

O NARRADOR DETETIVE EM *TÃO LONGO AMOR TÃO CURTA A VIDA*, DE HELDER MACEDO¹

Gregório Foganholi Dantas²

Estou a repetir-me?

(MACEDO, 2013, p. 146)

RESUMO

O presente artigo pretende realizar uma leitura do romance *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), de Helder Macedo, a partir de dois pontos de análise: a releitura paródica das narrativas policiais; a revisão de temas e procedimentos adotados pelo autor em seus romances anteriores.

Palavras chave: romance português, metaficção, Helder Macedo.

O romancista português Helder Macedo publicou seu primeiro romance, *Partes de África*, em 1991. Trata-se de uma narrativa ficcional que incorpora elementos de teoria literária, autobiografia, poesia, documentos oficiais, além do discurso metaliterário e de uma sofisticada leitura da história portuguesa recente. Além do hibridismo formal, o romance apresenta uma questão que se desdobrará em seus romances seguintes, sob diversos matizes: a ficcionalização da figura do autor. Não se trata de autobiografia: o personagem Helder Macedo pode se limitar a uma participação

¹ A pesquisa foi financiada pela CAPES, sob o processo n. 1647-14-8.

² Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas; Professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de Grande Dourados. E-mail: gregoriодantas@ufgd.edu.br.

algo cômica e dispensável (em *Sem nome*), ou cumprir um papel mais relevante, seja de protagonista (em *Vícios e virtudes*), de confidente e testemunha (em *Pedro e Paula*) ou mesmo de mentor literário, ainda que não nomeado (em *Natália*). Em todos os casos, tal personagem, ainda que compartilhe com o autor empírico alguns traços biográficos, vive em um universo ficcional. É assim em seu mais recente romance, *Tão longo amor tão curta a vida* (2013). Em nome da economia e clareza do presente texto, adotarei as iniciais “HM” quando me referir ao narrador-personagem homônimo do autor empírico, ao qual continuarei nomeando como “Helder Macedo”.

Quanto ao enredo do romance, é possível fazer uma generalização algo didática e pensar em três linhas narrativas sobrepostas.

Em primeiro lugar, a história da personagem Victor da Costa, diplomata amigo do narrador. Seu passado familiar é um mistério, e envolve o suicídio dos pais, possivelmente ligados a um crime hediondo, sobre o qual o jovem Victor jamais pudera fazer mais do que imagina, ou fabular versões possíveis: daí sua obsessão em desenhar mapas imaginários, que proponham alternativas geográficas e históricas para Portugal e outros países, como quem desenha versões alternativas para sua própria vida. Enfim, sobre sua história pessoal, “tudo teria sido possível, nada era certo” (MACEDO, 2013, p. 18), até porque Victor opera na fronteira da mentira e da mitomania, “transmuda” os fatos e “transpõe veracidades”: “acho que quando você mente é para abrir espaço ara uma mentira alternativa que pode ser verdade”, diz-lhe um exaltado HM (MACEDO, 2013, p. 192).

A segunda linha narrativa é-nos apresentada por Victor da Costa, ainda que mediada pelo narrador — cujo relato encontra-se, em suas palavras, “a meio do caminho entre o que ele disse e como me lembro de ele ter dito” (MACEDO, 2013, p. 12). Uma noite, o diplomata surpreende HM em casa, com uma insólita história sobre seu passado na Alemanha Oriental, onde manteve um caso amoroso com uma cantora de ópera chamada Lênia Nachtigal; sobre como, muitos anos depois, em Londres, a teria reconhecido, ou a uma mulher muito semelhante a ela, durante um concerto de ópera; e sobre como, nessa mesma noite, teria sido sequestrado por tal mulher, a quem teria mais uma vez amado antes de fugir do cativeiro. Nada nesse relato é preciso: o sequestro pode ou não ter sido real, e a mulher pode ou não ser Lênia Nachtigal: “como tudo, é e não é inteiramente verdade” (MACEDO, 2013, p. 14), já tinha observado o narrador.

