

OS “ECOS PERTINENTES” DE *PARTES DE ÁFRICA*, DE HELDER MACEDO

Gregório Foganholi Dantas¹

E agora, tendo definido as fronteiras ausentes desta minha grave viagem e, de novo poeta em anos de prosa, tendo renunciado com os ecos literários pertinentes o verdadeiro não-propósito dos meus plurais romances, poderei começar, como cumpre, depois do princípio.
Helder Macedo

RESUMO

O presente ensaio pretende realizar uma leitura de *Partes de África*, romance do português Helder Macedo, considerando a apropriação de procedimentos literários de autores como Laurence Sterne e Machado de Assis.

Palavras-chave: helder macedo, literatura portuguesa, história, literatura contemporânea.

1.

O poeta e crítico literário português Helder Macedo publicou seu primeiro romance, *Partes de África*, em 1991. O leitor viu-se diante de uma obra insólita, e impossibilitado de classificá-la em uma das categorias literárias tradicionais.

Quanto ao tema, trata-se de um romance *disfarçado* de autobiografia, em que um narrador também chamado Helder Macedo narra episódios familiares e de sua infância em África, o que coincide com significativos episódios da história recente de Portugal, principalmente no que se refere à relação da metrópole com suas colônias africanas. Falar de sua vida é falar, necessariamente, da história do país.

Formalmente, trata-se de um mosaico de formas textuais, literárias ou não, que compõe um relato fragmentado aparentemente desconexo, unido pela voz de um

¹ Professor de Literatura Portuguesa e de Literaturas de Expressão em Língua Portuguesa da UFGD, Universidade Federal da Grande Dourados. Doutor em Teoria e História Literária na área de Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O presente artigo foi adaptado de um capítulo da tese de doutorado *Metáforas da História – uma leitura dos romances de Helder Macedo*, defendida em fevereiro de 2009 na Unicamp. E-mail: gregdantas@gmail.com

narrador bastante caprichoso. Muito ao gosto de certa literatura contemporânea, o personagem-narrador é o primeiro a formular uma hipótese interpretativa para sua obra, a “teoria do mosaico”. Conferindo unidade a esse mosaico de formas, e dando sustentação a essa “teoria ficcional”, há um procedimento utilizado de maneira ostensiva: a intertextualidade. Laurence Sterne, Almeida Garrett e Machado de Assis são alguns dos autores de eleição de Macedo e continuamente citados no romance, como se o narrador quisesse incluir-se em uma longa e nobre tradição de escritores.

Este movimento de auto-reflexão e intertextualidade não é novidade nem para a literatura contemporânea, nem para o gênero romanesco em sentido amplo. Se o romance moderno nasceu com uma grande narrativa metaliterária, *D. Quixote*, contemporaneamente o olhar metafictional tem orientado uma variedade cada vez maior de narradores. O pós-modernismo viu proliferarem narrativas que se desdobravam sobre si mesmas, questionando seus meios de composição, ficcionalizando a vida de seus autores, exibindo ostensivamente referências intertextuais: não parece ser mais possível que a ficção não faça de si própria seu principal assunto, não encontre sua própria legitimidade senão no discurso *narcisista*, para usarmos um termo popularizado por Linda Hutcheon.

Segundo a autora, a metaficção é “a ficção sobre ficção — ou seja, ficção que inclui um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística” (HUTCHEON, 1991, p. 01). Hutcheon define como *narcisista* a consciência de tal qualidade, o que não deve ser compreendido necessariamente em sentido pejorativo, nem sugerir eventuais análises psicanalíticas dos autores desses textos. Explica ainda que não pretende tomar a metaficção ou texto narcisista como sinônimos ou produtos exclusivos do pós-modernismo. Afinal, além do fato incontestado de que o fenômeno envolve outras disciplinas, aquilo que se convencionou chamar de pós-modernismo literário nos Estados Unidos, surgido principalmente a partir da década de 60 — e que tinha John Barth como um de seus principais expoentes —, não passa de uma das formas possíveis que a metaficção pode tomar.

Hutcheon não está sozinha nesta consideração. Ao contrário de certo lugar comum da crítica mais apressada, segundo a qual a metaficção é uma qualidade estrita do pós-modernismo, críticos como o português Carlos Ceia afirmam que a metaficção

dita pós-moderna é, na verdade, uma “categoria literária intemporal” (CEIA, 1999, p. 21). Opinião de certa forma já expressa por Wayne C. Booth, segundo quem,

Depois de Sterne ter alargado o comentário, em quantidade e qualidade, até dominar todo o livro, e de ter criado um novo tipo de unidade, foram imitados vários aspectos de *Tristram Shandy*, obra após obra, primeiro em números consideráveis e, depois, reduzindo-se a um pequeno número constante de obras que vieram a culminar com o grande surto de narradores conscientes de si próprios, no século XX (BOOTH, 1980, p. 248).

