem iniciado é um homem marcado [...]. As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória.

Nesse sentido, o trauma, para Assmann (2011), é caracterizado como uma escrita duradoura do corpo, oposta à recordação. Isso porque a recordação é sempre intermitente, incluindo necessariamente intervalos de não presença. Segundo a pesquisadora alemã, “não se pode recordar algo presente, o que se faz é corporificar tal coisa” (ASSMANN, 2011, p. 265), isso porque as recordações estão entre as coisas mais incertas e volúveis que existem, a ponto de diferentes culturas em todos os tempos terem recorrido a estabilizadores materiais, sejam estes mnemotécnicas objetais e/ou visuais ou mesmo a escrita. A memória, por sua vez, “ajusta o passado continuamente ao presente, de maneira elasticamente funcional” (ASSMANN, 2011, p. 268). Nesse sentido, retomando Le Goff (2013), é importante lembrar que a memória é seletiva, e quando o indivíduo seleciona, organiza-a, havendo nesse processo oscilações e até mesmo apagamentos permitidos.

Inegável também, conforme Le Goff (2013), o fato de que quem conta sua história o faz por seu ponto de vista. Por conseguinte, escrever se revela uma maneira de o sujeito viver para além de seu tempo cronológico – nascimento e morte. Associado a esse fato, vale lembrar que para Assmann (2011), o indivíduo via uso da língua, estabiliza suas recordações, já que os signos linguísticos funcionam como nomes com os quais objetos e situações podem ser evocados. Ainda para a pesquisadora alemã, “quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles” (ASSMANN, 2011, p. 268), sendo muito mais simples, nesse sentido, a recordação de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural.

Vale aqui a retomada da obra *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), de Helder Macedo, em especial no que tange ao episódio narrado do sequestro do “operático embaixador Victor Marques da Costa” (MACEDO, 2013, p. 75), o qual é assim mesmo classificado pelo escritor português e “autor”-narrador do romance. Observemos que antes de “dar a voz” ao compatriota português, o escritor faz questão de dar início à estabilização de suas próprias memórias, primeiro verbalizando sua surpresa quanto à visita inesperada do moçoilo – “que inesperadamente me veio bater à porta” (MACEDO, 2013, p. 75) –, para depois revelar ao leitor suas impressões negativas acerca da história a que ele, leitor, terá acesso nas páginas seguintes – “com aquela história meio complicada de amores antigos e de sequestros recentes” (MACEDO, 2013, p. 75) –, encerrando, por sua vez, seu posicionamento, com requintes de neutralidade, de modo a que o leitor não encontre motivos para duvidar de sua lisura e parcimônia, afinal, se ele, “autor”-narrador, não conhece plenamente a cidade de Berlim, impossível seria fantasiar fatos, haja vista a condição de o espaço se revelar um dos elementos centrais quando da elaboração de uma boa trama.

As minhas participações foram quase só a dizer que o café estava frio, com as devidas desculpas, e a confessar que quase não conheço Berlim. Esta última deficiência é das duas a mais grave, considerando que uma parte importante da história se passou lá. Mas ao menos mostra que não estou a querer enganar ninguém (MACEDO, 2013, p. 75).

Ademais, é preciso considerar que não será o Victor Marques da Costa quem se encarregará de nos apresentar de pronto o transcorrido no sequestro logo nos parágrafos seguintes, mas sim o próprio “autor”-narrador, como que a nos dizer: *bem, como já fiz a méa culpa, leitor, agora sou digno de sua confiança. E aguarde,*

*porque ainda neste capítulo você me dará razão e perceberá que realmente não estou fantasiando nada.* Aliás, vale salientarmos que ao ser dada a voz a VMC, perceberemos o empenho do rapaz em desconstruir alguns elementos constituintes do sequestro (o motorista que o esperava e que falava francês, a reconhecida desconhecida do teatro, a notícia no *Today Programme* acerca do sequestro de um embaixador português, a chegada da ambulância e da polícia ou primeiro da polícia, depois da ambulância, o apartamento na rua onde morou Freud, etc.), seja por estes terem sido anteriormente apresentados com vistas a ser dado maior interesse à própria narrativa, ou ainda por segurança do “autor”-narrador. Não nos esqueçamos de que se trata de um diplomata, Victor Marques da Costa, a conversar com um amigo escritor português.

... na manhã seguinte manda-lhe um carro para o sequestrar. Com um cerimonioso motorista a falar francês que o leva para um hotel de luxo em Hyde Park... [“AUTOR”-NARRADOR]

Não, isso do motorista não foi bem assim. O pormenor do motorista a falar francês e o hotel em Hyde Park acrescentei por conta própria. Para dar mais interesse à narrativa. [VMC]

Ah bom. E acha que deu? [“AUTOR”-NARRADOR]

Não, se calhar não. Nisso estou de acordo consigo. É demasiadamente novelesco. A verdade é que achei mais prudente não lhe dizer exatamente onde tinha estado. Desculpe, treino profissional. Podia ser perigoso. Já vai entender por quê. [VMC]

O ápice, porém, da estabilização das memórias do “autor”-narrador e, por conseguinte, não das lembranças dos acontecimentos em si, mas da verbalização que deles o próprio escritor fez, acontecerá ao final do capítulo. O primeiro passo: a confissão por parte do escritor de que o amigo “Victor Marques da Costa deixou de existir a partir do momento em que o transformei em personagem deste livro. Ou que ele se transformou, por escolha própria” (MACEDO, 2013, p. 86-87). Na sequência, a súbita decisão do embaixador em regressar para Lisboa: “Portanto não aconteceu nada. Ninguém veio. Antes assim. Decidi arriscar ir para o aeroporto, verifiquei que há avião para Lisboa às 11:20” (MACEDO, 2013, p. 87). Por fim, e não menos importante, o ventilar pelo “autor”-narrador de que haveria sim uma parte da história que não poderia ter sido contada por VMC a ele e mais: o compatriota o teria usado, nesta trama, como uma espécie de álibi. Os desdobramentos: tanto para ele, “autor”-narrador, quanto para o leitor, mais importante se torna decifrar de como se deu o crime, do que descobrir o responsável pelo delito.

E essa seria a parte da história que ele não pode contar, a história que precisaria que eu não saiba para não ter acontecido, a história do que

poderia ter sido, do que teria de desacontecer. Eu a ser o álibi, em suma, como autor de uma história dele, o seu cúmplice numa história que não nem posso saber qual seja sobre gente que não sei nem posso saber quem possa ser (MACEDO, 2013, p. 93).

Sobre o apelo de que “Victor Marques da Costa é um confessado construtor de mapas imaginários” (MACEDO, 2013, p. 92), o leitor estabiliza, por meio da narrativa do “autor”-narrador, o fato de VMC se resumir a ser personagem de si próprio num mapa imaginário supostamente construído pelo escritor compatriota, porém, desenhado por ele, VMC.

Em se tratando de recordações autobiográficas Assmann (2011) destaca que recordação e afeto acabam por se fundir em um completo indissolúvel, a ponto de serem afetadas todas as recordações do indivíduo, por estar fora de seu controle sua participação afetiva, fato este que demandará ao memorialista ir muito a fundo em sua investigação, elegendo a si próprio como suspeito. Na visão de Rousseau, que entendeu a impossibilidade de reconstrução de situações passadas com precisão, refutando qualquer pretensão de verdade objetiva para suas recordações:

[...] Eu tenho somente um guia, com o qual eu posso contar, que é a cadeia dos sentimentos, os quais têm acompanhado o desenvolvimento da minha existência, da qual os eventos têm sido causa ou efeito. Eu facilmente esqueço de minha desgraça, mas não posso esquecer de meus erros, e ainda menos esqueço de meus bons sentimentos. Sua lembrança é tão cara para mim que jamais poderia desaparecer do meu coração. Eu posso deixar lacunas nos fatos, eles se movem, posso atrapalhar-me com as datas, *mas não posso me enganar sobre o que senti* (apud. ASSMANN, 2011, p 270-271).

Para Jean Starobinski (apud. ASSMANN, 2011), Rousseau compartilha não a localização exata de fatos biográficos, mas focaliza sua relação estabelecida com o passado, representando este esmiuçar uma verdade que foge das leis da verificação. Ou seja, para o filósofo francês não se está mais no campo das histórias verdadeiras, mas sim no campo da autenticidade. Por conseguinte, os significados serão reconstituídos depois, não estando mais nas recordações em si mesmas ou percepções, sendo dependente a estabilidade de uma parte essencial dessas recordações da possibilidade de invenção ou acréscimo de um significado ou não por parte do indivíduo. Para Assmann (2011, p. 276):

Enquanto um currículo se compõe de dados pessoais verificáveis objetivamente, uma história de vida está baseada em recordações interpretadas que se fundem em uma forma memorável e narrável. Tal formação chamamos de sentido; ela é a espinha dorsal da identidade vivida.

Assim, retomando Le Goff (2013), a ficcionalização surge das lacunas de memória, tratando-se de seu preenchimento, haja vista que a memória é inconsistente e, por isso, na falta de um fato, o indivíduo gera um boato, e se esse boato se repete, passa a ser assumido como autêntico, transformando-se em um episódio. Por conseguinte, o texto da memória não lida com datas como o texto histórico, sua base são referências, isso porque a memória falha, o calendário não. A memória, portanto, é um mundo paralisado à espera de movimento – lembrança, narração, ficcionalização através de um texto –, vindo a narrativa memorialística, segundo Halbwaches (1990), a reconciliar o indivíduo com o que ficou no passado.

Nessa perspectiva, a opção de Helder Macedo pelo gênero diário em *Natália* (2010), permite a apreciação, conforme afirma Blanchot (2011), da inscrição do passado da narradora em seu presente. Isso porque o diário reaviva sua memória, tornando-se o passado uma brecha, uma fissura no presente de Natália, por meio de sua reinscrição no momento atual. Trata-se, em síntese, da lembrança abrindo suas portas para que ele, o passado, saia.

Ao mesmo tempo, conforme afirma Žižek (2010), tem-se um momento reflexivo de declaração da narradora, já que ela não só transmite conteúdo, mas, simultaneamente, *transmite o modo como os sujeitos* – Paulo, Jorge, Fátima Rua e até mesmo o menino Diogo - *se relacionam com esse conteúdo*, afinal, Natália escreve uma seleção de fatos biográficos que mais condizem com a sua verdade, passando a perceber que as coisas realmente acontecem depois de escritas, ou seja, declaradas por ela. Isso porque, retomando Assmann (2011), Natália, via uso da língua, estabiliza suas recordações, não mais se lembrando dos acontecimentos em si, mas de sua verbalização deles.

Ora bem, vou começar assim para ver no que isto vai dar. Fazendo uma espécie de diário que depois logo se vê poderei reorganizar num livro como deve ser. Ou seja: vou tentar seguir o conselho de um escritor que entrevistei, há já algum tempo, na última entrevista que fiz na televisão (MACEDO, 2010, p. 09).

Foi ele que me explicou que poderia escrever fingindo que não sou eu quem está a escrever. A fazer-me perceber que era disso que eu precisava para poder escrever. E, sobretudo, que precisava de escrever (MACEDO, 2010, p. 16).

Nessa empreitada, Natália - a exemplo do estudante de Wittenberg em *Hamlet*, de Shakespeare, que carregava consigo seu caderno de notas - faz de seu diário as “tábuas do coração”, ratificando Assmann (2011), já que toda essa

intensidade de inscrição está entranhada no afã de sua existência. Logo, Natália, a exemplo de Hamlet, para poder escrever sua mensagem incomum na tábua da sua memória, precisa agora eliminar todos os traços de escrita acumulados ao longo dos anos, toda a sua existência e identidade anterior postas em questão pela memória imperativa do avô Diogo, tendo esse traço de escrita total e totalitário um caráter traumático.

Quando se trata de memórias, retomando Le Goff (2013), há um momento em que o indivíduo precisa narrá-las, de modo a transpô-las para além dos limites físicos do corpo, já que na ausência do acontecimento, tem-se a informação, a qual precisa ser interposta nos outros por meio da linguagem. Nesse sentido, há que se considerar o que Lacan define como os perigos da linguagem presentes na personagem Natália, pois à medida que fala, coloniza as personagens em seu diário, fazendo os leitores validar suas metaescolhas, isto é, suas escolhas das próprias escolhas, escolhas que afetam e mudam as coordenadas de seu escolher: i) o casamento com Paulo e a escolha em se mostrar recatada, ingênua na primeira relação sexual, diferindo muito da Natália que se deitara com alguns colegas no tempo da faculdade; ii) a escolha por se tornar amante do primo do marido, Jorge Negromonte, em parte justificada pela insatisfação de sua vida conjugal com Paulo, aliada ao ousado convite do artista para deitar-se na cama com ele, ainda no dia do casamento dela com Paulo, a desencadear o envolvimento em um arriscado jogo de sedução; iii) a escolha por desenvolver uma relação conjugal com Fátima Rua, muito embora esta fosse mãe do filho de Paulo, seu ex-marido, além de ser filha do policial que matara seus pais e poupou sua vida, filha do mesmo homem que teria usado o avô Diogo para salvar-se e salvar a própria família. Ainda assim, escolhe estar com Fátima, mesmo que esta chegue a lhe assustar com ações e declarações que pudessem caracterizar uma espécie de vingança para com ela, Natália, e para com o avô Diogo, em função da explicada generosidade vingativa deste em relação à filha do assassino e o ressentimento da filha do assassino em relação à crueldade generosa do avô; iv) escolha por assumir a maternidade do filho de Fátima e Paulo, reestabelecendo um casamento de pura convenção e, desta vez, assexuado, que ela justifica com um “precisa ser”. Isso porque, de acordo com Žižek (2010, p. 21), “a fala humana nunca transmite meramente uma mensagem; ela sempre afirma também, autorreflexivamente, o pacto simbólico básico entre os sujeitos comunicantes”. Isso

porque o ato de relatar algo publicamente nunca é neutro, ele afeta o próprio conteúdo relatado, e mesmo que os envolvidos não aprendam nada de novo por meio dele, ele muda tudo.