O fato é que Victor da Costa não relata o caso à polícia ou ao consulado. Antes, procura pelo amigo escritor, cuja obra parece dotada de qualidades muito oportunas aos seus propósitos, sejam quais forem:

E tinha lido alguns dos meus livros, o que sempre afaga o narcisismo. A dizer que gostava dos meus romances por serem inconclusivos. Não me pareceu grande recomendação mas ele explicou. Era como se a vida das personagens continuassem depois de o livro acabar. Ou como se só então pudessem começar. Libertar os personagens. Propiciar-lhes futuros. Dar-lhes o livre arbítrio que não têm. Não sei se é verdade ou não mas tanto faz, o que importa é que era elogio. Em todo o caso, como geralmente acontece quando se fala dos outros, devia ser de si próprio que estava a falar. De ele próprio querer ser inconclusivo (MACEDO, 2013, p. 12).

O diplomata age, portanto, como um pirandelliano personagem à procura de seu autor, buscando esclarecer sua história ao se tornar uma ficção de HM:

“Você pode entender melhor do que ninguém como estas coisas acontecem. Também nos seus livros muitas vezes as pessoas não são quem são. Ou são quem não podem ser. Mas você acha que se pode recordar o que não nos aconteceu? O que não foi a nós que aconteceu? Isso é que eu queria que você me ajudasse a entender. Afinal essa é a função da literatura, você não acha?”

Respondi sem grande entusiasmo, a começar a ficar cansado de tantos circunlóquios:

“Ajudar a recordar? Bom, sim, talvez. Pode ser uma das funções”.

“Não, não é isso. Entender o que não aconteceu. Como não aconteceu. Porque é que não aconteceu. E depois recordar como se tivesse acontecido” (MACEDO, 2013, p. 73).

Narrar a ausência, o não-acontecido, e torná-lo passado — ficcional, mas ainda assim, organizado pela narração e, portanto, passível de recordação (imaginar e recordar, afinal, têm muito de parecido, como Macedo já nos ensinara em outras ocasiões). O tom e o excesso de antinomias e lacunas da fala de Victor faz dele uma espécie de caricatura de um leitor de Helder Macedo que traz de cor um discurso teórico sobre seus livros. Gera-se, então, uma expectativa sobre como HM trataria ficcionalmente tais questões.

A partir do relato de Victor da Costa, HM redige então o romance dentro do romance, que compõe a terceira linha narrativa de *Tão longo amor tão curta a vida*: um relato sobre como teria sido a vida de Lenia Nachtigal desde sua partida da Alemanha até seu possível encontro com o antigo amante, quase 25 anos depois. Em Paris, graças a mais um insólito quiprocó (inverossímil como os duplos de *Sem nome*), Lenia é confundida com uma homônima, de sobrenome Benamor, de idade aproximada e muito parecida com a cantora. Logo as duas passam a se considerar irmãs, ou ainda, partes complementares, como reflexos invertidos (Lenia Nachtigal sem pai, Lenia Benamor sem mãe), o que dá azo ao narrador-escritor exercitar seus principais temas e obsessões.

Em *Tão longo amor tão curta vida*, assim como em seu romance anterior, *Natália*, a ficcionalização do autor sugere uma revisão da obra de Macedo. Mais difusos, envolvendo a questão Palestina, a Stasi alemã, e outras questões internacionais, os eventos históricos tão caros aos romances anteriores de Macedo ficam em segundo plano, na medida em que o objeto de revisão ostensiva — e narcisista (cf. HUTCHEON, 1991a) — é sua própria obra. São ainda mais pertinentes, portanto, as questões levantadas anteriormente: essa revisão é irônica? Crítica? Celebratória?

A propósito de *Vícios e virtudes*, Márcia Valéria Zamboni Gobbi demonstra que a construção da identidade dos personagens (e a de nós, leitores) se realiza através de um processo de seleção e exclusão de eventos na memória, em uma “construção alternativa entre o lembra e o esquecer”, ainda mais complexa “na medida em que o tempo eleito pelo narrador, declarado nas palavras que encerram o romance e implícito em toda a rede de quadros imprecisos que compõe a narrativa, é o condicional: e se...?” (GOBBI, 2011, p. 169). Estabelecida a dúvida, são propostas

as mais diversas alternativas entre a verdade e a mentira, assumidas mais ou menos explicitamente pelo narrador ao longo do texto e inviabilizando, por isso, qualquer atitude definitiva do leitor diante do narrado (GOBBI, 2011, p. 169-170).