Sendo, portanto, o olhar narcisista uma marca fundamental da constituição do romance como gênero literário, que existe desde suas origens, vale perguntar quais as especificidades que ele adquire na literatura contemporânea e, mais precisamente, na prosa de ficção em Língua Portuguesa. No caso específico de Helder Macedo, as referências intertextuais à prosa de ficção *autoconsciente* funcionam como o anúncio de um projeto literário. O autor se filia a determinada tradição a fim de conferir a antigos procedimentos novos sentidos, de acordo com nossa época e com as obsessões temáticas do autor.

Ora, vista sob este ponto de vista, a metaficção contemporânea não seria uma ruptura, mas parte de uma longa *tradição da ruptura* ou uma *tradição da transgressão*, com a qual o autor de *Partes de África* dialoga, evocando-a constantemente: Sterne, Garrett, Camilo, Machado e até mesmo Camões.

Em mais de um momento, em *Partes de África*, o narrador reafirma sua ascendência, procurando, assim, exhibir seus objetivos literários. Para compreendê-los, é preciso compreender primeiro no que consiste exatamente fazer parte desta família literária.

2.

Laurence Sterne publicou as nove partes de *A vida e as opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro*, entre 1760 e 1767. Apesar na reprovação da crítica, que no geral parece ter julgado a obra extravagante demais, o público adorou. Curioso, já que o livro *agrada* o leitor constantemente, sabotando as expectativas usuais do romance: o enredo

central (qual seria, mesmo?) perde-se em um incrível fluxo narrativo que é todo ele uma grande digressão, e acabamos por saber muito pouco da vida de Tristram Shandy.

Em parte, esse *desrespeito* para com o leitor pode ser compreendido como uma sátira ou uma provocação às formas narrativas tradicionais de então. O narrador cria expectativas no leitor para depois descumpri-las; elogia-o, para em seguida ironizar sua falta de bom gosto, sua ingenuidade ou mesmo sua incapacidade em compreender a obra. É um narrador desaforado, que chama a atenção, o tempo todo, para o fato de estarmos lendo um romance, um artefato sobre o qual ele, o narrador, detém todo o poder. Chega a usar sinais gráficos para explicar ou suprimir trechos da história. Em suas intermináveis digressões, são discutidos os mais variados assuntos, embora prevaleçam os comentários sobre a estrutura do livro e do romance enquanto gênero.

Uma tentativa de sistematização dessa *tradição da transgressão* foi realizada por Sérgio Paulo Rouanet, no ensaio sugestivamente intitulado *Riso e melancolia*. Sua estratégia argumentativa é definir a chamada *forma shandiana*, que teria sido criada por Laurence Sterne, para depois descrever como ela se manifesta em uma pequena, mas, nobre linhagem de romancistas, até chegar em Machado de Assis. A tese de Rouanet é que essa *forma shandiana* — ou *shandismo*, termo usado pelo próprio Sterne — se define por

Uma atitude entre libertina e sentimental, um sensualismo risonho, um humor afável e tolerante, capaz de perdoar as transgressões próprias ou alheias, mas também de zombar, sem excessiva malícia, dos grandes e pequenos ridículos do mundo. Nessa significação, o shandismo é uma maneira de ver e sentir, no fundo uma questão de temperamento, e nesse sentido podemos falar em personagens shandianas sem pensar em Sterne, do mesmo modo que aludimos a personalidades pantagruélicas ou quixotescas sem em nenhum momento pensar nem em Rabelais nem em Cervantes (ROUANET, 2007, p. 29).

A atitude deste narrador, temperamental, satírica e caprichosa, seria incorporada mais tarde por escritores que, a princípio, teriam pouco em comum: Denis Diderot, em *Jacques, o fatalista, e seu amo* (publicado postumamente, em 1796); Xavier de Maistre, em *Viagem em torno de meu quarto* (1795); Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra* (1846); e, finalmente, Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Sérgio Paulo Rouanet indica alguns pontos de contato entre os romances, como

a passagem em que Diderot assumidamente plagia Sterne, ou a suposta apropriação, por parte de Machado de Assis, do tema da natureza dupla do homem, conforme exposto por Xavier de Maistre. Algumas dessas passagens, que se multiplicam em todos os livros, são mais relevantes, outras são mais anedóticas, ou não passam de “alusões superficiais, reminiscências de leitura e pouco mais que isso” (ROUANET, 2007, p. 27). Rouanet se propõe, então, a descrever as características que seriam essenciais à forma *shandiana* —dedicando a cada uma delas um capítulo de *Riso e melancolia*— e que compõem, afinal, o verdadeiro elo entre os livros em questão.