E que fui escrevendo tudo isto que escrevi como se essa personagem fosse eu própria. Que fiz tudo ao contrário, portanto. Já se sabe que fui uma personagem do meu avô. E que fui uma personagem da Fátima. Um pouco também do Jorge. Sim, até do meu amigo Jorge Negromonte que agora já não entende nada de mim e me quer mal. E se calhar agora estou também a ser uma personagem do Diogo. Sim, é claro que estou a ter de ser a personagem da mãe do Diogo, mas disso a culpa não é minha. É o que tem de ser. É o que tenho de ser. [...] E talvez tão inteiramente do Paulo. Ele resiste demais. Cada vez o entendo menos. Mas é o meu marido (MACEDO, 2010, p. 245).

Não podemos, pois, segundo Žižek (2010), deixar de incluir no conteúdo do relato de Natália o próprio ato, já que o significado de cada dia descrito, ou partes de um mesmo dia na vida dela, também afirma reflexivamente ser um ato de comunicação, e ratificando Assmann (2011), a própria ação de narrar suas memórias ajusta o passado de Natália ao seu presente.

Por fim, podemos entender o diário de Natália ao que Žižek (2010) define como uma *falsa atividade*, posto que a protagonista-narradora não age somente para mudar alguma coisa, ela também age para impedir que alguma coisa aconteça, de modo que nada venha a mudar. Atentemo-nos à circularidade e repetição dos fatos: i) Natália dá início a seu treino de escrita (diário) de um último escritor que entrevista na televisão, o qual lhe explica que poderia escrever fingindo que não era quem estava a escrever, aliando-o às histórias do Avô, exímio narrador, porém não escritor. O desfecho: a redescoberta do escritor, cuja obra a ser publicada leva seu nome, Natália, em paralelo à compreensão das histórias metafóricas do Avô, as quais sempre diziam uma coisa com a intenção de levá-la a compreensão de outra – “Em todo o caso *Natália* é um bom título. [...] O que se calhar aconteceu foi que esse nome lhe ficou na cabeça depois da entrevista e ele usou-o sem querer se lembrar de mim” (MACEDO, 2010, P. 246). “De modo que o Avô já vê que entendi tudo perfeitamente. É uma história que conta uma coisa para significar outra” (MACEDO, 2010, p. 220); ii) Natália parte de Paulo e a ele volta, assumindo, porém, o papel de mãe de Diogo, afinal, Fátima Rua desaparecera, “A Fátima que teria desejado ser quem sou e que eu teria desejado ser. A Fátima que, viva ou morta, ficou debaixo do meu vidro moído. Como o Jorge diz que eu fiquei” (MACEDO, 2010, p. 247). Natália apropria-se da vida de Fátima Rua, a tem como amiga, como amante, mas quer mais, precisa de mais, já

que a filha do assassino dos pais, a menina que sempre ouviu do Avô o que tinha que fazer, que fora de prostituta a esposa e mãe do filho de Paulo, espelha, na verdade, o desejo de Natália ser quem nunca conseguiu ser.

Portanto, trata-se da fraude a assumir a aparência da verdade, posto que, no nível do narrado, o romance-diário nunca se concretiza. Trazendo a narradora à luz Lacaniana, Natália criou suas peças em seu diário, submeteu-as às regras do avô Diogo, e ao flagrar-se com a dimensão do excesso, com as circunstâncias contingentes que poderiam afetar sua vida narrada, revelando-lhe quem de fato é, voltou-se ao *delete*, não saindo, porém, ilesa da situação de narração. Concretiza-se, em suma, através do romance-diário, a escrita de latência definida por Assmann (2011), de anti-esquecimento, a qual impossibilita Natália de qualquer possibilidade de reconciliação com o seu passado. Para a personagem homônima ao título da obra, na verdade, narrar não objetivou de modo algum a preservação de sua memória, mas sim uma maneira de se livrar do passado.

Ainda sob esse viés, vale nos debruçarmos sob o romance macediano *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), com vistas a entendermos a ficcionalização das memórias de Victor Marques da Costa, em específico no capítulo 3, “Metamorfoses”, cuja temática central é seu grande amor, Lenia Nachtigal. Isso porque, instigado pelas lembranças da jovem cantora, torna-se praxe na vida do diplomata a busca pela ex-amante em qualquer programa de ópera que contenha um nome que lhe seja desconhecido. Sob esse aspecto, aliás, a reação em VMC se dá instantaneamente, a ponto de este ser levado a imaginar que “seria finalmente ela [Lenia], metamorfoseada em quem nunca teria deixado de ser” (MACEDO, 2013, p. 54). Percebamos, neste caso, como o texto da memória revela-se frágil, já que por não lidar com datas, centra-se apenas nas referências subjetivas de VMC, a ponto de, por mais que os anos tenham se passado – e se passaram – o diplomata ainda se encontrar a buscar em Lenia aquilo que ela foi e não no que ela poderia ter se transformado. Em outras palavras, a memória de Lenia para VMC é um mundo paralisado que lhe permite a reconciliação com seu próprio passado.

Impossível, aliás, a negação desta ciência por parte do próprio diplomata, já que este chega a confessar ao leitor ser verídico que “também, com a passagem dos anos, a memória das feições de Lenia talvez tivesse começado a confundir-se com outras memórias de outras feições” (MACEDO, 2013, p. 54). Ou seja, o que VMC

define por Lenia metamorfosear-se em quem nunca teria deixado de ser, acaba por se revelar ao leitor como sendo a atualização da moça via ficcionalização pelas feições de seus novos amores. Daí, aliás, a causação recíproca dada também pelo próprio VMC: “Ou seriam outras feições que se confundiam com a memória das feições de Lenia: a cor dos seus olhos, a cor do seu cabelo, a cor transubstancial do perfume da sua pele” (MACEDO, 2013, p. 54). Ainda com relação à atitude sinestésica aqui descrita por VMC acerca de Lenia, vale lembrar que desde os tempos dos amores do diplomata com a cantora, este era um dos hábitos prediletos do rapaz: associar cores e perfumes. “Aquele perfume, se fosse uma cor, seria vermelho-escuro” (MACEDO, 2013, p. 64). Os desdobramentos: intuir que o que tinha reconhecido ao lado de Lenia “não era apenas um perfume, era o corpo recordado daquela mulher desconhecida” (MACEDO, 2013, p. 64).

Decorrentes das lacunas de memória de VMC também são os sonhos que lhe perturbam – o encontro com uma mulher, por exemplo, cujo nome era Lemurnia. Seu significado: “o nome do país dos mortos que estão à espera de nascer. O nome do país de onde vieste” (MACEDO, 2013, p. 66). Aliás, na opinião do próprio VMC, os sonhos não passavam de coisas estúpidas, isso por se revelarem tão evidentes. Ainda para o diplomata, “a mente humana não se resigna a que as coisas sejam só o que parecem ser e insiste em decifrar inexistentes mistérios. Que portanto passam a ser misteriosos” (MACEDO, 2013, p. 66). Decorrente desse raciocínio, VMC chega a citar o mistério da existência de Deus, cuja revelação está em sua própria inexistência, ou ainda o fenômeno da poesia fazer existir a nós o que não existe, desaguando, pois, na fugacidade de tudo. Nas palavras de VCM, “como uma comichão também passa, se a gente se coça. Ou como o amor, se a gente se distrai e perde a vez” (MACEDO, 2013, p. 66-67). No entanto, há que se considerar o mais interessante nos sonhos, que para VMC reside no fato de estes serem dotados de uma sintaxe própria, tal qual a música. A esse propósito, para o diplomata:

A permitir simultaneidades que a linguagem das palavras não consente, acordes sobrepostos com significações alternativas. Nem mesmo a poesia conseguia dizer assim coisas diferentes, ou até opostas, com as mesmas palavras. Só às vezes, os grandes poetas. Com a diferença de que, nos sonhos, tudo se tornava estupidamente evidente e na poesia não, na poesia o mistério renova-se em cada leitura (MACEDO, 2013, p. 68).

Isso justifica, pois, a recorrência de VMC à literatura: ajudar a entender o que não aconteceu. Daí advém, mais uma vez, o nome Lemurnia, que deveria ser

Lemuria, o continente desaparecido. O dicionário, a esse propósito, dizia, “Lêmures, *s.m.pl.*, nome dado pelos romanos às almas errantes dos mortos; duendes” (MACEDO, 2013, p. 70). No entanto, Lemurnia ecoava melhor o nome de Lenia, da inesquecível e desaparecida. Para VMC:

O seu primeiro, o seu único amor. Ou que, por ter desaparecido se tornara no seu primeiro, no seu inesquecível amor. A Lenia que se tornara no nome do esquecimento de todos os outros amores que pudesse ter tido. A Lenia que afinal nunca o tinha amado e que por isso desaparecera como se nunca tivesse existido (MACEDO, 2013, p. 69).

Em síntese, para VMC é preciso “entender o que não aconteceu. Como não aconteceu. Porque é que não aconteceu. E depois recordar como se tivesse acontecido” (MACEDO, 2013, p. 73). Nesse sentido, com vistas a fechar as fissuras de suas memórias, a ficção e a poesia lhe servem de instrumentos eficazes e perfeitos.

Retomando Žižek (2015), a melhor forma de se abstrair a ideia central de um tempo ou de uma época não reside na captura de elementos explícitos que venham a definir suas edificações ideológicas e sociais, “mas sim nos fantasmas renegados que a assombram, que habitam uma região misteriosa de entes não existentes que, no entanto, *persistem* e continuam a ser eficazes” (ŽIŽEK, 2015, p. 29). E é nesse sentido, que se lançam o “autor”-narrador macediano de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) e mesmo o “narrador”-autor de *Sem nome* (2006): na busca dos fantasmas que persistem, no primeiro caso, em assombrar a vida de Victor Marques da Costa, ao passo que, no segundo, nos eficazes assombradores de José Viana. Há que se considerar, porém, que em ambas as situações narrativas, tanto o “autor”-narrador quanto o “narrador”-autor macedianos dispõem de um instrumento muito poderoso que lhes permite reconstruir as fissuras de memória, sejam estas do diplomata ou do advogado, vindo, via recursos estilísticos e formais, a afastar qualquer desconfiança que possa ser levantada pelo leitor a esse respeito. No caso específico de Victor Marques da Costa, o “autor”-narrador chega a atribuir a seu interlocutor direto qualquer culpa, já que é ele, VMC, quem viera a falar ao autor, tendo trazido à baila, durante toda aquela noite, meia dúzia de romances que este teria escrito, “mas disso a culpa não é minha” (MACEDO, 2013, p. 76). E mais, acerca da afirmação feita por VMC de que o “autor”-narrador teria por hábito deixar os destinos de suas personagens inconclusivos, outorgando-lhes uma espécie de livre-arbítrio, percebe-

se, nitidamente, uma reação de repulsa, até mesmo material, com vistas a levar o leitor, via contato com os elementos estéticos explícitos a uma análise rasa da elaboração à qual ele está, nesse momento, tendo contato. Lembremos:

Aliás, se era para ser elogio, não sei se gosto, é como se eu fosse uma espécie de paternalista permissivo que não assume as suas responsabilidades autorais até ao fim. De modo que paternalista uma ova. E essa do livre-arbítrio sempre achei que é uma desculpa da preguiça divina. No que respeita à minha equivalente preguiça autoral, tudo o que eu sei é que só sou escritor enquanto estou a escrever, e que portanto, a partir daí não tenho nada a ver com as vidas dos outros. A esse respeito eu e Deus entendemo-nos perfeitamente. Leiam a Bíblia (MACEDO, 2013, p. 76).

Ora, é preciso considerar que: 1º) não se trata, aqui, de assumir ou não responsabilidades autorais até o fim, haja vista, na narrativa, as vozes dos personagens, nitidamente, não terem sido dotadas de livre-arbítrio, afinal, tudo o que eles viverão já está escrito e, portanto, traçado pelo próprio “autor”-narrador; 2º) igualmente também não cabe preguiça divina ou preguiça autoral, isso porque, na verdade, Helder Macedo se verá sem palavras para prosseguir o esboço de seu romance com a morte misteriosa do diplomata, ainda que, na verdade, o que o leitor tenha em suas mãos seja o próprio romance realizado. Nesse sentido, estamos em contato e conversa ainda com o escritor, afinal, estamos a ler o que ele escreveu, estamos a caçar os fantasmas que ele mesmo fomentou, na empreita de entender o acontecido com VMC. Eis o porquê da citação da Bíblia, o livro máximo que conserva todos os fantasmas da humanidade e nos dá a certeza de que Deus ainda vive, muito embora tenhamos dele apenas a materialidade de uma narrativa, cujas fissuras de memória também podem ter sido fechadas e reedificadas com um novo sentido e até mesmo uma nova forma. Não há, portanto, personagens inconclusos, afinal, os fantasmas não o são.

Busquemos, agora, algumas das lições formais de escrita dadas por Carlos Ventura a Júlia de Sousa no romance macediano *Sem nome* (2006), quando esta fora imbuída pelo jornal de escrever um artigo sobre minimalismos no teatro. Júlia, naquela oportunidade, chega a fazer uso da tarefa que lhe fora incumbida para justificar uma visita a Lisboa, para então acompanhar uma versão francesa e reduzida de Hamlet, a qual lhe servirá de base para análises. Nesse sentido, se prestarmos atenção, veremos que das lições do mestre e jornalista CV é que brotará a retroalimentação dos fantasmas renegados de Marta Bernardo e José Viana, que tão bem persistirão

em assombrar o pobre advogado. O segredo: “a duplicação de actores” (MACEDO, 2006, p. 71). Ainda nas palavras do mestre Carlos Ventura: “nunca ceda à tentação de dizer tudo de uma só vez. Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las” (MACEDO, 2006, p. 71). Eis o porquê Júlia de Sousa não prossegue seu quase-romance com Marta Bernardo e José Viana de personagens. A exemplo da Bíblia, do “autor”-narrador de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), a capela, ainda que imperfeita, para o “narrador”-autor de *Sem Nome* (2006), representa a materialidade de Deus. E, consoante a Žižek (2015), essa tal defesa do autêntico revela-se, em ambos os romances, o modo mais pérfido de sua própria traição.