Ora, não é outro o procedimento utilizado pelo narrador em *Tão longo amor tão curta vida*: as versões da narrativa, quando tratadas como relatos ou testemunhos de Victor da Costa, contaminam-se de inverossimilhanças e impossibilidades; quando, pelo contrário, são assumidamente ficcionais, insistem em remeter ao plano da “realidade”. A última página do romance, ao revelar um crime, na verdade nos convida a reiniciar

sua leitura, sugerindo que repensemos os conceitos de verdade e mentira daquilo que acabamos de ler. Mais do que isso, convida-nos a revisar as narrativas anteriores do autor. Por isso, *Tão longo amor tão curta vida* é quase um romance-síntese da obra de Macedo, construído sobre glosa contínua de todos os temas e procedimentos que lhe são caros, como a relação entre literatura e história, os jogos metaficcional e as referências intertextuais, as antinomias sintáticas e narrativas, além da interpretação dos sonhos, os jogos e disfarces eróticos, a estrutura operística.

Para tanto, o enredo de *Tão longo amor tão curta vida* segue uma tendência bastante evidente na prosa contemporânea, a saber, a emulação de um enredo investigativo, aos moldes do romance policial.

Já em determinada altura de *Vícios e virtudes*, o narrador se perguntava se seu relato — uma investigação sobre a misteriosa Joana — seria afinal “um romance histórico, uma história de fantasmas, uma ópera, ou uma novela policial” (MACEDO, 2002, p. 147). Sem se limitar a nenhum desses modelos, especificamente, o romance trazia elementos de cada um deles. O mesmo em *Sem nome*: ao mesmo tempo que é uma narrativa de duplos (flertando com, mas não se rendendo às convenções da literatura fantástica), é também um romance histórico e uma narrativa policialesca, na medida em que trata da investigação de um crime.

Em ambos os romances, é bastante claro um processo de investigação: do passado e da História de Portugal, de um crime (o abuso sexual de Joana, a suposta morte de Marta), e sobretudo da identidade dos personagens (Joana, Júlia, Marta). No limite, pode-se afirmar que também *Natália* é uma narrativa de investigação (da identidade da protagonista, do passado dos pais e do país), desta vez a partir da redação de um diário.

Não se trata, em nenhum caso, de romances policiais em sentido estrito, mas sim de narrativas investigativas, nas quais um escritor — como um detetive — elabora uma versão verossímil para o evento investigado, enredo comum a muitas narrativas pós-modernistas.

“O gênero policial é o grande gênero moderno (...), inunda o mundo contemporâneo”, ensina-nos Ricardo Piglia (*Apud* SCHWARTZ, 2004, p. 04): hoje, o policial está em todo lugar, disseminado na indústria cultural, em narrativas que flertam tanto com elementos da narrativa de enigma dita clássica quanto com elementos de sua

variante sombria, de intenção mais realista, o *noir*. O que nos interessa para o momento, porém, é notar como o gênero contaminou uma produção literária que se quer mais do que entretenimento: como já bem demonstrou Linda Hutcheon, uma das marcas da ficção pós-modernista é a apropriação paródica de convenções narrativas cristalizadas na cultura popular, como a narrativa policial (Cf. HUTCHEON, 1991b). Aprendida a lição de Jorge Luís Borges, os escritores pós-modernistas descobriram ser o policial um modelo narrativo muito adequado para o debate das questões prementes da literatura contemporânea, como o exercício exacerbado da intertextualidade e da metaficção.