A primeira e talvez mais importante dessas características é a já referida “presença constante e caprichosa do narrador”. Na prática, ela “se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente” (ROUANET, 2007, p. 35). De narradores tão caprichosos e temperamentais, não se poderia mesmo esperar narrativas muito lineares. Daí as outras três características definidoras da *forma shandiana*: a fragmentação e a digressão; o tratamento altamente subjetivo conferido tanto ao tempo quanto ao espaço da narrativa; e, finalmente, o que Sérgio Paulo Rouanet chama de “interpenetração do riso e da melancolia”.

É evidente que nenhuma das características da *forma shandiana* lhe é exclusiva, e que podem, em maior ou menor grau, ser encontrados em outros escritores, de quaisquer épocas. Rouanet assume essa evidência, e observa que o romance picaresco, a exemplo das obras de Sterne, Diderot, e seus pares, também apresenta um grande número de digressões, embora suas interseções com a narrativa principal não sejam tão sistemáticas como na *forma shandiana*.²

² Tais explicações podem ser verdadeiras, mas são pouco desenvolvidas por Rouanet. Ao leitor, resta a impressão de que há mais semelhanças entre *Tom Jones*, o romance picaresco e a forma *shandiana* do que é descrito aqui. Talvez falte ao livro, portanto, um pouco mais de rigor ou um maior detalhamento conceitual em algumas passagens. Por exemplo: já em suas conclusões finais, Sérgio Paulo Rouanet questiona o argumento difundido por certa corrente crítica segundo a qual Sterne seria o continuador da sátira menipéia, gênero de representantes ilustres como Menipo de Gandara, Sêneca e Luciano de Samósata. Em sua contra-argumentação, contudo, Rouanet faz uso de conceitos que poderiam ser mais detalhados. Como a noção de inverossimilhança, tomada como sinônimo de sobrenatural (capítulo 6, p. 227), quando talvez devessem ser exploradas outras de suas outras acepções. Afinal, os próprios narradores *shandianos* o fazem, quando questionam o que seria aceitável aos leitores dentro dos limites do gênero romanesco. A mesma ressalva podemos estender aos conceitos de paródia, de “narrador distanciado” e à tipologia dos narradores *shandianos*.

Outra tentativa de sistematizar o comportamento do narrador autoconsciente foi desenvolvida por Carlos Ceia. A fim de demonstrar que existe um “paradigma metaficcional comum a vários momentos das histórias literárias”, ele elege dois cânones da chamada metaficção: *Vida e opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Em ambos, “encontramos já aquilo que reconhecemos como metaficção e que se pode resumir ao texto de ficção que fala de si próprio e que interroga a sua própria ficcionalidade” (CEIA, 1999, p. 19). Embora o autor não estabeleça um quadro didático das principais características da metaficção, podemos dizer que no decorrer de seu ensaio terminam por ser enumeradas algumas delas: a digressão, a evocação do leitor, a diferiçã narrativa.

A digressão, na definição de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, é a interrupção da “dinâmica da narrativa (...) para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos narrados” (REIS; LOPES, 1988, p. 237). Esse comentário pode servir à representação ideológica, à apresentação de personagens, ao comentário da ação narrada ou ao retardamento da narrativa, a fim de se criar suspense.

Retomando a tipologia proposta por Sérgio Paulo Rouanet, haveria em Sterne quatro tipos básicos de digressões. As digressões *extratextuais* são aquelas compostas por materiais externos ao texto, como os sermões de autoria de Sterne creditados a Yorick, ou um texto de excomunhão datado do século XI, também incorporado à narrativa como documento de época. Há ainda digressões às quais podemos chamar de *opinativas*, compostas substancialmente de comentários sobre uma variada gama de assuntos (sejam políticas públicas, reflexões filosóficas, ou intrigas provincianas), além das digressões narrativas, que tanto podem compor casos isolados de histórias paralelas, sem conexão aparente com a história principal, quanto compor o que Rouanet chama de “ciclos narrativos”, centrados em personagens específicos como o Tio Toby ou seu criado, Trim.

O tipo mais importante de digressão, porém, será sem dúvida o das digressões *auto-refletivas*, sobre a natureza da ficção, a feitura do romance e até mesmo sobre seu excesso de digressões: “se eu parecer aqui e ali vadiar pelo caminho, — ou, por vezes, enfiar na cabeça um chapéu de doido com sinos e tudo, durante um ou dois momentos de nossa jornada, — não fujais” (STERNE, 1998, p. 51). Ou ainda:

De todas as diversas maneiras de começar um livro ora em uso por todo o mundo conhecido, confio em que a minha seja a melhor — estou certo de que é a mais religiosa — pois começo por escrever a primeira frase — e por confiar-me ao Todo-Poderoso no tocante à segunda (STERNE, 1998, p. 509).