Entendo ser valioso, agora, uma nova imersão na dicotomia ficção e realidade dentro das narrativas macedianas que até agora vêm sendo objeto de análise neste trabalho. Retomemos, pois, a premissa de que *Sem Nome* (2006) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) apresentam-nos um belo contraponto a *Natália* (2010), já que nos três romances, por assim dizer, constata-se uma intenção falhada (ou não) de se fazer um romance, haja vista todos apresentarem ao leitor o romance “raté” (Júlia não prossegue seu quase-romance com Marta Bernardo e José Viana de personagens; Natália deleta o diário; e Helder Macedo fica sem palavras para prosseguir o esboço de romance com a morte misteriosa do diplomata). Contudo, nos três casos, o leitor se encontra com três romances realizados em suas mãos. Nesta empreita, concentremo-nos no conceito de “dessemelhança” tratado por Žižek (2016), logo no prefácio da edição à brasileira de *O sujeito incômodo*. Nas palavras do autor,

[...] “dessemelhança” aponta para um Todo cujas partes não se encaixam, de modo que o Todo surge como um composto artificial, com sua unidade orgânica perdida para sempre. Imaginemos um corpo vivo que pareça natural, mas no qual seja possível perceber um membro de metal, um olho de vidro, dentes que sejam parte de uma prótese artificial etc... A totalidade que une as partes é uma falsa totalidade, uma Completude errônea: uma combinação de elementos que, quando costurados, parecem formar um Todo orgânico, embora uma análise mais acurada demonstre facilmente que há uma espécie de confusão classificatória ou curto-circuito quando são colocados juntos (ŽIŽEK, 2016, p. 05).

Ora, pois, que elementos de “dessemelhança” trabalhados nas narrativas macedianas *Sem Nome* (2006), *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) e *Natália* (2010) podem agora aqui ser detalhados? De que mecanismos estilístico-formais Helder Macedo lança mão, com vistas a disfarçar essa falsa totalidade ou Completude errônea, conforme nos afirma Žižek (2016), e que merecem agora ser acurados, com

vistas a se elucidar essa confusão classificatória tão bem disfarçada pelo autor ao serem juntos dispostos? Que verdades podem ser abstraídas das três narrativas e quais são os limites, afinal, da ficção e da realidade explorados pelas vozes de “narrador”-autor ou “autor”-narrador nos romances em questão? Passemos, pois, a esses detalhamentos.

Em se tratando de *Sem nome* (2006), de Helder Macedo, vale a retomada de uma das considerações finais mais interessantes a que a própria Júlia de Sousa chega quanto aos processos que “levam à transformação do desejo em memória” (MACEDO, 2006, p. 227). Nas palavras dela, “afinal esse era o processo que tinha de entender em si própria. A usurpação da memória dos outros, como tinha feito ao José Viana” (MACEDO, 2006, p. 227). Percebamos que JS está a nos dizer que lançou mão, em sua narrativa, da materialização de seus desejos quanto ao que pudesse ter vindo a acontecer a Marta Bernardo, com vistas a transformar esses fatos, originários do plano do narrado, em memórias para José Viana. Em outras palavras, trata-se, pois, de uma espécie de reconstrução de uma grande tela dentro de um mosaico de coisas perdidas, com vistas a reestabelecer e fechar fissuras daquilo que JV precisava viver e que, em função de seus fantasmas, em especial de MB, não se fizera possível até então ao advogado. Isso porque qualquer senso de completude errônea não será a JV revelado, já que o todo orgânico se faz acessível apenas a JS, de modo que não serão percebidas quaisquer possíveis confusões classificatórias por ele.

Lembremos, pois, do diálogo de Júlia de Sousa com a cabeleireira Manuela na Ayer, quando esta lhe interpela acerca da possibilidade de a “sôtora”, que era como Manuela lhe tratava, andar de amores arrependidos, muito embora não tivesse qualquer necessidade, haja vista a beleza e o corpo de JS:

“Não, não há nenhum ele”. A Júlia riu. “Vou-lhe dizer. De momento há três eles, que é como não haver nenhum. Um julga que eu quero ser outra. Outro, eu faço julgar que ele quer ser outro. E o melhor dos três não quer ser nada. Mas para esse é que eu às vezes gostava de ser como ele gostaria que eu fosse. É o mais feio dos três e lava-se pouco” (MACEDO, 2006, p. 228).

Observemos, pois, que Júlia de Sousa não está a esconder o membro de metal, o olho de vidro ou mesmo os dentes da prótese artificial que formam seu corpo vivo narrativo. Muito pelo contrário, está a nos confessar o que faz com seus três “eles”, o que deseja, o que repulsa neles, o que espera de Duarte Fróis, José Viana e mesmo Carlos Ventura, seus anseios e até suas próprias frustrações.

Do ponto de vista estilístico-formal, Helder Macedo está nos dizendo: *olha, caro leitor, Júlia não prosseguirá seu quase-romance com Marta Bernardo e José Viana de personagens, pois ela sabe que tomou para si memórias que lhe são alheias, estou, portanto, lhe afirmando, que a história que você tem em mãos não acontecerá, muito embora já tenha acontecido*. E mais, com um viés verossímil, haja vista percebermos muito da experiência e formação do próprio escritor português no romance. Retomemos, pois, uma das falas incorporadas por José Viana no romance *Sem nome* (2006), porém reveladora da voz e dos olhos macedianos:

A grande diferença entre os católicos que conhecera e os comunistas que passou a conhecer era que aqueles acreditavam na razão da sua fé e estes tinham fé na sua razão, era muito melhor mesmo quando as explicações que lhe davam explicassem demais e de menos ao mesmo tempo (MACEDO, 2006, p. 36).

No caso de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), a dessemelhança é-nos apresentada em vários diálogos entre Victor Marques da Costa e o “autor”-narrador do romance, trazendo sempre à baila para o leitor os limites entre o acontecido, o vivido e o relatado, como que descortinando os bastidores de toda a elaboração literária. Retomemos, pois, um deles em específico:

Você talvez tenha lido o livro, ou certamente viu o filme, *A vida dos outros*. Era como se o filme e o livro, feitos anos depois, tivessem antecipado o que aconteceu, e não o contrário. A arte a antecipar a política. Outra vez música antes das palavras e palavras antes da música, portanto. O que eu quero dizer é que às vezes não se sabe o que acontece primeiro, se é o passado ou se é o futuro (MACEDO, 2013, p. 46).

Atentemo-nos, pois, ao fato de a conversa entre VMC e o “autor”-narrador do romance se constituir, aqui, na música que precederá as palavras, e estas, por sua vez, a antecipar-nos a própria música, vindo a costurar, todas as cenas do diálogo entre VMC e a entidade autoral, a sucessão de tragédias que em breve tomará a vida do jovem diplomata. Nesse sentido, não se torna falaciosa a afirmação de que a morte de VMC vem sendo antecipada através de indícios, como a camisa suja de sangue do rapaz percebida pelo próprio “autor”-narrador ainda no apartamento deste. Depois, o suposto sequestro de VMC, que naturalmente, a exemplo de sua morte, caracterizaria um caso de segurança nacional. Temos ainda a polícia, a ambulância e as próprias informações evasivas e desencontradas prestadas ao “autor”-narrador pelo porteiro do prédio na rua do apartamento em que morou Freud, o qual é-nos referenciado pelo próprio VMC no romance. Em outras palavras, por mais que a obra

ficcional nos seja negada pela entidade narrativa, sua materialidade nos é viva, estando calcado todo o êxito de sua construção em nossa impossibilidade de distinguir, enquanto leitores, o que, afinal, aconteceu primeiro: i) se foi o passado e, neste caso, tudo o que Victor Marques da Costa viveu e nos foi revelado pelo diálogo deste com o próprio “autor”-narrador; ou ii) se foi o futuro, ou seja, a morte misteriosa do diplomata, que por não ter sido descoberta, acaba por se tornar o centro de toda a trama, como que se a entidade autoral estivesse a nos dizer, *cuidado, leitor, o que você está ouvindo é uma música que precedeu as palavras, já que ela só foi possível em função de seus próprios vocábulos precederem toda a melodia dramática a que você está tendo contato agora, através deste livro, que não existe, mas que está em suas mãos.*

Ademais, não podemos esquecer o resultante dessas discussões metaficcionais para a obra *Tão longo amor tão curta a vida* (2013): Helder Macedo se verá sem palavras para prosseguir o esboço de romance com a morte misteriosa do diplomata, muito embora nós, leitores, já tenhamos a obra materializada como romance em nossas mãos.

Do ponto de vista estilístico-formal, Helder Macedo também se pronuncia na obra, com vistas a dar-lhe um tom verossímil. Retomemos, pois, uma das falas de Victor Marques da Costa apresentada ao leitor envolta a um verdadeiro embaraçado de lembranças e imagens do grande amigo Otto e de Lenia Nachtigal, que muito provavelmente teria sido filha do prestador de serviços da embaixada portuguesa na Alemanha. Trata-se, pois, no nível do narrado, da aplicação velada do recurso intertextual, no intuito de disfarçar o leitor Helder Macedo da obra de Fernando Pessoa e o próprio escritor Helder Macedo do leitor menos astuto e menos preocupado com as minúcias estruturais de um romance. Essa situação se passa especificamente quando VMC conta ao “autor”-narrador que Otto insistira com Lenia, desde muito pequena, para que esta aprendesse o português, “aquela língua de vogais ocultas” (MACEDO, 2016, p. 47), de modo a poder vir a ler um poeta, cujos poemas trabalhavam como se fossem um código secreto que ambos, então, partilhariam. Nas palavras de VMC,

A dizer que havia um que escrevia como se fosse pessoas diferentes para poder viver como se fosse sempre o mesmo e outro que viveu como pessoas diferentes para poder escrever como se fosse sempre o mesmo (MACEDO, 2013, p. 48).

Temos nessa atitude de Helder Macedo o revelar de seu apelo à metaficção, a qual, segundo Hutcheon (1984), tem por um de seus pilares a autoconsciência ficcional, literária, linguística ou de artifício. Nesse sentido, podemos definir a autoconsciência ficcional, nas palavras de Valério (2016, p. 52), “como um exercício de desdobramento da ficção sobre si mesma, uma ficção que se assume enquanto tal e que desnuda a própria condição”.

Notável se torna a impossibilidade de qualquer dissociação do conteúdo ao modo pelo qual este esteja sendo produzido, haja vista, nesta empreita, implicar a produção de conhecimento sobre si, o qual é obtido através do registro explícito da observação do sujeito no próprio ato de construir conhecimento. Por conseguinte, vale aqui a menção do fato de Helder Macedo ter sido Professor Titular da Cátedra Camões, entre 1982 e 2004, função, aliás, que acumulou com a de Diretor do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros, igualmente no King’s College até 1991. Atualmente é membro efetivo da Academia das Ciências de Lisboa, além de Comendador da Ordem de Santiago da Espada e Presidente Honorário da Associação Internacional de Lusitanistas. Perceptível, portanto, uma tentativa da entidade autoral em equiparar as duas possibilidades (ficção e realidade), estabelecendo um jogo de equilíbrio de forças que pode convergir tanto para a exploração do limite vida/obra, como para a investigação do rompimento dos marcos internos do relato.

Consoante a Valério (2016, p. 52), trata-se, pois, de colocar “em funcionamento um mecanismo de duplicação do ser em sujeito e objeto reflexão”. Retomada mais uma vez a escolha de Macedo, podemos dizer que o escritor português lança mão do recurso metaficcional, com vistas, em função de seu elevado grau de autoconsciência ficcional, vir a desarticular os protocolos de leitura convencionais da trama, com vistas a desativar qualquer acordo implícito de fingimento entre obra e leitor. As implicações dessa construção de escrita: o risco de não ter sua ficção lida como ficção, tal qual acontece com qualquer obra que se assume como tal. Trata-se, pois, de algo semelhante à aporia do mentiroso cretense que, conforme Bernardo (2010, p. 24), sintetiza muito bem a atuação da metaficção:

Quando um cretense dizia que todos os cretenses são mentirosos: se ele estivesse dizendo a verdade, ele estaria mentindo, logo, não estaria dizendo a verdade; entretanto, se ele estivesse mentindo, ele estaria dizendo a verdade, logo, não poderia estar mentindo.

Em outras palavras, se considerada a reconfiguração hodierna do paradoxo em questão, nas palavras de Valério (2016, p. 52), “um metaficcionalista afirmaria que todos os romancistas são mentirosos, mas o faria com toda a sinceridade”. Trazendo esta hipótese à luz de *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), podemos dizer que Macedo está nos mentindo, porém, com toda a sinceridade, sobre o fato de o romance que estamos a não ler não existir e que este sequer existirá, muito embora já o tenhamos em nossas mãos, e exatamente desta materialidade abstrairmos esta informação.

Com relação à dessemelhança no romance macediano *Natália* (2010), vale a retomada dos diálogos da protagonista-narradora com a voz do avô já falecido, em especial o relatado no capítulo 26.: “<<Ah, és tu. Então está bem, vou-te contar outra história. E esta tem um fim feliz, como tu gostas. Mas vais ver que é sempre a mesma história” (MACEDO, 2010, p. 145). Percebemos que o corpo natural se torna frágil na narrativa, haja vista primeiro o fato de o avô já ser falecido há muito, fazendo-se, portanto, impossibilitado de vir a falar com Natália. Ademais, ele não representa um fantasma a lhe atormentar ou assombrar, muito pelo contrário, é na voz do avô que ela encontra amparo. O único ponto de curto circuito, porém, revelador da artificialidade do narrado, é que a voz do avô fala a Natália, por vezes, o que ela quer ouvir, sendo os dissabores de qualquer contrariedade registrados pela própria narradora. Percebemos, portanto, a busca pela narradora protagonista sempre pelo final feliz, e o mais relevante: sempre em uma mesma história, que parece, como um helicoidal, se repetir.