Além disso, o detetive é uma perfeita metáfora tanto para a função do leitor quando do escritor. Como bem destaca Ricardo Piglia (2006), o detetive é um leitor do mundo, na medida em que decifra as pistas, para então “escrever” sua versão dos fatos. O detetive, nesse sentido, escreve, (re)cria, uma narrativa que nos estava oculta, a do crime e suas motivações. E sendo lúdica a relação do leitor com a investigação, ele também observa o processo de construção dessa narrativa, cujos mecanismos estão expostos durante a investigação, em uma situação de desvelamento das costuras do texto muito afim às práticas metaficcionais pós-modernistas. Além disso, o detetive é muitas vezes um leitor de fato: Piglia lembra-nos de que naquela que é considerada a primeira narrativa policial, “Os crimes da rua Morgue”, o detetive Dupin conhece o narrador anônimo em uma livraria. E não são poucos os exemplos de detetives leitores.

Enfim, sendo o detetive uma metáfora tanto para a função da leitura quando da escrita ficcional, e sendo o gênero policial intrinsecamente metaficcional e intertextual, não é difícil compreender como pode ser produtiva a utilização do policial pelos pós-modernistas. Em causa, estão não apenas a investigação da narrativa em si, mas também uma reflexão mais aprofundada, revisionista, sobre questões históricas e/ou questões sobre o lugar da literatura e sua função social. O que pode ser observado em autores de diversas nacionalidades e inclinações estéticas.

Nesse sentido, *Tão longo amor tão curta a vida* apresenta algumas características das narrativas policiais pós-modernistas. Na verdade, tal leitura nos é sugerida de maneira inequívoca na última página do romance, quando é descoberto o cadáver de Victor da Costa. Tal evidência promove uma leitura retrospectiva, em busca de pistas para o crime; na verdade, porém, a investigação (se assim podemos chamá-la) já aconteceu. Neste sentido, Macedo inverte o sistema narrativo do policial tradicional.

Neste, a história do crime é retrospectiva, e está sendo recomposta, aos bocados, pelo detetive. Em Macedo, porém, a história oculta é não apenas simultânea à investigação (como ocorre frontemente no *noir*), mas também prospectiva, pois o crime principal ainda está para acontecer.

Quando Victor da Costa procura HM, é como um cliente dos romances policiais a procura de um detetive: traz uma camisa (discretamente) manchada de sangue e uma história de sequestro repleta de lacunas, a serem preenchidas pelo leitor e pelo detetive-escritor. Ao iniciar uma breve investigação, HM descobre que talvez tenha havido uma morte no hotel em que Victor se encontrou sob o controle dos sequestradores. O diplomata passa a ser considerado também um suspeito, ainda que, como todos os demais fatos do romance, o assassinato pode não ter sequer acontecido. Caso exista de fato um cadáver, porém, Victor da Costa pode ter usado seu amigo escritor como um álibi para a noite do crime, hipótese que vai persistir até o final do romance.

Para que uma narrativa policial seja bem sucedida, é preciso que o enredo parta de determinados indícios e fatos, que podem ou não ser negados ao final (a vítima pode ter simulado a própria morte, a arma do crime pode não ter sido a mais evidente, etc), mas que constituem um ponto de partida à primeira vista confiável.

Em Helder Macedo, não há pistas iniciais seguras. São, todas elas, discursos, principalmente vindos de um narrador indigno de nossa confiança, Victor da Costa. Sobre seu reencontro com Lenia Nachtigal, que seria portanto o evento central de seu relato, Victor observa, confuso:

“O Senhor Escritor não vê que isto significa que esta mulher pode perfeitamente não ser a Lenia Nachtigal? Sem voz pode perfeitamente não ser ela. É a prova de que talvez não seja. É pelo menos a prova de que pode não ser”.
“É prova de coisíssima nenhuma” (MACEDO, 2013, p. 81).

Ou seja: a *prova* não aponta para uma verdade, mas para uma possibilidade, tão fantasiosa quanto qualquer outra opção. Na ficção, como na vida, não há provas, apenas possibilidades e inconclusões:

(...) também lhe deu jeito dizer que eu escrevo esses romances que ele disse que são sobre vidas inconclusivas. Para me predispor a aceitar a

sua história como se já fosse um romance meu de que ele tivesse emergido em vez de uma história dele ainda por completar. Insistindo nisso várias vezes, exageradamente. Como se todas as vidas não fossem inconclusivas (MACEDO, 2013, p. 91-92).