Este *estilo livre* de composição (como o chamaria mais tarde Machado de Assis), supostamente guiado pela pena e pelo acaso, obedece na verdade a um projeto literário bastante definido. Para José Paulo Paes,

A digressão é um artifício deliberadamente utilizado no *Tristram Shandy* para desviar o foco de interesse, dos *sucessos* em si para a *maneira* por que são narrados. E esse desvio faz com que a luz incida mais no narrador do que em seus personagens, num lance típico daquela técnica do narrador “intruso” ou “dramatizado” estudada por Wayne C. Booth no romance de Sterne, cujo narrador “deixa (...) de ser distinguível daquilo que relata” (In: STERNE, 1998, p. 33).

Estes romances incorporam, portanto, através de diferentes tipos de digressão, um profundo questionamento sobre o estatuto da ficção e a criação literária. Muitas vezes, implicando diretamente o leitor, evocado para o diálogo com o autor, acerca dos mais diversos assuntos, principalmente metaficcionalis. Cria-se a imagem de um leitor possível, suas supostas expectativas para com o livro e as expectativas do autor para o papel do leitor na interpretação da obra; ainda segundo *Tristram Shandy*,

A arte de escrever, quando devidamente exercida, (como podeis estar certos de que é o meu caso) é apenas um outro nome para a conversação. Assim como ninguém que saiba de que maneira conduzir-se em boa companhia se arriscaria a dizer tudo, — assim também nenhum autor que compreenda as justas fronteiras do decoro e da boa educação presumirá conhecer tudo. O respeito mais verdadeiro que podeis mostrar pelo entendimento do leitor será dividir amigavelmente a tarefa com ele, deixando-o imaginar, por sua vez, tanto quanto imaginais vós mesmos.

De minha parte, estou-lhe continuamente fazendo cortesias dessa espécie e empenhando-me o quanto posso em manter-lhe a imaginação tão ocupada quanto a minha própria (STERNE, 1998, p. 131).

Anuncia-se, enfim, a participação efetiva do leitor como referência no processo de composição do artista. Porém, não são exatamente *cortesias* que o narrador concede

a quem o lê. No 20º capítulo do primeiro volume de *Tristram Shandy*, por exemplo, uma leitora é repreendida porque, *desatenta*, não consegue acompanhar os percursos do livro. A senhora é condenada a ler novamente o capítulo anterior, a fim de corrigir “um gosto viciado em que se comprazem milhares de pessoas além dela — de ler sempre em linha reta, mais à cata de aventuras que da profunda erudição e saber que um livro desta natureza, quando lido como deve, infalivelmente lhes proporcionará” (STERNE, 1998, p. 89).

A crítica irônica, mais ou menos velada, ao leitor da época e seu *gosto viciado* é evidente. Neste caso, realizada de maneira bastante tirânica: o leitor é personalizado apenas para ser vencido pelo narrador, que impõe o controle sobre a narrativa e determina de que modo o outro deve se comportar. Almeida Garrett também compartilha essa tirania quando, por exemplo, distingue diferentes tipos de leitor, os que merecem a confiança e o respeito, em tom de confidência, e os outros, aos quais o autor não se dirige: “Podes tu, leitor cândido e sincero — aos hipócritas não falo eu — podes tu dizer-me o que há de ser amanhã no teu coração a mulher que hoje somente achas bela, gentil ou interessante?” (GARRETT, 2001, p. 149).

Mesmo o leitor *benévolo, amigo, erudito e amável*, pode ser acusado de ignorância sem qualquer hesitação: “Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos” (GARRETT, 2001, p. 45). O tom coloquial desse constante diálogo não esconde a ironia dirigida ao leitor. Este, acostumado com os livros e as convenções literárias da moda, deve ser educado. Garrett deixa isso claro, por exemplo, ao justificar uma digressão no capítulo IX, usada apenas “para instrução e edificação do leitor benévolo” (GARRETT, 2001, p. 70). Desde o início, o narrador assume a superioridade de seu texto frente ao que se lê normalmente: assume, por exemplo, que deve recheiar suas viagens com citações de poetas e filósofos, “para que não falte a esta grande obra das minhas viagens o mérito da erudição, e lhe não chamem livrinho da moda: estou resolvido a fazer a minha reputação com esse livro” (GARRETT, 2001, p. 40). Constantemente, ele previne o leitor de que não seguirá os padrões a que este estaria acostumado, e que foge à sua competência escrever apenas o que ditam as regras românticas. Regras, aliás, explicadas com irônico detalhismo, para depois o autor assumir que seguirá outro caminho. Em diversos momentos de seu relato, o narrador renuncia à representação romântica tradicional em busca de uma expressão nova. E

assume, enfático: “E não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser — ao menos, o que na algaravia de hoje se entende por essa palavra” (GARRETT, 2001, p. 64).