Analisada a linha estilístico-formal de Helder Macedo em *Natália* (2010), vê-se a presença do escritor, seja no requinte arquitetônico propriamente dito do romance – é preciso lembrar que os capítulos em que a voz do avô se pronuncia, tem-se a ausência de títulos, apenas figuram números, além do uso não só do recurso itálico na escrita dos intervalos, como também uma nuance gramático-formal distinta. O avô, que também fora um pesquisador e professor de filologia, a exemplo do próprio Helder Macedo, que além de escritor, notabilizou-se como investigador literário, também constrói seus enunciados mantendo a postura conhecedora do léxico, como também da cultura, da subjetividade e da magnitude de um acadêmico. Retomemos, pois, o início do capítulo 37, quando da discussão com a neta Natália acerca do poder do alfabeto, da escrita e da construção de uma história:

*<<Ah, rapariga, rapariga, onde tu tens andado! Assim não sei o que fazer de ti! Ainda não entendeste nada. Mas vamos lá ver. Lembras-te daquela história sobre o homem que descobriu o poder das letras do alfabeto?>>*

*<<Sim, claro. Depois até a li. Encontrei-a nos seus livros. É a sua história, não é?>>*

*<<Todas as minhas histórias são a história de toda gente. E portanto todas são e nenhuma é a minha história.>>*

*<<Isso é o que o Avô diz sempre. Mas esta é.>>*

*<<Então conta-me tu para eu ver se entendeste.>>*

*<<A história da sua vida? Ora! É muito simples. Havia um mago que descobriu que o poder divino residia nas letras do alfabeto. Como era um filólogo... (MACEDO, 2010, p. 217)*

Vale aqui nos atentarmos acerca da escolha de Helder Macedo pela profissão do avô Diogo, haja vista ele nos ter sido apresentado em *Natália* (2010), como Professor de Filologia. Isso porque, muito embora o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2017) defina o termo **filologia** como “o estudo científico do desenvolvimento de uma língua ou de famílias de línguas, em especial a pesquisa de sua história morfológica e fonológica baseada em documentos escritos e na crítica dos textos redigidos nessas línguas (p.ex., filologia latina, filologia germânica etc.); gramática histórica”, em sentido mais amplo, o encontraremos como a ciência cujo objetivo reside no estudo de uma língua, civilização, cultura ou literatura em determinada posição histórica. Sua matéria-prima, portanto, está no uso de documentos escritos, os quais serão sempre encontrados dentro de um recorte escolhido pelos estudiosos.

Perante tais dados, não será abusiva a dedução de que o avô Diogo se torna, no romance, um porta-voz do também Pesquisador dos Estudos Literários Helder Macedo, permitindo-lhe a vaidade da escrita perfeita formal, com tons de requinte de um dos grandes conhecedores da cultura clássica portuguesa e camoniana, em especial. Trata-se do momento em que o acadêmico se permite desfilar dentro da ficção, reconstruir formas, propor inovações estilísticas, brincar com os elementos e gêneros que tanto estudou, com vistas a testá-los em seu texto, por hora travestido de diário de uma menina, cuja essência se resume, ao leitor, num treino de escrita. Ou seja, Helder Macedo transcende o avô, já que nos diálogos com a neta Natália a incita em ir adiante, a buscar mais e, no ápice do devaneio acadêmico macediano, a fazer com que esta sinta vergonha do que escreveu, mas não em função dele, avô e conhecedor da língua e da literatura portuguesa, mas de ela mesma julgar

ter aprendido a escrever com o escritor que um dia entrevistou, portanto, sendo dele, escritor, a culpa de toda vergonha que ela sentia.

O *delete*, porém, não terá motivação no escritor, mas sim no Professor Doutor Diogo, no catedrático implacável que, lembremos, conforme Natália própria o descreve, não sabia escrever, mas sabia contar histórias. A única diferença é que, no plano do narrado, nós, leitores, teremos acesso à metaficção na própria materialidade do diário, o qual nos fora, paradoxalmente, o tempo todo negado pela narradora-protagonista homônima à obra. Por conseguinte, torna-se notório, intra e extratextualmente, o propósito macediano: criar para nós, leitores, um jogo de simulação que nos estimule a extrapolar os limites de seu texto e buscar referências que, como iscas, estão meticulosamente dispostas no espaço extratextual, não correspondendo a outra coisa, senão à própria ficção.

Observemos, pois, que Natália, ao conversar e contar a história do avô a ele mesmo, demonstra-lhe, claramente, saber quem ele é, a relação de suas narrativas vividas e criadas, a aparente influência do filólogo e de seus estudos, portanto, na construção do romance que ela insiste em deletar, muito embora este já se encontre materialmente nas mãos do leitor. Nesse sentido, o leitor precisa ficar atento ao fato de não ser aqui a voz do avô a se pronunciar a Natália, haja vista este não se tratar de um fantasma, mas sim da entidade autoral a se camuflar para poder fazer uso da palavra dentro da narrativa.

Mas que verdades podem ser abstraídas dos romances macedianos *Sem Nome* (2006), *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) e *Natália* (2010) e quais são os limites, afinal, da ficção e da realidade explorados pelas vozes de “narrador”-autor ou “autor”-narrador nas três narrativas? Retomemos, para esta análise, Žižek (2016, p. 06):

A verdade está ao lado da abstração, da redução, da subtração, e não do lado da totalidade orgânica. A unidade estabelecida, a “síntese” das abstrações unilaterais, permanece no nível das abstrações e só pode aparecer como uma montagem monstruosa, um Todo não orgânico semelhante ao rosto do monstro de Frankenstein.

Retomando o axioma ontológico da dessemelhança já apontado em Júlia de Sousa, Victor Marques da Costa e Natália, é preciso considerar que essa estrutura dessemelhante é universal e constitutiva (ou daquilo que experimentamos como) realidade. Nas palavras de Žižek (2016, p. 06): “a realidade que experimentamos

nunca é “toda”; para criar a ilusão de “todo”, ela deve ser suplementada por um elemento artificial dessemelhante que preenche o buraco ou a lacuna”.

É assim, pois, que os elementos reais são dispostos pelos “narrador”-autor ou “autor”-narrador nos romances em questão. São, por exemplo, o sumiço de Marta Bernardo, o encontro de Júlia de Sousa com José Viana no aeroporto, a perturbada sexualidade de Duarte Fróis, o tom radical e revolucionário de Carlos Ventura a ensinar Júlia de Sousa a escrever e apropriar-se das histórias dos outros, em se tratando de *Sem nome* (2006), que preenchem o pano de fundo e nos dão a ilusão de que estamos num mundo externo “real” à obra.

Já em *Tão longo amor tão curta vida* (2013), mais do que os diálogos de Victor Marques da Costa com o “autor”-narrador do romance, são a presença de Otto, de Lenia, a visita inesperada do jovem diplomata ao apartamento do próprio “autor”-narrador do romance, o suposto sequestro do mesmo diplomata português, a camisa suja de sangue do rapaz, a lembrança da localização do ocorrido na rua do apartamento em que morou Freud, a polícia, a ambulância, os relatos falaciosos ao interlocutor “autor”-narrador, em função de se tratar de um caso de segurança nacional, por se tratar do sequestro de um diplomata, o próprio porteiro com quem o “autor”-narrador conversou, não tendo nada lhe sido confidenciado de similar ao que o diplomata lhe narrou, é que nos levam à ilusão de estarmos num mundo externo “real”.

Quanto a *Natália* (2010), o escritor entrevistado pela narradora protagonista homônima à obra, a perseguição e morte dos pais, o casamento da narradora protagonista com Paulo, discípulo fiel e homem formado pelo próprio avô para lhe suceder, o caso extraconjugal de Natália com o artista Jorge Negromonte e primo de Paulo, iniciado ainda no dia de seu casamento, sua atração e realização, o encontro com Fátima, a relação homossexual de Natália com ela, as atividades libidinosas da moça com vistas a lhe garantir a sobrevivência quando saíra da escola de freiras e fora deixada pelo avô Diogo, que não mais tinha compromissos com ela, o assumir do filho da Fátima por Natália, cujo nome também era Diogo e seu retorno para Paulo também parecem preencher o pano de fundo com vistas a nos dar a ilusão de que estamos num mundo externo “real”.

Por conseguinte, fica difícil julgarmos os níveis de ficção e realidade, afinal, de acordo com Žižek (2016), desde Kant não podemos totalizar a realidade sem

sermos pegos em antinomia, de modo que “a única maneira de experimentar a realidade como um Todo consistente é suplementando-a com Ideias Transcendentais” (ŽIŽEK, 2016, p. 05). Nisso, aliás, podemos afirmar, reside a verdadeira proeza do autor Helder Macedo nos três romances em questão, afinal, as três narrativas se revelam resultantes da contradição de materialmente existirem, ainda que nos pareça racionalmente defensável a ideia de seus “autor”-narrador ou “narrador”-autor os negarem. Ademais, o Todo consistente dos três exercícios de escrita é-nos apresentado com a ideia transcendental da misteriosa morte de Victor Marques da Costa, com vistas a encobrir todas as lacunas que até então nos foram apresentadas por seu interlocutor direto e “autor”-narrador do próprio romance *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), bem como em *Sem nome* (2006) se revelará na versão de morte criada por Júlia de Sousa para Marta Bernardo, com vistas não a libertar José Viana, mas sim a aprisioná-lo na teia da própria JS, e, por fim e não menos importante, encontrá-lo-emos em *Natália* (2010), no misterioso sumiço de Fátima Rua quando da viagem das duas ao Brasil, possibilitando à narradora-protagonista a sobreposição de sua vida à de Fátima e a recuperação de tudo o que um dia lhe fora, por direito, seu – Paulo, o menino Diogo, a casa do avô, suas lembranças e reminiscências, e a garantia de se sentir quem realmente deveria ter sido.

Vale agora nos debruçarmos sobre os mecanismos estilísticos-formais dos quais Helder Macedo lança mão, tendo em conta disfarçar essa falsa totalidade ou Completude errônea, conforme nos afirma Žižek (2016), com vistas a se elucidar essa confusão classificatória tão bem disfarçada pelo escritor português ao serem juntos dispostos nos romances *Sem nome* (2006), *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) e *Natália* (2010). Nesse sentido, inegável se torna a proposição de que, em Helder Macedo, a ficção assume sua dinamicidade discursiva, sua condição atuante enquanto ato de linguagem propriamente dito, vindo a desconstruir a ordem tradicional que, consoante Valério (2016, p. 128), até o pós-modernismo, “submetia-se à mera reprodução de uma ordem social prévia e a conformava à nulidade e à inoperância efetiva perante o real”.

Ademais, Macedo reivindica para si a liberdade de jogar com o já-dito, vindo a lançar mão de formas tradicionais de expressão de arte contra si mesmas. Observemos, pois, os mosaicos de memórias presentes em *Sem nome* (2006) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013). No primeiro caso, a inventividade de Júlia de

Sousa preenche o vazio de José Viana e libera todos os fantasmas do advogado que, de certo modo, passam a afetar também a nós, leitores, de modo que somos levados, por muitas vezes, à mais valia da versão de JS e, portanto, da enunciação do próprio “autor”-narrador do romance, do que dos fatos ocorridos e relatados por José Viana.

Já no segundo caso, as brechas e fissuras de memória de Victor Marques da Costa nos são preenchidas pelo escritor e interlocutor direto deste, vindo a tomar corpo, após a revelação da misteriosa morte do jovem diplomata, a versão de negação do próprio romance pela voz autoral, muito embora o tenhamos em nossas mãos. Já no caso de *Natália* (2010), temos a opção pelo escritor português do gênero diário, o qual acaba por ser elevado e destituído da condição de romance e de compêndio psicológico, haja vista o livre treino de escrita de Natália também ser por ela mesma negado, já que sua ânsia maior está no carregar da tecla *delete*. Por conseguinte, podemos concluir que Macedo acaba por conectar formas tradicionais de arte a uma realidade completamente distinta para a qual foram concebidas, tergiversando até que digam algo que nunca antes disseram. Essa opção macediana, pois, vem ao encontro da análise de Valério (2016, p. 127) quanto às posições estético-formais dos autores pós-modernos:

Vinculada à ideia de subversão da ordem anterior, a noção de originalidade, tida como sinônimo de "geração espontânea", recua em favor da predominância de conceitos como *intertextualidade*, *citação* e *pastiche*, sendo que a concepção de um texto inovador tende a reconhecer mais a sua capacidade de revitalizar ou exorcizar a tradição instaurada do que em subsumi-la.

Inegável se torna, em se tratando da escrita macediana, portanto, a observação do recuo da subversão da ordem anterior, com o objetivo de conquistar uma escrita inovadora através da revitalização do cânone literário português – consideremos, pois, mais uma vez, a menção intertextual feita por Macedo a Fernando Pessoa em *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) – ou ainda o próprio exorcismo da tradição instaurada pelo escritor português, quando de sua acertada opção, para caracterização do avô da protagonista-narradora homônima à obra *Natália* (2010) ser a de um filólogo, como que a dizer ao leitor, *eu sei o que estou desconstruindo, eu sei os demônios que estou exorcizando, e os faço em um diário que você tem acesso, mas que no fundo sente-se a ler sem com ele estar*.