A partir, portanto, do relato lacunar e possivelmente ficcional de Victor da Costa, HM, o detetive-escritor, assume seu papel de ficcionista e inventa uma história oculta para completar as lacunas da versão apresentada pelo amigo.

Sendo nossa experiência de mundo mediada por discursos, localizar e promover uma reflexão sobre a fragilidade destes discursos e dos contextos de enunciação é um dos sentidos da narrativa pós-modernista, segundo descrita por Linda Hutcheon. Não se trata de questionar os paradigmas do pensamento instalados para derrubá-los e substituí-los por novos. Se Helder Macedo pensasse assim, seu romance seria uma crítica aos estratagemas do policial para, ao final, propor um novo tipo de narrativa, que almejasse superar os modelos anteriores. Pelo contrário, e consoante com o pensamento de Hutcheon, Helder Macedo desconfia do estatuto de verdade: todos os fatos chegam a nosso conhecimento mediados pelo relato das personagens, ou seja, textualizados. A verdade nos parece então inalcançável, de modo que tudo a que podemos ansiar é a criação de novas ficções; talvez plausíveis, talvez verossímeis, mas, em última instância, ficções.

A história de Victor sobre Lena Nachtigal era verdadeira? De que modo o fato de ela ser filha de uma oficial da Stasi pode ter repercutido na vida do diplomata? Lenia teria retornado, mais de vinte anos depois, para um “acerto de contas” com Victor? Tal encontro, se ocorreu, seria apenas uma despedida amorosa ou haveria conotações políticas? Questões de espionagem? E ainda: haveria alguma “verdade” na versão de HM, que inclui os Benamor, Paris e ecos da questão Palestina? Não há respostas. Helder Macedo conclui uma narrativa que, na última página, revela a existência de uma história oculta, mas que não será desvendada.

A apropriação de Helder Macedo do modelo policial é portanto paródica, a serviço de uma narrativa de caráter ostensivamente metaficcional. Exacerbando o caráter ensaístico de romances anteriores, Macedo agora propõe uma investigação sobre seus próprios métodos de composição.

Segundo Linda Hutcheon,

O mundo “pós-moderno”, como Lyotard (1979) chama ao nosso Ocidente pós-industrial desenvolvido, pode muito bem estar a padecer, hoje em dia, de uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca. Mas isto tem sido verdadeiro em relação ao século inteiro. As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curta-circuita o diálogo crítico normal (HUTCHEON, 1989, p. 11).

Lembremo-nos do icônico *A mulher do tenente francês*, de John Fowles, cujo narrador desenvolve considerações sobre o modelo do romance oitocentista que está parodiando e indica caminhos de leitura para sua obra, justificando suas opções estéticas. Nesse sentido, o romance metaficcional assume em sua própria composição uma primeira consideração crítica sobre si. Muitas vezes, como em *Partes de África*, o narrador (no caso, HM) desenvolve uma longa explanação sobre a teoria que teria ditado os princípios de sua composição (a teoria do mosaico) bem como, ao indicar sua vasta filiação literária, de Camões a Garrett, determina os caminhos de leitura que futuros críticos deverão adotar na análise do romance. O crítico, claro, pode desconsiderar o que foi sugerido como chave de leitura pela narrativa autorreflexiva. Mas, sem dúvida, tal movimento autoavaliativo há de sugerir pistas legítimas de interpretação, ainda se consideradas puro jogo de cena por parte do narrador ou do autor implícito.

Nesse sentido, não é exagero afirmar que um importante procedimento de composição de Helder Macedo é precisamente a paródia. Em *Pedro e Paula*, o filme *Casablanca* é revisto em diversos níveis: na triangulação entre Ana, Gabriel e José, que recupera a dinâmica entre Ilsa, Rick e Laslo; na continuação do desfecho do filme; no trânsito, pelo romance, de personagens do livro, como o pianista Sam e o piloto do avião. Também em *Pedro e Paula*, a trama de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, é retomada e ressignificada, em um contexto diferente, com atores diferentes. Os exemplos são inúmeros.