Segundo Carlos Reis,

O que, portanto, pode desde já concluir-se é o seguinte: em primeiro lugar, que o narrador não alimentava excessivas ilusões quanto à qualidade do seu leitor (ou leitora), do ponto de vista dos hábitos culturais que perfilhava; em segundo lugar, que não desistia de corrigir o perfil do leitor, seguindo para isso um percurso sinuoso, em registro coloquial e dialogante, discretamente persuasivo, não raro irônico, fazendo também do leitor um alvo dos comentários críticos que abundantemente se encontram nas *Viagens* (REIS, 1998, p. 42-43).

A ideia, sem dúvida, é fazer do leitor um interlocutor, daí o recorrente tom de conversação. Debate-se estilo, enredo, e o papel que o leitor deve exercer sobre o romance, completando as lacunas deixadas pelo texto. Leitores passivos não são aceitos.

Como parte deste processo lúdico, o narrador pode dispor as partes de sua narrativa de maneira pouco usual. São bons exemplos desse procedimento o “prefácio do autor” de *Tristram Shandy*, localizado no capítulo XX do terceiro volume; ou o capítulo 2 das *Viagens* de Garrett, que Carlos Ceia intitula “prefácio narrativo”, em oposição ao “prefácio editorial” que abre o livro (CEIA, 1999, p. 29).

Outro modo de desestabilizar os padrões narrativos tradicionais é *diferença narrativa*, ou seja, o jogo com a expectativa do leitor: o anúncio de que, no próximo capítulo, determinado evento vai ser descrito, para depois não o fazê-lo. No caso de Garrett, por exemplo, no início do capítulo III, o narrador explica que certamente desapontará o *leitor benévolo* que, de acordo com a expectativa romântica, deveria esperar uma certa descrição conveniente com a moda da época, o que não vai acontecer: “É como eu devia fazer a descrição, bem o sei. Mas há um impedimento fatal, invencível — igual ao daquela famosa salva que se não deu... é que nada disso lá havia” (GARRETT, 2001, p. 38). Dissimulado, o narrador sabe que tem abusado da paciência de seu interlocutor, mas ainda assim não muda de conduta:

Benévolo e paciente leitor, o que eu tenho decerto ainda é consciência, um resto de consciência: acabemos com essas digressões e perenais divagações minhas. Bem vejo que te deixei parado à minha espera no

meio da ponte da Asseca. Perdoa-me por quem és, demos de espora às mulinhas, e vamos que são horas (GARRETT, 2001, p. 73).

Frustrar as expectativas do leitor, negando causalidade ao enredo, elaborando saltos temporais arbitrários, desenvolvendo longas digressões e afastando-se, assim, do enredo principal, são formas também de elaborar comentários acerca da forma romanesca. Estabelecer um modo de narrar, compará-lo com outros e provar a eficiência de sua escolha termina por ser, na verdade, um exercício de crítica literária. Como bem observou Carlos Ceia:

As estratégias narrativas de *Tristram Shandy* e *Viagens na minha terra* — digressões reflexivas, interrupções, desconstruções do tempo da narrativa, contrato ficcional com o leitor — são exercícios de crítica literária incorporados no romance, ou, se quisermos, são ficções do próprio exercício crítico da literatura, uma vez que incluem a exposição de uma teoria ou de certas convenções e a respectiva demonstração da sua falibilidade, expondo as suas limitações ou simplesmente mostrando como é que essas convenções de escrita operam. Esta circunstância define o que hoje se entende por metaficção (CEIA, 1999, p. 28).

Não se tratam de ensaios literários, nem mesmo de teorias ficcionais, no sentido estrito do termo. Tratam-se de romances que, comentando a si mesmos, estabelecem critérios de escolha autoral, justificam procedimentos, promovem a reflexão sobre a arte romanesca como um todo e, principalmente, narram histórias de narradores empenhados na redação de suas narrativas. Como todos os romances, porém, estes não possuem a obrigação da coerência ensaística nem da comprovação de teses históricas e científicas.

Para o estudo da ficção de Helder Macedo, coloca-se a seguinte questão, portanto: investigar por que razão Macedo elege alguns escritores como parte de seu repertório literário. Não se trata de examinar as influências dos autores acima relacionados — Fielding, Sterne, Garrett, Maistre, Diderot, Machado, dentre os muitos outros citados nos romances de Helder Macedo — sobre *Partes de África* e os romances seguintes. Trata-se de compreender a insistência da citação de alguns desses nomes em seus livros. E o que tais referências nos podem dizer sobre a “teoria ficcional” elaborada pelo narrador Helder Macedo.

3.