Com vistas a reforçar esta categorização e desconstruir qualquer Completude errônea, vale aqui a retomada da posição de Hutcheon (1991) quanto a

um dos maiores legados da arte pós-moderna estar na consciência de que “todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (HUTCHEON, 1991, p. 15). Logo, a atividade artística não pode ser reduzida à condição de porta-voz de questões do seu contexto cultural ou mesmo ser vista como elemento inatingível dos embates estéticos e ideológicos que circunscrevem seu campo de ação. Muito pelo contrário, e isso fica muito claro na elaboração artística de Helder Macedo, já que ela mesma constitui uma questão para esse contexto, vindo a atuar como uma força discursiva, como um *dizer que é fazer*, sempre munida, conforme Austin (1990), de uma “força locutória”, potencialmente capaz de desencadear “efeitos perlocutórios”, incitar sensibilidades e guarnecer signos articuladores de subjetividade e de sentido. Retomando os estudos de Valério (2016) acerca do pós-modernismo, igualmente se pode dizer que em Macedo, a exemplo de toda produção literária pós-moderna, “nada há para ser descoberto, senão o inventado” (VALÉRIO, 2016, p. 128), haja vista não haver sentidos ocultos para serem decifrados sob a aparência uniforme do texto.

## CAPÍTULO V

## **5. Expressão extrema do narcisismo patológico ou necessidade de registro pelo Grande Outro de minha unidade comigo?**

Lendo o que Slavoj Žižek chamou de “Crônicas de um ano em que agimos perigosamente”, as quais o autor teve o trabalho de reunir no livro “A coragem do desespero” (ŽIŽEK, 2017), saltaram-nos aos olhos alguns questionamentos feitos pelo filósofo esloveno acerca do ser humano, os quais, entendemos, merecem ser trazidos à baila neste trabalho: uma pessoa pode ser realmente capaz de se imaginar outra pessoa? A propósito desta indagação, sem dúvida, acrescentaria um psicanalista, que também o homem (considere-se aqui, mais uma vez, o vocábulo em seu sentido pleno – Ser Humano) não é capaz de imaginar o que é ser ele mesmo; ou, para ser mais preciso, (tão somente) imagina ser ele próprio, sem realmente o ser. Passemos, antes de adentrar em Helder Macedo, a alguns exemplos dessa impossibilidade definida por Žižek (2017, p. 225) de “uma pessoa ser ela própria”, a partir da ideia do que muitos poderiam vir a entender como pura excentricidade idiossincrática, que são o autonomo e o autocasamento, os quais circulam cada vez mais pela *web*.

Grace Gelder, fotógrafa britânica de meia-idade que, na primavera de 2015, conseguiu se tornar assunto no Reino Unido. Seu feito: depois de praticar meditação indiana e ouvir Björk cantar o verso “Casei-me comigo”, organizou a cerimônia completa de seu casamento consigo mesma, com direito a aliança no dedo e beijo num espelho. Ademais, temos a instrutora física italiana Laura Mesi, 40 anos, que em setembro de 2017, motivada pela promessa feita a seus amigos e familiares de que se não encontrasse alguém até seus 40 anos, acabaria por se casar consigo mesma. A cerimônia de Mesi, aliás, contou com tudo o que uma festa de casamento precisa ter: vestido branco, bolo de três andares, 70 convidados, porém, nenhum noivo. As capas de jornais e revistas também se voltaram para a instrutora, que foi também a primeira mulher a celebrar o autocasamento na Itália. Na opinião da noiva, “acredito firmemente que, antes de tudo, devemos amar a nós mesmos. Você pode ter um conto de fadas sem o príncipe” (2017). E para não dizer que a sologamia consiste em exclusividade das mulheres, vale citar Nello Ruggiero, o qual se casou consigo mesmo em maio de 2017, antes, portanto, de Laura Mesi, na cidade de Nápoles, também na Itália.

Mas que precisões técnicas estão implicadas no procedimento do autonamoro e que hoje se multiplicam? Primeiro, o autoamante deve deixar mensagens amorosas por todo o seu apartamento; ademais, quando prepara um encontro autoamoroso, a casa deve estar impecável, o que significa pôr esmeradamente a mesa e até mesmo usar velas, vestir a sua melhor roupa e comunicar os amigos de que vai ter um *rendez-vous* importante com a sua própria pessoa. É preciso considerar, pois, que o objetivo do autonamoro é propiciar que o sujeito conheça mais a si profundamente, vindo a descobrir o que realmente é e quer, de maneira que “comprometendo-me com o meu eu profundo, me seja possível aceder à autoaceitação e à auto-harmonização” (ŽIŽEK, 2017, p. 225).

Mas qual, afinal, o momento de verdade implicado na sologamia, a qual muitos poderiam vir a entender como expressão extrema do narcisismo patológico contemporâneo? Para Žižek (2017, p. 226):

A ideia de autonamoro e de autocasamento pressupõe que não faço diretamente um só comigo próprio. Só me posso casar comigo se não for diretamente eu próprio, de tal maneira que a minha unidade comigo tenha de ser registrada pelo Grande Outro, representada numa cerimônia simbólica, tornando-se “oficial”.

Vale lembrar que para Lacan o sujeito não coincide consigo mesmo, uma vez que é uma espécie de ficção erigida sobre a castração. Isso porque é do indivíduo a ânsia de recorrer a um registro simbólico, com vistas a encontrar uma alternativa à sua alienação imaginária, uma vez que a palavra é via de acesso à subjetivação na medida em que intervém na relação imaginário do outro. Se, necessariamente, o humano precisa fazer passar pelo discurso aquilo que é da ordem da necessidade e que é esta exatamente a condição para se fazer sujeito, ele perde com isso a relação imediata com as coisas e acede à dimensão da linguagem, dimensão irreduzível à lógica estritamente organicista. Importante ressaltar, porém, que para Lacan, o simbólico não é o simbolismo. Na acepção simbolista, o símbolo existe isoladamente e contém um significado intrínseco, a priori – por exemplo, o dragão ou o monstro como símbolos do caos. Nesse sentido, Lacan usa o termo simbólico na acepção estrutural, em que o termo “símbolo” se refere a um sinônimo de significante. Em outras palavras, de elemento puramente diferencial, destituído de significado próprio, na medida em que o significado só aparece a posteriori como resultado das relações entre significantes, do seu jogo. Por conseguinte, o simbólico se confunde com a linguagem, sendo, na sua autonomia, uma ordem, uma estrutura. A ordem simbólica,

pois, inscreve-se sobre o real (cobre-o como uma rede) para fazer dele a realidade humana do mundo, bem diferente da realidade animal do meio: a relação do homem ao mundo se reduz à do organismo que se adapta ao meio. Entre organismo e meio intervém o simbólico que organiza a vida humana numa realidade significativa a que chamamos mundo. É porque há simbólico que há inconsciente. Ou seja, a linguagem revela-se a condição do inconsciente.

Trazendo a teoria Žižekiana à luz dos romances metaficcionalis de Helder Macedo até aqui abordados, cabe o paralelo de que a intenção falhada (ou não) de se fazer um romance vivida pelos “autores”-narradores macedianos consiste, pois, no comprometimento de cada qual com seu eu profundo. É através do romance *raté*, que HM (“autor implícito dos romances”, e não o “autor”-narrador) celebra a sologamia: em cada um de seus treinos de escrita, nos quais suas instâncias narradoras mergulham, há como que em um ritual de preparação para um *rendez-vous* com as suas próprias pessoas, com seus próprios “eus”, já que em *Sem Nome* (2006), Júlia não prossegue seu quase-romance com Marta Bernardo e José Viana de personagens, tal qual em *Natália* (2010), a narradora homônima à obra deleta seu diário, e, em *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013), HM fica sem palavras para prosseguir o esboço de romance com a morte misteriosa de Victor Marques da Costa.

Trata-se dos mecanismos estilísticos-formais de HM a disfarçar a falsa totalidade ou Completude errônea da contemporaneidade, estando o tempo todo o “autor”-narrador a cumprir o ritual do autonamoro, espalhando as mensagens amorosas não por um apartamento, mas pelas páginas de um livro, o qual vai aos poucos nos sendo mostrado como impecável, até mesmo com belas velas nos castiçais na sala de jantar, caso se tratasse de um *affair*, e, igualmente, com a melhor roupa separada para esse encontro. O ponto máximo, equivalente à festa de autocasamento, comemorada com o bolo de três andares tal qual o fez Laura Mesi, com os mais de 70 convidados, o glamoroso vestido branco, porém sem a presença do noivo; a cerimônia simbólica, enfim, que torna tudo “oficial”: o romance em nossas mãos, escrito exatamente sobre a impossibilidade dessa mesma escrita.

Retomando a acepção lacaniana, podemos afirmar que os romances de Helder Macedo celebram uma espécie de pacto com o Grande Outro e que esse pacto inclui, ironicamente, desde os narradores desejando ardentemente “existirem enquanto autores”, mesmo que depois venham a abandonar essas tentativas, haja

vista o romance “impossível” existir e o “autor implícito” celebrar em nossas vistas essas mesmas bodas. Por outro lado, isso não implica entender que HM, o autor-ser-humano, venha a fazer isso como estratégia de autoconhecimento, muito pelo contrário. Trata-se, pois, do “autor implícito dos romances” a lançar mão de artefatos da linguagem, com vistas a que percebamos a falsa totalidade ou Completude errônea peculiares de nosso tempo.

Mas o problema é: e se o ser humano descobrir que a tão celebrada “riqueza interior” de sua personalidade for intrinsecamente excrementícia – ou, conforme define Žižek (2017, p. 226) “*vulgari eloquentia*, se me descobrir realmente cheio de merda?” – se, em síntese, o homem descobrir que é o seu próximo no sentido bíblico estrito (o abismo de um X impenetrável, totalmente estranho ao seu eu oficial) e se procura o contato de outrem justamente para escapar de si próprio? O engodo já estará em nossas mãos e, tal qual Laura Mesi pôde viver seu conto de fadas sem seu príncipe, podemos entender que a ficção macediana veio a transpor seus limites, com vistas a absorver o real, de modo que o “autor”-narrador não precisará levar a cabo um autodivórcio formal. Eis o porquê, a propósito, da injunção de amarmos o próximo como a nós mesmos, que Lacan observava acerbadamente:

A impossibilidade de respondermos a essa espécie de desafio na primeira pessoa; ninguém supôs nunca que o “Amarás o teu próximo como a ti mesmo” pudesse ter por resposta um “Amo o meu próximo como a mim mesmo”, porque manifestamente a fraqueza de uma tal formulação é clara para toda a gente (apud. ŽIŽEK, 2017, p. 226).

E este é o marco do problema da conhecida palavra de ordem para a humanidade: “Seja você mesmo”. Mas que “eu mesmo” está posto em pauta? Para Žižek (2017, p. 227):

Na medida em que o eu com quem me caso quando caso comigo é o ideal, “o melhor de mim”, a imagem idealizada de mim próprio, a autoidentificação e a autoaceitação tranquilas tornam-se imperceptivelmente uma autoalienação radical, ao mesmo tempo que o medo de não ser fiel ao meu “verdadeiro eu” passa a assombrar-me para sempre.

Tomemos, pois, a mais recente obsessão do politicamente correto americano, calcada sobre a dúvida do *próprio*, cuja expressão marqueteira é o chamado “Affirmative Consent Kit”, ou seja, uma espécie de *kit* de consentimento afirmativo, com vistas a que os participantes de um ato sexual consintam livremente sobre ele antes de que algo aconteça, oferecido *online* pelo *Affirmative Consent*

*Project*, por apenas dois dólares. Trata-se, pois, de uma pequena bolsa disponível em tela ou camurça, bela por sua vez, dotada de um preservativo, uma caneta, algumas pastilhas de menta (para que se evite o mau hálito) e o formulário de um contrato simples, com vistas a se declarar que ambos os participantes consentem livremente num ato sexual partilhado. Os parceiros devem, então, se dispostos a participar do coito, fotografar-se com o contrato em mãos ou assiná-lo e datá-lo.

Entendamos a estupidez e a contraprodução do pacto em si. Primeiro, a ideia subjacente é a de que o ato sexual, a fim de isenção de qualquer coação, deve ser declarado antecipadamente como decisão livre e consciente por seus participantes. Em termos lacanianos, segundo Žižek (2017, p. 227), nada mais é do que o dever de “ser registrado pelo Grande Outro, inscrevendo-se na ordem simbólica”. Ademais, questiona-se: “aceitação afirmativa, consciente e voluntária – de quem?” (ŽIŽEK, 2017, p. 227). Retomemos, pois, a tríade freudiana do ego, do superego e do Id (numa versão bastante simplificada: minha autorresponsabilidade consciente, a instância de responsabilidade moral que me impõe as suas normas e as minhas paixões rejeitadas). Nesse sentido, a fórmula fundamental, de acordo com Žižek (2017, p. 228), “Só o Sim é Sim!” e isso implica que o sim deverá ser explícito, não uma simples ausência de não. “O não “não” não equivale automaticamente a um “sim”. (ŽIŽEK, 2017, p. 228). Desdobramentos diretos: “se uma mulher que está a ser seduzida não resiste à tentativa, isso deixa ainda espaço aberto para diferentes formas de coação” (ŽIŽEK, 2017, p. 228).

A título de elucidação, Žižek toma uma das cenas mais fortes, perturbantes e dolorosas de *Wild at Heart*, de Davi Lynch. Nela, Willem Dafoe exerce pressão sexual sobre Laura Dern em um quarto de motel de subúrbio. Chega-a a tocá-la, apertá-la, extrapolando todas as fronteiras da intimidade possíveis, haja vista querer ouvir dela: “Fode-me!”, como que em consentimento ao ato sexual. Toda a cena se alonga e, por fim, quando Laura Dern já exausta pronuncia em som quase inaudível, “Fode-me!”, Dafoe exibe um sorriso cínico e simpático, respondendo a ela: “Não, obrigado, hoje não tenho tempo, preciso ir, noutra oportunidade consumaremos o ato” (apud. ŽIŽEK, 2017, p. 229). A incomodidade do ato: o fato de o choque da rejeição por Dafoe, extorquida pela força de Dern, ser a sua vitória final. Nas palavras de Žižek (2017, p. 229):

A sua recusa inesperada é o seu triunfo supremo, e, embora uma violação tivesse sido sem dúvida pior, seria, em certo sentido, menos

humilhante para Dern. Dafoe logrou o que realmente desejava: não o próprio ato, mas o simples consentimento nele, a humilhação simbólica de Dern.