Macedo, porém, também revista a própria obra. É oportuno recorrer a uma imagem utilizada pelo narrador de *Partes de África* ao se referir à estrutura de sua narrativa, o mosaico: partes, fragmentos que podem ser rearranjados (lidos) ao gosto do leitor. No decorrer dos romances macedianos, porém, na sucessão de narrativas que

reavaliam as premissas da anterior — sem necessariamente contradizê-las, mas sempre escusando-se à mera repetição do já dito — a imagem do mosaico é substituída por outra igualmente fragmentária e lúdica, mas seguramente mais dinâmica, a do caleidoscópio: cada romance, como um novo movimento do caleidoscópio, rearranja as peças da narrativa anterior, afirmando a instabilidade deste projeto literário, ao mesmo tempo que lhe descobre novas nuances. O modelo do romance histórico de *Pedro e Paula* é revalidado em *Vícios e virtudes*; a reconstrução do passado (a partir da metáfora sebastianista) como metaforizada na personagem Joana, de *Vícios e virtudes*, é revista sob um novo foco narrativo e desdobramentos em diferentes personagens — Viana, Ventura, Fróis — em *Sem nome*; a emancipação da personagem escritora destes dois últimos romances é revista e posta em xeque em *Natália*. Além disso, uma infinidade de temas são reutilizados, como pequenas duplicações, triângulos amorosos, jogos sexuais, referências intertextuais, sem mencionar a longa lista de epígrafes de cada um de seus livros, que reiteram e renovam questões formais e temáticas de uma variada gama de parentescos literários.

Ou seja: a cada romance, os princípios de composição dos romances anteriores são revistos à distância, criticamente, em um diálogo que, retrospectivamente, os ressignifica. São, portanto, parodiados. Se toda paródia é auto reflexiva, “na medida em que põe em questão, não só a sua relação com outras obras, mas a sua própria identidade”, Macedo não se furta a um movimento de reavaliar abertamente sua obra anterior, em um processo de autoparódia, que “não é só a maneira de um artista renegar anteriores maneirismos, por meio de exteriorização (...)”. É uma maneira de criar uma forma, ao questionar o próprio ato de produção estética (HUTCHEON, 1989, p. 21). *Tão longo amor tão curta a vida* é, sobretudo, o mais recente movimento do caleidoscópio. Nas palavras de HM:

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, 2014, p. 13).

Ser quem não é: o disfarçar-se de personagem homônimo, em suas circunstâncias biográficas. Ao final do percurso, o narrador afirma ter tido sucesso no desafio de reinventar a si mesmo e aos seus livros:

O que, aliás, significa que não há repetição coisa nenhuma porque as repetições se manifestam sempre nas diferenças. Ou as diferenças nas repetições, o que também não é a mesma coisa. E portanto nunca nada é a mesma coisa. E portanto, também *pace* Victor Marques da Costa que veio oferecer-se para personagem de um livro parecido com outros que escrevi e agora se encontra num diferente (MACEDO, 2013, p. 146).

Mas diferente em que sentido? A glosa contínua de situações, motivos e procedimentos literários, em si, não acarreta necessariamente a criação de um sentido novo. No caso de Macedo, também não se trata exatamente de um possível esgotamento “natural” de um determinado estilo narrativo. Trata-se da *autoglosa* (cf. CEIA, 2007) consciente e *dramatizada* de seu estilo.

Esse processo se realiza através da constante retomada de temas e procedimentos comuns a toda a obra de Macedo: a construção de mapas falsos (ou “possíveis”), como aqueles criados por Victor da Costa; o estabelecimento de relações afetivas e eróticas triangulares, como o desejo de “encontrar o corpo que deseja noutros corpos” (MACEDO, 2013, p. 55); o paradoxo gerado pela inverossimilhança do duplo — “Não era nem poderia ser a Lenia” (MACEDO, 2013, p. 72); o elogio das vidas possíveis e do livre arbítrio dos personagens; a descrição dos personagens através dos disfarces que assumem — “Também nos seus livros muitas vezes as pessoas não são quem são. Ou quem não podem ser” (MACEDO, 2013, p. 73); o discurso autorreflexivo por parte do narrador, avaliando suas opções e debatendo a construção de seu livro (discurso em grande parte exposto dialogicamente nos encontros entre Victor e Macedo); e, finalmente, a elaboração de uma versão dos eventos narrados à qual se contrapõe outra ou mais versões, compondo-se assim a sobreposição de narrativas possíveis, muitas vezes sobre personagens que sequer sabemos se existiram de fato.