Os referidos procedimentos elencados aqui, associados à literatura dita pós-moderna, estão normalmente a serviço de uma preocupação metaficcional. E como bem observou Maria Lúcia Dal Farra, houve certa banalização do que seja *metaliteratura*, tornada quase um pré-requisito para o ingresso na pós-modernidade. Sua prática exacerbada reduziu a metaliteratura a um expediente lúdico e cínico, sem profundidade (In: CERDEIRA, 2002). De modo que nosso objetivo não é compreendê-la como um valor em si mesma, mas como parte de um projeto literário maior.

Como explica Vilma Arêas, a propósito da prosa de Helder Macedo:

A princípio não sabemos se essa construção meio selvagem, meio caçoísta (talvez interessante demais) significa apenas obediência ao capricho ou mero arremedo das formas vulgarizadas pela modernidade. Uma aproximação mais detida, no entanto, percebe que semelhante matéria, ou magma, despreza a mera ginástica estilística e em momento algum deixa de pretender articular o trabalho formal às contradições extra-estéticas. A força do romance apóia-se, sem dúvida, nessa obstinação (In: CERDEIRA, 2002, p. 31).

É preciso, portanto, aliar o virtuosismo formal quase exibicionista do texto macediano com um sentido maior, revelador de determinadas “contradições extra-estéticas” a que se refere Arêas.

Vejamos. Como nos romances da *tradição da transgressão*, o narrador de *Partes de África* é o que poderíamos chamar de autoconsciente, e se utiliza de todos os procedimentos elencados acima. O mais evidente deles é a digressão: a todo o momento, o narrador estabelece comentários sobre o seu livro, suas escolhas artísticas, a natureza da ficção, comentários que podem compor todo um capítulo (como o capítulo 5) ou ocorrer discretos em meio à narrativa. “É a altura de mudar de capítulo? Não, é o mesmo, peço muita desculpa mas o tema é o mesmo, e também quem me manda a mim olhar por culpas nem desculpas, que o livro há-de ser o que vai escrito nele?” (MACEDO, 1999, p. 103).³

³ Poderiam ser citadas mais de uma dezena de exemplos, dos quais selecionei “Acredito que tenha havido em Portugal alguns escritores que ficaram com as suas carreiras literárias prejudicadas por causa da censura. Estou certo de que também alguns outros ficaram a dever à censura suas reputações literárias. Tanto num caso como no outro é muito bem-feito, porque coisas como carreiras e literatura, reputações e

Também é recorrente que o narrador evoque o leitor para justificar determinada escolha narrativa, ou para lhe chamar a atenção para determinado procedimento: “E não, leitor que já te esqueceste dos teus quinze anos, não aconteceu nada do que já estás a imaginar (...)” (MACEDO, 1999, p. 74). Ou ainda: “E se o leitor reconhecer qualquer coisa de familiar nesse ritual, é porque já conheceu o psicótico dos sonhos homicidas de entre Bilene e Magude” (MACEDO, 1999, p. 75).

Não são apenas os leitores comuns os convocados para o romance. Seus colegas escritores também são implicados, embora nem sempre sob um tom muito ameno:

Não, caríssimos confrades das letras profissionais, não estou à custa da minha amiga Clotilde a chamar-vos nomes feios, sou leitor assíduo de cada um dos livros de todos vós, e eu também vivo da literatura, incluindo a vossa, ensinando-a, o que ainda é pior, a dúbios ingleses e incautas inglesinhas que até aprenderam português para vos poderem ler (MACEDO, 1999, p. 111-112).

De modo que o diálogo entre narrador e leitor não significa, necessariamente, cordialidade e votos recíprocos de confiança, conduta nem sempre honrada pelo narrador. Este, à revelia, pode frustrar a expectativa do leitor, não cumprindo o que se propõe, como no início do capítulo 2: “Já lá volto”, diz o narrador, referindo-se ao princípio, “um espaço sem tempo e um tempo sem fronteira” (MACEDO, 1999, p. 14). Trata-se da diferiçã narrativa de que fala Carlos Ceia.

Macedo não chega a ponto de manipular partes do romance tradicional, mudando-os de lugar, a exemplo do que Garrett e Sterne faziam com seus prefácios. Mas a manipulação lúdica das partes do romance adquire um sentido muito próximo de desorientação e arbitrariedade, reforçado pelas diferentes origens dos textos assimilados ao romance, essa forma que dá para tudo. De modo que conferências, poemas, relatórios e evocações memorialísticas convivem *harmonicamente* e desorientam o leitor, posto

merecimento não ganham muito em ser misturadas. São-no o tempo todo, é claro, e julgo que à mistura se chama profissionalismo. O qual deixa sempre um incômodo vazio no lugar onde dizem que é a alma, para usar a expressão da excelente Clotilde, Rainha do Texas (...) (MACEDO, 1999, p. 111). Como artifício literário tinha ainda assim alguma qualidade e qualquer coisa de pioneiro na constipada novelística portuguesa de então, mas eram qualidades que dependiam dos muitos defeitos que também tinha, com uma técnica narrativa entre corajosamente direta e banalmente primária, para nem mencionar os inúmeros “disse ele”, “murmurou ela”, “baixou os olhos”, “corou violentamente”, e outras preguiças (MACEDO, 1999, p. 129).

frente a um romance quase desmontável, com partes destacáveis. A maior dessas partes é *Um drama jocoso*, de autoria de um suposto Luís Garcia de Medeiros, uma história (ou fragmento dela) dentro da história principal. Ao qual voltaremos mais tarde.