Retomemos o fetiche de Júlia pelos seus três homens no romance *Sem nome* (2006) – Carlos Ventura, Duarte Fróis e José Viana – jamais realizado. Há, nitidamente, uma necessidade de expô-los, de colocá-los frente a frente em sua cama, no sentido de medi-los e de descobrir quem será capaz, afinal, de proporcionar mais prazer a ela. Ela já conhece as preferências deles, as fraquezas, as taras e instintos animais. Mas é preciso ir mais longe, faz-se necessário colocar o animalesco, o “cio” e a masculinidade dos três em xeque, ocupando todas as suas entradas. E se um rodízio for preciso, não haverá problemas, já que ela, Júlia, já fora capaz de antever essa situação. Na condição, porém, a negativa não se faz prerrogativa, haja vista a incapacidade masculina prevista e medida pela própria JS de seus homens. Nas palavras dela:

Eram curiosamente complementares, esses três. Sim, sabia ser todos eles. Até na cama. Mas todos ao mesmo tempo na cama, nem como fantasia era bom pensar. Ou por que não? Todas as entradas ao mesmo tempo. O Duarte para as oralidades. Não serviam só para falar. O Carlos Ventura, o costume. O José Viana era o mais problemático. Devia ser estilo macho dominador. A fazer aleijar. A Marta de certeza que tinha medo, não deixava. Ora, tinha de se habituar. Ela ajudaria. Se necessário, podiam revezar-se (MACEDO, 2006, p. 165).

Retomando o pensador esloveno, podemos afirmar que esses problemas estão longe de ser secundários, em função de aludirem ao núcleo profundo da interação erótica, da qual não podemos nos afastar para uma posição neutra através da metalinguagem, declarando a nossa disposição (ou a nossa indisponibilidade) para entrarmos no jogo: “qualquer declaração desse tipo faz parte da interação e deserotiza a situação ou é ela própria erotizada” (ŽIŽEK, 2017, p. 229). Consideremos, pois, que existe algo na própria estrutura da interação erótica que contrasta a uma declaração formal direta de intenção ou consentimento. A título de ilustração, o esloveno cita uma das cenas do filme *Brassed Off*, cujo enredo retrata a vida da classe trabalhadora inglesa. Em um recorte pontual da película, o herói acaba por acompanhar uma jovem até sua casa, vindo a ser por ela convidado, já a porta do apartamento, a tomar um café consigo. Instaura-se, nesse momento, um suposto conflito, já que o rapaz confia à moça não ter por hábito, ou mesmo nunca beber café. O desenlace: a jovem responde ao nosso herói com um sorriso: – *Isso não é problema, eu também*

*não tenho café...* Percebamos, pois, que a enorme força erótica dessa réplica reside no modo como, através de uma dupla negativa, a menina vem anunciar um convite sexual direto sem mencionar sequer o sexo: quando, depois de convidar o rapaz para beber um café, admite não ter café em seu apartamento, ela não anula o convite, pelo contrário, torna simplesmente evidente ao homem que o convite inicial para um café tratava-se meramente de um pretexto ou uma fórmula de substituição, em si indiferente, de um convite sexual.

Nesse caso, o que deveria o rapaz fazer para cumprir a exigência de “respeito sexual”? A princípio, deveria ele dizer à moça – *Espere um minuto, menina, é importante colocarmos as coisas às claras, se você me convidou para tomar um café em seu apartamento e não tem café em casa, isso significa que você quer sexo, é isso mesmo?* Não fica difícil imaginarmos que uma abordagem dessas, em termos do que Žižek (2017, p. 229) define por “(Só o) Sim é Sim”, não somente arruinaria o encontro, como também seria entendido pela moça, de modo totalmente justificado, como um comportamento extremamente humilhante e agressivo.

A partir dessa cena, o filósofo se põe a imaginar múltiplas variantes para a mesma situação. Começamos, pois, pela declaração direta: – *Gostaria de que você viesse ao meu apartamento para transar comigo. – Como eu também estou afim de transar com você, não percamos mais tempo, vamos lá, vamos consumir o ato!* Depois, teríamos a menção direta do pretexto como pretexto: – *Gostaria que você viesse ao meu apartamento para transar comigo, porém, por ser constrangedor pra eu pedir isso a você tão diretamente, vou ser delicada e vou perguntar se você quer entrar para um café. – Bem, não tomo café, mas como também estou afim de transar com você, vamos lá, vamos consumir o ato!* Em seguida, a resposta idiota: – *Você gostaria de entrar e beber uma xícara de café? – Desculpa, mas não tomo café. – Idiota, não se trata de café, mas de sexo, o café era só uma desculpa, um pretexto! – Ah, desculpa, entendi, vamos lá, vamos transar!* E, ainda, uma versão que pode ir de um nível a outro: – *Você gostaria de entrar e tomar um café comigo? – Sim, adoraria transar com você!* (Ou: – *Desculpa, estou muito cansado hoje para ter sexo*). E a versão inversa: – *Você gostaria de entrar e transar comigo? – Desculpa, mas não quero tomar café agora.* Este recuo, vale dizer, muito embora se refugie em uma resposta educada e delicada, evidencia, igualmente, um comportamento extremamente humilhante e agressivo. Podemos ainda imaginar uma versão em

termos de “café sem...”: – *Esta noite estou bastante cansado, por isso gostaria de entrar só para tomar uma xícara de café com você, sem sexo.* – *Puxa, estou em meus dias férteis, por isso não posso lhe oferecer café sem sexo, mas tenho um bom DVD que poderíamos assistir. O que você me diz de um café sem DVD?* E, por fim, a versão autorreflexiva extrema: – *Você não quer entrar?* – *Não tenho certeza se quero assistir a um filme ou se quero transar com você, mas, que tal eu entrar com você para tomarmos uma xícara de café?*

Mas por que, afinal, o convite direto ao sexo não funciona? Simples: porque o verdadeiro *imbroglio* não é o café não ser nunca inteiramente café, mas o sexo não ser nunca inteiramente sexo, ou não haver relação sexual. Há que se considerar, retomando Lacan, que o ato de declaração de sexo é tipicamente um ato faltoso, ou seja, a conjunção genital é faltosa, já que sempre coloca em jogo um não-saber acerca do gozo do outro, consistindo, pois, a complementaridade entre um homem e uma mulher em uma ordem cultural e não natural. À fórmula segundo a qual não há relação sexual, Lacan acrescentava, ao contrário: relações sexuais, só existe isso. Não é, pois, nem a materialidade da conjunção sexual, nem a conotação sexual de toda relação, que são postas em causa por essa fórmula, mas o fato de que haveria uma relação de complementaridade ligando necessariamente homens e mulheres. Nesse sentido, a sexualidade do ser humano não é a realização de uma relação, no sentido matemático do termo. É, ao contrário, a impossibilidade de escrever tal relação que caracteriza a sexualidade do ser falante. Por conseguinte, todo encontro precisa de um apelo, de um alibi para vir a acontecer, ainda que dois parceiros se queiram e tenham a certeza de que não haja justa relação na perfeita acoplagem entre ambos, haja vista haver sempre de existir uma sobra entre eles. Trata-se, pois, da necessidade de se mencionar o café ou outra coisa do gênero, com vistas a fornecer ao sexo um quadro fantasmático. Em outras palavras, consoante a Žižek (2017, p. 230):

O que é essencialmente recalcado na cena do filme não é o sexo (que teria, então, de ser substituído por café no texto explícito), mas o que falta é o próprio sexo, a impossibilidade/fracasso intrínsecos ao sexo. A substituição do sexo pelo café não é mais do que um recalçamento secundário cuja função é obscurecer o recalçamento primordial.

Adentrando às narrativas macedianas, retomemos, pois, a necessidade manifesta da personagem Júlia de Sousa, de *Tão longo amor tão curta a vida* (2006), denominada por si própria como uma mulher com sentido prático, de levar Duarte ao

Parque Eduardo VII, local onde se encontrava de tudo, com vistas a escolher um “rapaz bem-comportado e limpinho” (MACEDO, 2006, p. 85), mesmo que desprovido de “cabeleira” (alusão direta à depilação íntima feita por JS), para uma aventura sexual comum. O objetivo principal da rapariga: fazer com que Duarte aceitasse sua “normalidade” (a homossexualidade que ela imagina impor a ele). Nas palavras dela, “qual é o problema? Afinal, a coisa mais parecida que há com uma mulher é um homem. Olha, pelo menos mais do que bodes ou mesmo que os macacos” (MACEDO, 2006, p. 85). Nesse cenário, é preciso considerar que JS estaria sendo a jovem mulher moderna que achava que deveria ser, além de estar exercendo altruisticamente o poder que tinha sobre o amigo. Ademais, caberia a Duarte ser o timorato rapaz convencional que sempre fora, e que certamente acabaria por ter a coragem de dar razão a ela, fazendo, como de costume, o que JS sempre achou que ele deveria fazer. A reação dele, no entanto, foi de recusa, haja vista a ideia se mostrar, aos olhos dele, grotesca, degradante, imoral. Nas palavras de Duarte, “Estás maluca! Não, pior, és louca. Irresponsável. Sempre foste!” (MACEDO, 2006, p. 86). Aquilo não era coisa que alguém como ele, Duarte Fróis, viesse a se submeter, quem é o que Júlia julgava que ele fosse e, sobretudo, não apeteceria a ele um ato sexual com outro homem.

Duarte, porém, só viria a perceber tarde demais que toda sua reação de repulsa só viria a servir de incentivo à sua pertinaz amiga de infância. Isso porque se, de fato, a ele não apetecesse a busca por um rapaz, deveria saber que tinha sido um erro reagir como reagiu. Nas palavras de JS, “devia ter sabido brincar com a ideia, não se indignar como um antepassado perante uma afronta, brincar ao faz-de-conta, a fazê-la rir, rirem os dois” (MACEDO, 2006, p. 86). A síntese da cena para Duarte acaba por este se limitar a afirmar a amiga “Estás a brincar, é claro” (MACEDO, 2006, p. 86), na esperança de que esta de fato estivesse, ainda que já se sentisse moralmente derrubado por ela, como se levasse uma rasteira. Isso porque ela tinha razão, de fato, em afirmar-lhe que, se ele sentisse atração por homens, a verdadeira imoralidade seria não experimentar. “Se tens medo de fazer alguma coisa, é porque é preciso que a faças, continuou Júlia pomposamente, como se proferindo uma injunção bíblica”. E logo acrescentou-lhe: “Faz isso por mim”, numa voz de súplica infantil. É preciso. Eu é que preciso” (MACEDO, 2006, p. 87).

Percebamos, pois, que Júlia de Sousa precisa, mais que o próprio Duarte Fróis, que este experiencie a homossexualidade. Isso porque para ela ainda é muito

latente o sentimento de perda da transferência mútua de coisas físicas ou virtuais entre ela e Duarte Fróis, originário da preferência dele por Pedrito, “de buço no lábio cu de galinha que ela tanto odiara, cheia de raiva e de ciúme pela preferência que a excluía” (MACEDO, 2006, p. 81), dois verões depois da última estada da menina na casa dos Fróis. Nesse sentido, para Júlia, o verdadeiro problema não reside em Duarte conhecer ou desejar outros rapazes, muito pelo contrário, mas sim em dois pontos: primeiro, no conhecimento da secreta tarde de meninos que Duarte vivera na casa de Azeitão com o detestado Pedro Talaveira; depois, na intolerância e completa rejeição do fato de Duarte não ter arranjado outros rapazes mais interessantes do que “aquela vergonha de Pedrito” ao longo de sua vida diplomática, revelando-se, aos olhos dela, mais fiel a Pedrito do que a ela mesma, ainda que ele, Duarte, diga amar Júlia.

É preciso considerar que a própria JS chega a confessar a DF, que por culpa da traição dele com Pedrito, além, é claro, das mal toleradas menstruações, as quais muito lhe incomodam, ela acabara por decidir em tentar perder a virgindade na praia nudista do Meco, sem o fato sequer ter sido por ele percebido. Ademais, se Pedrito também havia ingressado na carreira diplomática, sem dúvida ele e Duarte já tinham motivos suficientes para formarem um lindo par, sem dúvida, inseparáveis diante das circunstâncias, com votos de “Olha, casem-se vocês!” (MACEDO, 2006, p. 82). Isso porque o verdadeiro imbróglio para Júlia de Sousa não está na busca ou desejo de busca de Duarte Fróis por outros rapazes no Parque Eduardo VII para novas experiências sexuais, mas sim no fato de o sexo não ser nunca inteiramente sexo, ou mesmo de não haver relação sexual. Trata-se, pois, da necessidade de se mencionar a busca por rapazes bem-comportados e limpinhos, ainda que sem cabeleira, com vistas a fornecer ao sexo um quadro fantasmático. Consiste, pois, na substituição do sexo pela busca, consistindo esta em um recalçamento secundário, cuja função é obscurecer o recalçamento primordial de JS, haja vista esta ter não só sido, mas se sentido trocada por Pedrito e, o pior, Duarte se ter revelado fiel ao amante por todos esses anos.

Vale aqui também a recorrência a um outro *affair* de Júlia de Sousa: o jornalista Carlos Ventura, o qual chega a ser classificado pela moça como mais generoso mestre do que parceiro numa troca sexual entre iguais. Fora das colunas dos jornais, CV se mostrava um homem tímido, um pouco *gauche*, até mesmo

vulnerável em sua excessiva magreza, porém sempre notabilizado por suas parceiras por seu modo atento em estar na companhia delas. O marco zero das relações entre CV e JS: quase que uma recompensa ao professor, por ela ter aprendido com ele a nunca dever ceder à tentação de dizer tudo de uma só vez em um texto: “afinal, só se podem construir capelas imperfeitas, para que os leitores possam vir a acabá-las” (MACEDO, 2006, p. 71). Isso tudo por ocasião da missão, recebida por JS, de produzir um artigo acerca do minimalismo no teatro, momento em que Ventura se disponibiliza a ajudá-la. Na conclusão dos trabalhos, quando ele ia deixar o apartamento de Júlia, ela o pede para ficar um pouco mais, vindo a conduzir o mestre gentilmente para seu quarto. “Era o seu modo de lhe agradecer” (MACEDO, 2006, p. 71). Em resposta ao ocorrido, na despedida, é só o que Carlos diz a ela: “És maluca da cabeça” (MACEDO, 2006, p. 71), fazendo-a sorrir, contente pelo elogio.

É importante ressaltar que Júlia não demonstra, nitidamente, se importar com a ausência de qualquer generosidade sexual de CV. Pelo contrário, ela mesma se diz habituada a não esperar muito dos homens com quem de vez em quando partilha a cama, sempre por preferência de si mesma, nunca deixando que ficassem até de manhã. Nas palavras de JS: “gostava de os ver sair para ficar só” (MACEDO, 2006, p. 72). Isso justifica, pois, sua indiferença em como os homens usam seu corpo, “não por um desejo próprio que tudo permitisse mas por um incontaminado distanciamento que tudo consentia” (MACEDO, 2006, p. 72). Júlia, na verdade, nem chegava a desgostar que assim fosse, até se diverte com isso, como quando uma vez chega a dizer rindo a seu amigo Duarte Frois, que teria sido talvez o seu amante ideal, porque não era: “eles gostam, e a mim, não me custa nada” (MACEDO, 2006, p. 72). Por conseguinte, Júlia não parece proceder nem por carência nem por assertividade, vindo a ser mais apreciada por ser livre e desinibida do que censurada pela depravação ou promiscuidade, como poderia ter vindo a ser em outros tempos. Seu comportamento público é sempre discreto, de “*jeune fille bien rangée*” (MACEDO, 2006, p. 85), ao estilo antigo, mas com uma atualizada imagem de jovem mulher moderna e independente, que desdenha enfadonhamente sequelas sentimentais.

Podemos nos remeter, nesse sentido, às próprias circunstâncias por ela vividas, quando de sua escolha arbitrária pela perda da virgindade junto aos nudistas da praia do Meço, com “areia a meter-se em todas as suas reentrâncias, a esfolá-la como se fosse lixa entre o cimo das pernas quando andava e, ainda por cima nem

houve um homem caridoso que a quisesse violar” (MACEDO, 2006, p. 81-82). Em outras palavras, Júlia de Sousa se situa entre valores morais em transição, ainda que ela mesma porventura não saiba quais sejam os que mais lhe convenham, sentindo que, sejam quais forem, não lhes devesse dar demasiado crédito. Nas palavras do texto: “Uma alma expectante num corpo adiado, portanto” (MACEDO, 2006, p. 73). Para JS, ver os homens deixar sua cama e ter a certeza de estar só consiste em seu triunfo supremo. Isso porque ela tem uma relação ambivalente com seu corpo, o qual sempre sentiu mal-amado. Entende-se atraente, cuida-se meticulosamente, olha-se no espelho com agrado, mas o prazer que alguma vez sentiu com os homens a quem deixou-se usar foi sempre apenas o de sentir o prazer dentro de si. A humilhação para ela, portanto, não está em se sentir ou se deixar ser possuída. O modo como os homens usaram seu corpo ou mesmo como nele entraram sempre lhe foi quase que indiferente, não por um desejo próprio que tudo permitisse, mas por um incontaminado distanciamento que tudo consentisse. Esse consentimento, pois, revela-se a humilhação simbólica dos homens por Júlia de Sousa, afinal, eles gostavam e isso nunca lhe custou nada.

Mas em que resulta hodiernamente a regra sexual do “sim é sim”? Em caso exemplar da compreensão narcisista da subjetividade reinante. De acordo com Žižek (2017), o sujeito é experimentado como qualquer coisa que precisa ser protegida por um conjunto complexo de regras, dada sua vulnerabilidade, devendo ser prevenido antecipadamente de todas as intrusões que possam vir a perturbá-lo. Recordemos, pois, a proibição do filme *ET* ocorrida na Suécia, Noruega e Dinamarca, sob a alegação de que a película se mostrava perigosa para a relação entre pais e filhos, haja vista retratar os adultos de forma pouco simpática. O pormenor engenhoso da acusação: durante os primeiros dez minutos da trama, todos os adultos aparecem apenas da cintura pra baixo, como os adultos dos desenhos animados que ameaçam Tom e Jerry, ou mesmo os pais dos inusitados irmãos naturais, frutos do amor de um homem e uma mulher, a Vaca e o Frango.

Numa perspectiva atual, podemos entender “esta proibição como um indício precoce da obsessão politicamente correta de proteger os indivíduos de qualquer experiência que possa feri-los, seja como for” (ŽIŽEK, 2017, p. 231). Nesse sentido, podem ser também alvo de censura não só as experiências da vida real, mas também a ficção – retomemos, pois, a recente declaração do *Multicultural Affairs*

*Advisory Board* (MAAB) da Universidade de Columbia, o qual solicita que obras de arte canônicas sejam acompanhadas de avisos alertando para o fato de seus conteúdos, por vezes, se revelarem chocantes, podendo funcionar como gatilho para surtos de pânico etc. (*trigger warnings*). De acordo com Žižek (2017), o anúncio só prova que as ficções podem, por vezes, ser mais levadas a sério do que a realidade.

Mas vamos às bases da queixa da MAAB: uma reclamação de uma estudante vítima de agressão sexual, que se sentiu “chocada” pelas descrições precisas da violação nas *Metamorfoses* de Ovídio, cuja leitura lhe fora prescrita. Diante da desvalorização das reclamações da aluna por parte do professor, o MAAB chegou a propor “aulas de formação da sensibilidade” para os docentes, destinadas a ensiná-los a lidar com sobreviventes de atentados, refugiados, imigrantes, ou ainda pessoas de cor ou provenientes de classes sociais desfavorecidas. A esse propósito, Jerry Coyne (apud. ŽIŽEK, 2017, p. 231) tem razão quando afirma que

a via adotada por estes avisos sobre conteúdos eventualmente chocantes – relativos não só a agressões sexuais, mas a ações violentas, de intolerância ou racistas – poderá levar mais tarde a que *qualquer* obra literária seja rotulada como potencialmente ofensiva. É o caso da Bíblia, o caso de Dante, o caso de Huck Finn (*carregado* de racismo), o caso de toda a velha literatura escrita antes de nos darmos conta de que as minorias, as mulheres e os *gays* não eram pessoas de segunda categoria. Quanto à violência e ao ódio, pois bem, estão por todo o lado, porque tanto são parte da literatura como da vida. *Crime e Castigo?* **Conteúdo eventualmente chocante:** violência brutal exercida sobre uma idosa. *O Grande Gatsby?* **Conteúdo eventualmente chocante:** violência sobre mulheres (quem não se lembra da ocasião em que Tom Buchanan parte o nariz da *Mrs. Wilson?*). *O Inferno de Dante?* **Conteúdo eventualmente chocante:** violência explícita, sodomia e tortura (grifos de Žižek).

Nesse sentido, para Žižek (2017), devemos rejeitar a premissa fundamental do MAAB, haja vista o fato de estudantes não precisarem se sentir seguros em suas salas de aula, mas sim carecem de aprender a confrontar-se francamente com todas as injustiças, mazelas e humilhações da vida, com vistas a combatê-las. Para o cientista social, os estudantes precisam aprender que a Vida é Chocante e que o refúgio aconchegado num Grande Espaço Seguro durante quatro ou cinco anos de suas formações representa um retrocesso. Devemos ser ensinados a entrar na vida insegura e perigosa que há fora do Grande Espaço Seguro. “Devemos aprender que não vivemos do seguro: vivemos num mundo com múltiplas catástrofes (ŽIŽEK, 2017, p. 233). Isso porque para aprendermos sobre violência sexual precisamos sentir-nos chocados, até mesmo traumatizados por ela, pois se nos limitarmos a descrições

técnicas assépticas, faremos o mesmo que aqueles que se referem à tortura como um interrogatório técnico insistente. “Só o sabor da própria coisa nos vacina eficazmente contra ela (ŽIŽEK, 2017, p. 233). Peguemos, pois, um exemplo concreto dos desdobramentos desse asseptismo percebidos hoje:



Fotografia 1: “Menina em Chamas” (2016)

Momento: início de setembro de 2016. O fato: a rede social *Facebook* censura a icônica fotografia da “Menina em Chamas” (criança vietnamita de nove anos que se pôs em fuga, aterrorizada e nua, depois de ter sido atingida por um bombardeamento de *napalm*). Descrição técnica asséptica: o *Facebook* alegou, ignorando a dimensão política do caso, que a censura se deu em função da exposição da nudez da menina, pois a imagem poderia dar margem a acusações de pornografia infantil. Análise: o que a imagem em questão tem de chocante não se refere e sequer se aproxima à ordem da excitação sexual, mas sim à tomada de consciência do horror de uma guerra que teve por alvo a população civil. A esse propósito, Nikki Johnson-Huston (apud. ŽIŽEK, 2017, p. 234) detalhou de que forma os liberais brancos têm desviado a discussão acerca da diversidade, da correção política e de outros temas que nos indignariam:

O meu problema com o liberalismo é que se preocupa sobretudo com policiar a linguagem e o pensamento das pessoas, sem reclamar delas que façam seja o que for para resolver o problema. Nas faculdades,

os estudantes liberais brancos falam de “espaços seguros”, “vocabulário chocante”, “microagressões” e “privilégios dos brancos” enquanto não têm nada mais que fazer ou, o que é mais importante, desistindo de fazer seja o que for. Nunca são capazes de ter uma conversa com alguém que vê o mundo de outro modo sem lhe chamarem racista, homofóbico, misógino, intolerante, tentando em seguida expulsar a pessoa em causa do campus ou destruí-la e arruinar a sua reputação. Declaram que sentem o sofrimento dos Negros porque fizeram uma viagem a África, onde prestaram auxílio aos mais desfavorecidos, mas não querem pôr os pés num bairro negro da cidade onde vivem. Estes mesmos estudantes universitários celebrarão as alegrias da diversidade, mas afirmarão de um mesmo fôlego que só estamos no campus graças à ação afirmativa ou que todos os negros foram criados em condições de miséria.

Para o filósofo esloveno, o cerne do problema político da correção política, parafraseando Robespierre, está no fato desta admitir as injustiças da vida real, buscando curá-las através de uma “revolução sem revolução”; almejando uma transformação social sem uma transformação real. A questão não é só a do equilíbrio entre dois extremos, a de encontrar a justa medida entre a correção política (que pretende proibir formas verbais que possam ferir o outro), e a liberdade de expressão geral (que não deve ser restringida): “o desígnio que a correção política empreende de regular a linguagem é falsa por si só, na medida em que encobre o problema em vez de tentar resolvê-lo” (ŽIŽEK, 2017, p. 235). Ainda nesta seara, a teoria Žižekiana nos lembra que vivemos, na pós-modernidade, uma realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real, a qual é responsável por generalizar o processo de oferta de um produto esvaziado de sua substância, de modo que passamos a dispor de uma vasta gama de mercadorias livres de suas propriedades nocivas - o leite sem gordura, o pão sem glúten, a cerveja sem álcool, o café sem cafeína, o sexo sem sexo (no caso do sexo virtual), ou o mais radical, a experiência do Outro sem a Alteridade, de modo que a Realidade Virtual passa a ser sentida como a realidade sem o ser.

Questionamos, então, o que deve ser a Literatura nesses idos tempos do século XXI? Para os apontamentos de resposta, iniciemos, pois, uma análise do romance enquanto forma, pautados em Adorno (2003), para quem a modalidade narrativa foi a forma específica literária da era burguesa, destacando um de seus momentos: o da posição do narrador. Para o filósofo alemão, “ela [a posição do narrador] se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Isso porque assim como

a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia – a representação da realidade, a captação de imagem e o registro realista – o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. Nesse sentido, segundo Adorno (2003, p. 56), “o romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato”. Porém, em contraposição à pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto se limitou pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato. Por conseguinte, consoante Adorno (2003, p. 56), “Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva”.

Se retomarmos Benjamin (1994), perceberemos convergência teórica no que tange a definição da arte de narrar, já que para o pensador alemão, esta se mostra em vias de extinção, isso porque as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça. Aliás, para o mesmo crítico literário, narrar consiste na faculdade de intercambiar experiências, as quais passam de pessoa a pessoa, revelando-se a fonte a que sempre recorreram todos os narradores. Portanto, revelar-se-ia mesquinha qualquer tentativa de rejeição à narração, caracterizando-se, pois, como excêntrica arbitrariedade individualista. Para Adorno (2003, p. 56), “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”. Prova disso: basta percebermos o quanto se revela impossível a um participante de uma guerra narrar suas experiências como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. Ainda segundo o pensador alemão, “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p. 56). É preciso considerar, pois, que anterior a qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já se revela ideológica a pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o sujeito, com seus sentimentos e emoções, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo.

Eis o diferencial estilístico-formal proposto por Helder Macedo na pós-modernidade a seus leitores: a construção de um romance que se recusa a ser romance. O apresentar, em cada uma de suas narrativas – *Sem nome* (2006), *Natália* (2010) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013) – da elaboração de um “romance sem

romance”. É como que, recuperando Adorno (2009, p. 22), através do domínio pleno do “[...] esforço de ir além do conceito por meio do conceito”, HM viesse nos revelar uma obra, cuja aparência de romance tradicional, com suas soluções finais, indiciam que o mundo tem sentido, contrariando Adorno (2003), que as experiências do “autor implícito dos romances” são válidas, no sentido de entendermos, por meio dos artefatos de linguagem que ele lança mão, toda falsa totalidade ou Completude errônea que hoje nos são peculiares.