As diferentes partes deste mosaico serão motivo de indignação para o “descontente leitor desta prosa sem rima”, que seguramente se perguntará o que um ensaio da *Colóquio/Letras*, uma comunicação, um relatório burocrático do pai do personagem (“se é que o transcrito é mesmo dele”), um fragmento desse romance em forma de drama do desaparecido Medeiros, vieram fazer “neste livro como uma das partes de África prometidas na capa?”. Macedo tem o requinte de antecipar a indignação desse eventual leitor: “por que é que [o autor] não usa o resto do papel que trouxe de Londres para copiar a lista telefônica regional de Sintra, que o seu amigo Bartolomeu Cid deve ter para aí?” (MACEDO, 1999, p. 219).

A resposta do narrador é feroz, digna de Sterne em seus momentos mais impacientes, quando ensinava aos leitores como se comportar frente ao romance:

Ao que eu responderei, com a cansada paciência das salas de aula, depois de, como mandam as boas regras pedagógicas, lhe repetir no tom adequado a sua descabida pergunta, de modo a fazê-lo sentir-se tanto um réptil quanto o chulo porteiro do Texas Bar no tempo da educação de adultos: o que vem o romance de Luís Garcia de Medeiros fazer neste livro? O que tem a ver com as minhas partes de África? Mas tudo, contenha um pouco essa sua tão desarrazoada indignação e pense só mais um bocadinho, mas tudo. O que é que o senhor esteve a fazer, enquanto fingia que estava a ler? Bem ou mal explicado no contemporâneo logaritmo, foi esse o torpe casulo de que saímos todos, o senhor e eu, negros e brancos, machos e fêmeas, gatos e cães, que é como quem diz, ficamos todos às riscas. E pense sobretudo também que vice-versa, como nos espelhos. Quanto ao resto, quanto ao chão do mosaico entre os espelhos, que lhe bastem os fragmentos incrustados de outros espelhos a refletirem uns nos outros as ficções verossímeis, as verossimilhanças fictícias, e as meras factuais correlacionadas do fragmentado mundo circundantes onde tudo e nada disto aconteceu. Mas como, feitas as contas, ainda assim parece preferir o literalismo da imaginação à imaginação do literalismo, muito bem, eu por mim não tenho nada contra, voltemos à África propriamente dita. É só virar a página para começar a ouvir de novo os selváticos tambores (MACEDO, 1999, p. 219-220).

Embora um pouco longa, a citação acima era necessária para mostrar como a teoria ficcional exposta pelo narrador se constrói em torno de desdobramentos e reflexos vertiginosos de espelhos que se refletem uns aos outros, tanto as *ficções verossímeis*

quanto seu duplo invertido, as *verossimilhanças fictícias*. Vemos que essas inversões se realizam no plano da frase; não apenas neste exemplo, mas em muitos outros, espalhados pelo livro desde o primeiro capítulo. Como na “declaração de princípios” do romance, quando o narrador define as “fronteiras ausentes” de sua viagem, declara-se “poeta em anos de prosa” (ecos de Garrett) e manifesta o seu “não-propósito” de atar “as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos” (atar as pontas da vida como *Dom Casmurro*?).

Além disso, o trecho supracitado pode nos indicar uma pista de como Helder Macedo opera com uma oposição bastante cara à tradição de narradores caprichosos a que se filia, a alternância entre riso e melancolia, um dos procedimentos usados para desestabilizar o discurso histórico oficial. Isso porque *Partes de África*, muito embora seja uma ficção disfarçada de autobiografia, é também, ao seu modo, um romance histórico.

Atualmente, não se aceita mais a historiografia como um relato impessoal de fatos e eventos descritos imparcialmente. A história oficial — como a ficção — é sempre mediada por uma voz, determinada por uma série de fatores: a formação pessoal e profissional do historiador, suas condições materiais de pesquisa, sua inclinação metodológica e ideológica, que determinam a ordem e maneira com que os eventos são apresentados, a eventual ênfase de determinadas informações, e a omissão (consciente ou não) de outras. Enfim, a história é vista e contada sempre a partir de um determinado ponto de vista.

O romance histórico contemporâneo não apenas demonstra consciência dessa condição como consegue um ganho estético explorando a delicada fronteira entre ficção e história. Em Portugal, José Saramago, Mário Cláudio, Mário de Carvalho, Lídia Jorge e António Lobo Antunes são alguns dos muitos romancistas que recontaram episódios da história do país reencenando-a sob o prisma da ficção, enfatizando seu caráter ficcional e parodiando o discurso oficial a fim de, desestabilizando-o, questioná-lo.

É assim também com essas *Partes de África* de Helder Macedo. Misturando memória, crítica literária, documentos reais e inventados, poesia e versões alternativas da história, Macedo iguala-os em um único plano, o da ficção. Em certo momento, por exemplo, lemos o seguinte:

Conta-se que quando o avião com os primeiros russos sobrevoou Lourenço Marques houve um motim a bordo porque não acreditavam que aquela pudesse ser a mesma cidade a que propaganda lhes fizera ver. (...) Conta-se também que (...) os dirigentes da FRELIMO pediram aos vertiginosos descolonizadores de torna-viagem um período de transição que lhes permitisse prepararem-se para assumir o poder (...). Mas contam-se muitas coisas (MACEDO, 1999, p. 37).

O ato de contar a história oficial é próximo ao de contar um causo. Deste modo, a história é *rebaixada* ao nível da ficção, perdendo seu estatuto de verdade. Afinal, *contam-se muitas coisas*, inclusive algumas verdadeiras. Macedo cria esse efeito através de uma série de procedimentos: evocando autores como Camilo Castelo Branco e Jorge Amado, cujos romances são usados como parâmetros de julgamento para os fatos históricos; misturando, como dito acima, textos de diferentes naturezas e estatutos; utilizando-se de contradições, oposições, oximoros que desestabilizam seu discurso, seja ele de natureza metaliterária ou um relato histórico; e, finalmente, através de certa oposição, muito ao gosto de Machado de Assis, entre o riso e melancolia.

Um episódio em particular é bastante representativo. O capítulo 4 de *Partes de África*, “Os malefícios da arte e a consolação da filosofia”, conta um episódio na vida de um oficial português na Alta Zambézia cuja maior paixão era a ópera. Gomes Leal, como o narrador o chama, promove terríveis castigos corporais aos negros, ao mesmo tempo em que administra uma prisão de ventre e crises de flatulência que lhe garantiram o apelido de “Leão da Zambézia”. A tortura e a violência das relações de poder estão atrelados ao escatológico, ao fisiológico, ao patético. Longe de provocar o riso inocente, porém, essa oposição promove um estranhamento difícil de ser nomeado, a impressão de que a vida — a história — não passa de uma ópera bufa, algo patética, como as tentativas de Gomes Leal de encenar um espetáculo com seus empregados.

Helder Macedo resgata a tradição de narradores caprichosos de Sterne não para compactuar com certos lugares comuns da ficção pós-modernista, como o excesso dos exercícios de estilo gratuitos, do jogo linguístico e das referências intertextuais inócuas que parecem se bastar, como se fossem um fim em si mesmas. Macedo utiliza-se da experimentação e do capricho dos narradores da *tradição da transgressão* a fim de, primeiro, demonstrar que os procedimentos ostensivamente tidos como invenção da contemporaneidade — os jogos formais que, questionando o estatuto do literário sugere seu fim — estiveram desde sempre na fundação da própria prosa romanesca. Em

segundo lugar, e mais importante, Helder Macedo desenvolve um discurso metaficcional que, ao questionar os limites da ficção e o discurso histórico oficial, não cai no vazio, no relativismo absoluto de um mundo que se compõe apenas de discursos. Mesmo assumindo sua parcela de ficção, a história não deve ser relegada ao estatuto da pura invenção ou do relativismo absoluto. Se a ficção é um único meio possível de se chegar à história, ela deve promover também sua reavaliação crítica.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: MEDIA fashion, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó / Memorial de Aires*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRRGS, 1999.
- CEIA, Carlos. *Tristram Shandy e Viagens na minha terra: paradigmas da metaficção*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 19-33, 2º sem. 1999.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- DIDEROT. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Trad. Magnólia Costa Santos. Rio de Janeiro: Nova Alexandria, 1993.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative – the metafictional paradox*. London: Routledge, 1991.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MAISTRE, Xavier de. *Viagem ao redor do meu quarto*. Tradução de Armindo Trevisan. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura das Viagens na minha terra*. 3ª edição. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. 2ª ed, corrigida. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THE “RELEVANT ECHOES” IN HELDER MACEDO’S *PARTES DE ÁFRICA*

ABSTRACT

The present essay intends to undertake a reading of *Partes de África*, the novel by the portuguese author Helder Macedo, taking into account the appropriation of literary procedures of authors such as Laurence Sterne and Machado de Assis.

Keywords: helder macedo, portuguese literature, history, contemporary literature.