Retomando Benjamin (1994), Macedo nos leva ao ideal de Leskov, de modo que passamos a aceitar o mundo, sem nos prendermos demasiadamente a ele. Seu maior feito: se a arte de narrar está definhando, porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção, a narrativa macediana nos revela, pela negação de seu ato de narrar esse mesmo lado, de modo a nos convenceremos de que, ao menos pelas estruturas criadas, contar algo ainda vale à pena. Viver ainda vale à pena. E se as melhores narrativas escritas são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos, como defendida Benjamin (1994), sentimo-nos junto de um narrador que viaja de longe, em HM, a ouvir o muito que ele tem para nos contar, ou ainda, junto do homem que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país, mas que igualmente conhece histórias e tradições, com as quais precisamos partilhar. Nesse sentido, Natália, Júlia de Sousa e Victor Marques da Costa levam um pouco do real ou ao menos o transfiguram nos enredos dos quais fazem parte. A fórmula: negar para existir, negar para conceber, negar para viver.

## Considerações Finais

Todo o desenvolvimento de nossa pesquisa se norteou em duas proposições: a [im]/possibilidade de abolição da distância entre o vivido e o narrado, além da [im]/possibilidade de vivência da literatura e invenção da vida como ficção. Nessa empreita, motivados pelo efeito perturbador típico da metaficção pós-moderna, para a qual não é a realidade quem tenta viver a ficção, mas sim esta que transpõe seus próprios limites, de modo a vir a absorver o real, entendemos e analisamos os exercícios de reprodução propostos por Helder Macedo nos romances *Sem nome* (2006), *Natália* (2010) e *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), bem como suas implicações para a literatura contemporânea, no que diz respeito ao uso macediano do “autor”-narrador e dos rituais e ações de seus personagens. Ademais, demonstramos que a opção formal concretizada por Helder Macedo de escrever romances sobre a impossibilidade de escrevê-los acaba por se concretizar em uma tentativa do indivíduo Helder Macedo (autor, e não o “autor”-narrador) a ironizar todo esse momento pós-ideológico no qual estamos afundados. Isso porque, retomando os estudos neste trabalho mencionados (2016), mostra-se factível a premissa de revelação da artificialidade da metaficção pós-moderna via metacomentários evidentes de teor crítico, a ponto de a distinguirmos da narrativa moderna, cuja *expertise* de inserção de recursos metalinguísticos e reflexões metateóricas relacionava-se diretamente à necessidade de apresentação de rupturas estéticas, ao mesmo tempo em que as justificava e elucidava.

Por conseguinte, trazendo as narrativas macedianas à luz da teoria Žižekiana, confirma-se a oferta da própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real, vindo a ser a Realidade Virtual sentida como a realidade sem o ser. Isso justifica, pois, o leite sem gordura, o pão sem glúten, a cerveja sem álcool, o café sem cafeína, a política sem política, o casamento *single*, ou seja, o casamento sem o(a) noivo(a), o usufruto do sexo sem sexo (no caso do sexo virtual) ou da experiência do Outro sem a Alteridade. Em se tratando de Macedo, *corpus* de estudo desta pesquisa, via exercícios de escrita, temos a materialização da narrativa sem narrativa e do romance sem romance. As consequências desse esvaziamento, se retomarmos Žižek (2011): teremos, ao final desse processo de virtualização, a percepção da própria “realidade virtual” como uma entidade virtual”.

Isso porque a realidade virtual é generalizante, permitindo-nos sentir como real o que de fato não é.

Retomando-se aqui a atitude estética macediana nos três romances analisados, perceberemos, em primeiro lugar, o claro compromisso do escritor português em romper com a estética tradicional romanesca, a ponto de se apropriar da linguagem cinematográfica, vindo a variar posições, de modo a que nós leitores, ora nos sintamos de fora, ora nos sintamos guiados até ao palco ou mesmo às coxias, aos camarins, enfim, aos bastidores e à casa de máquinas. Seu objetivo: fazer com que nos sintamos incomodados, que nos deparemos com a estrutura de uma obra, tal qual a arquitetura hodierna nos propicia, com partes das paredes ainda inacabadas, com as marcas da história das mobílias que enfeitam nossas salas, já que mantém os resquícios de demolição vivida como objetos estéticos valorosos, com seus pregos, suas fissuras. Por conseguinte, o sujeito literário macediano enfim se declara livre das convenções de representação, podendo reconhecer sua própria impotência na supremacia do mundo das coisas. Naturalmente, conforme já tratado neste trabalho (2003), dentro desse novo momento de encolhimento da distância estética entre o romance e o real incenso à representação, Helder Macedo reivindica da forma a agência de modificação do real e não mais sua mera transfiguração em imagem. Em sentido estendido, se a estrutura da arquitetura parece colocar a si mesmo em xeque, Macedo faz o mesmo em seus romances metaficcionalis, já que a estrutura do livro coloca em xeque a própria atividade narrativa. E se a Arte nos mostra o Ser, a escrita macediana produz a existência de seus personagens poeticamente, vindo a nos contar o produzir, de modo que consegue estabelecer uma poética com o mundo, no sentido de nos propiciar uma relação fortuita com ele.

Ainda do ponto de vista formal, Helder Macedo revela-se, nos romances aqui estudados, adepto à estratégia de uso de um “autor”-narrador (2002), oferecendo-nos um narrador que tenta se confundir com ele mesmo, autor extratextual, e de propósito. Desdobramentos dessa escolha: Macedo firma-se como escritor contemporâneo, não se limitando a relatar fatos, mas, principalmente, busca tomar posse deles, vindo a lhes atribuir sentido, de modo a optar por uma versão que ele mesmo julgue “necessária”. Nessa empreita, em *Natália* (2010) e *Sem Nome* (2006), salta aos olhos do leitor o apelo metalinguístico do escritor, que não o aciona por mera necessidade comunicativa (revisar, redefinir, esclarecer), mas como forma

de compensar as incoerências que possam existir nas tramas e justificar, teoricamente, os rompimentos praticados contra as próprias estruturas narrativas, além de sinalizar que, subjacente à essa aparência desordenada e caótica de suas superfícies, há um fio de sentido que vem a unir toda essa dispersão. A esse propósito, aliás, em *Natália* (2010), Macedo vai mais além, manuseando a metalinguagem para denunciar, em uma trama verossímil, a ficcionalidade latente do real, transparente em sua “necessidade” dos fatos terem sido como (d)escritos. Já em *Sem Nome* (2006), o escritor português opta pelo abuso de alusões históricas, políticas, artísticas, culturais e literárias, oferecendo ao leitor, antes de mais nada, a verdade estruturante da sua ficção, parodiando a tudo o que é atento e venerado, desmistificando com energia e ironia ímpares e invulgares a história de Portugal, a ponto de nos oferecer um romance marchetado que nunca se escreve.

A propósito do uso da ironia macediana, vale aqui também abriremos um parêntesis acerca do recurso, especificamente nos romances aqui estudados, a qual, como já dissemos (2002), pauta-se no excesso e nas entrelinhas. Observemos, pois, que a estratégia empregada pelo romancista consiste em fragmentar sua escrita em protonarrativas, permitindo-se assumir, enquanto “autor”-narrador ou “narrador”-autor, características distintas e sempre anárquicas, não somente no sentido de destruidoras do estabelecido, mas igualmente da própria noção que parecem tentar instituir no decurso de sua ação anarquizante. Firma-se, nesse sentido, a visão de Žižek (2011), para quem nossos vizinhos passam a se comportar “na vida real” como atores em um palco e a “vida social real” adquire as características de uma farsa representada, trazendo-nos à baila a falsidade dos *reality shows*, onde as pessoas estarão o tempo todo se autorrepresentando, ainda que se apresentem como reais. Trata-se, pois, da desmaterialização da vida real em si, convertida num espetáculo sob a motivação da verdade definitiva do universo utilitarista e desespiritualizado do capitalismo.

Ademais, fica muito claro na elaboração artística de Helder Macedo, haja vista ela mesma constituir uma questão para esse contexto, já que se revela a nós como uma força discursiva, como um *dizer que é fazer*, sempre dotada, conforme Austin (1990), de uma “força locutória”, iminente capaz de desencadear “efeitos perlocutórios”, guarnecer signos articuladores de subjetividade e de sentido e incitar sensibilidade, de modo a não reduzir a atividade artística à condição de porta-voz de questões do seu contexto cultural ou ainda ser vista como elemento inatingível dos

embates estéticos e ideológicos que venham a circunscrever seu campo de ação. Logo, tomando-se por base os estudos do pós-modernismo, podemos dizer que em Macedo, a exemplo da produção literária pós-moderna, nada há por ser destapado, a não ser o fabulado, já que não existem enigmas a serem decifrados nas narrativas macedianas. Em síntese, o caminho se revela mais importante que a trama em si, e o foco não será mais em quem cometeu o crime, mas sim, que peças precisaram ser unidas para se chegar à dedução de como ele ocorreu.

Mas qual é a consequência direta de vivermos cada vez mais num universo construído artificialmente? Simples, a carência imediata de “retornarmos ao Real” para reencontrarmos terreno firme em alguma “realidade real”. É o que fazem, aliás, os personagens macedianos Natália, Victor Marques da Costa, Júlia de Sousa e José Viana. Retomando Žižek (2011), o Real que retorna a eles, nas narrativas, passa a ter outro semblante, e exatamente por ser real, eles não se sentem capazes de integrá-lo à realidade (ou ao menos naquilo que eles consideram realidade), fazendo com que se sintam forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico, tal qual também nós o faríamos e sentiríamos se vivêssemos as histórias deles.

Essa discussão, naturalmente, nos leva ao velho conceito lacaniano de que somente as entidades que habitam o espaço simbólico (os homens) são dotadas da capacidade de apresentar como falso o que é verdade, muito embora os animais sejam capazes de “apresentar como verdadeiro o que é falso” (ŽIŽEK, 2011, p. 36). Isso porque a verdade, dentro do espaço simbólico, reside na abstração de uma produção discursiva elaborada pelos homens, fato este que lhes permite a sua mascaração. Não obstante, é preciso considerar que o domínio da linguagem é capacidade exclusiva humana, sendo por ela processado o contar dos indivíduos. Ademais, não podemos esquecer de incluir no conteúdo de um ato discursivo o próprio ato, verdadeiro segredo macediano, haja vista o constante negar da narração contrapor-se ao romance que nós mesmos temos em nossas mãos.

Mas o que nos revela Helder Macedo com a negação de seu ato de narrar? Primeiro, o fato de que, em função das estruturas construídas pelo autor, contar algo ainda vale à pena. Por fim, se considerarmos a tese de que as melhores narrativas escritas são as que menos se afastam das histórias orais contadas pelos narradores anônimos, tal qual defendida Benjamin (1994), sentimo-nos, em HM, junto de um narrador que viaja de longe a escutar o muito que ele tem para nos revelar, ou ainda,

junto do homem que ganhou honradamente sua vida sem sair de seu país, mas que também é detentor de um legado do qual precisamos partilhar. Nesse sentido, Natália, Júlia de Sousa, José Viana e Victor Marques da Costa levam um pouco do real, ou ao menos o modalizam nos enredos dos quais fazem parte. A fórmula de Helder Macedo: negar para existir, negar para conceber, negar para viver, negar para escrever.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antônio Casanova. rev. Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. S. Paulo. Lan Cidades. Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honekso. Chapecó: Argos, 2009.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Moderna, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Michael. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. **“Obras Escolhidas” – Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução: Sérgio Paulo Romanet. São Paulo: E1. Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução: Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço Literário**. Tradução: L'espace littéraire. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CANCIAN, Juliana Raguzzoni. **Júlia, minha amiga**. Imaginário, Duplo e Identidade em *Sem nome*, de Helder Macedo. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, 2008.

ECO, UMBERTO. **Sobre a Literatura**. Tradução Eliana Aguiar, RJ. Record, 2003.

GIRON, Loraine Slomp. Da memória nasce a História. IN: LENSKIJ, T. & HELFER, N.E. (Org.) **A memória e o ensino de História**. Santa Cruz do Sul: Edunisc; São Leopoldo: ANPUH/RS, 2000.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo** (1927), Partes I e II, tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox**. London and New York: Routledge, 1984.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo: História teoria ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 2002.

LOPES, Giovana dos Santos. **Dominação, Incesto e Liberdade: Paula e o Narrador em *Pedro e Paula*, de Helder Macedo**. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História & Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. 7 ed. Revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LISBOA, Adriana. **Sinfonia em branco**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MACEDO, Helder. **Natália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. **Partes da África**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

\_\_\_\_\_. **Pedro e Paula**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **Sem nome**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **Tão longo amor tão curta a vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

\_\_\_\_\_. **Vícios e virtudes**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. 2ª ed. Tradução: João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, 1970.

ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, Selesté Michels. **O narrador em Helder Macedo: *Partes de África e Natália***. 208 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013.

SARTRE. Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução de Rita Correia Guedes. Fonte: *L'Existencialism est um Humanisme*, Les Éditions Nagel, Paris, 1970.

SILVA, Marisa Corrêa. **Autores, Narradores, Não-Autores: a experiência de *Partes de África***. Revista de Literatura, História e Memória, Cascavel, v. 7, n. 10, p. 33-45, 2011.

\_\_\_\_\_. **Partes de África:** cartografia de uma identidade cultura portuguesa. Niterói: EdUFF, 2002.

YATES, Frances. **A arte da Memória.** Tradução: Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VALÉRIO, Alessandra Cristina. **No meio do caminho tinha uma pedra porosa:** um estudo sobre a metaficção da modernidade à pós-modernidade. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Cascavel, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. **A coragem do Desespero:** Crônicas de um ano que agimos perigosamente. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2017.

\_\_\_\_\_. **Bem-vindo ao deserto do real!** Tradução: Paulo Cezar Castanheira. 1. ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. **Como ler Lacan.** Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **O absoluto frágil,** ou Por que vale a pena lutar pelo legado cristão? Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2015.

\_\_\_\_\_. **O ano em que sonhamos perigosamente.** Tradução: Rogério Bettoni. 1. ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2012.

\_\_\_\_\_. **O sujeito incômodo.** Tradução: Luigi Barichello. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.