Um procedimento, porém, se destaca, por demais evidente: o cultivo de antinomias e oposições como princípio de composição, fundamental desde *Partes de África*. Os exemplos são muitos, e estão em todos os romances de Macedo, em

diferentes níveis, na composição dos personagens, nos títulos dos capítulos, nas contradições e inverossimilhanças narrativas, na composição da frase. O mesmo em *Tão longo amor tão curta a vida*: seja no que se refere ao estatuto dos eventos narrados — tratados como verdade, para em seguida serem negados como uma lembrança questionável ou como invenção —, seja em personagens que são sempre outrem. Mas, sobretudo, são antinômicas as longas considerações acerca dos destinos possíveis das personagens:

Ou assim foi achando que estava a acontecer até achar que foi o que tinha acontecido quando Lenia Nachtigal também achou. E que portanto o pai precisava mais de Lenia Nachtigal do que a Lenia Nachtigal precisava dele, que o pai precisava da sombra em que a amiga se tornara para ele próprio se poder tornar a sombra dela. Entendendo por isso que afinal o pai nunca teria querido recuperar em Lenia Nachtigal a mulher que ela poderia ter sido, mesmo quando tinha parecido querer. Aquele ser inatingível que ela tivesse sido teria de permanecer para sempre inatingível para ele. (MACEDO, 2013, p. 154-5, grifos meus).

Em destaque, estão as expressões “duplicadas”, que criam um efeito de circularidade e de negação ou oposição com o que foi afirmado imediatamente antes. Deste modo, HM eleva quase ao grau da inteligibilidade suas antinomias. Não há personagem que não se transforme em outra coisa sobre os olhos de outrem: estamos em um campo de constantes transformações, permanentes disfarces e no qual é impossível se determinar qualquer noção de verdade.

É assim a caracterização de Lenia Nachtigal. Fisicamente, ela possui “um ruivo-escuro que só à luz se percebia que era ruivo, com olhos verdes, se bem que de um verde fundo que à sombra por vezes parecia quase negro” (MACEDO, 2013, p. 33). Quanto ao seu comportamento, ela precisou “aprender com os atores a arte de ser outra para poder ser ela própria, enquanto no treino de cantora tinha de ser ela própria para poder ser outra” (MACEDO, 2013, p. 36). Aos investigadores de seu desaparecimento, Lenia foi supostamente “metamorfoseada em quem nunca teria deixado de ser” (MACEDO, 2013, p. 54).

E, principalmente: se no relato de Victor da Costa Lenia era uma mulher segura — incluindo a atitude controladora na cama —, no relato de HM ela se torna frágil,

“resgatada” de sua errância por Almir e Lenia Benamor. O amor triangular entre eles inclui as relações com o pai e os jogos eróticos com a filha.

“Tenho um plano. Não tive mãe mas posso ter irmã. Você já é como se fosse minha irmã. Só falta legalizar. Você se casa com papai. Eu não posso mas você pode. Juro que se pudesse casava. Se ele quisesse. Mas você casando é como se fosse eu”.

Em suma, Lenia Benamor estava apaixonada. Pelo pai? Pela amiga através do pai? Por si própria através da amiga? (MACEDO, 2013, p. 118).

Daí o desfalecimento de Lenia Nachtigal, seu quase desaparecimento físico, mas também de personalidade, que a caracteriza como vítima “vampirizada” do jogo incestuoso entre pai e filha. Trata-se de um jogo bastante comum nas narrativas macedianas, o do desejo erótico transposto em outrém, e que encontrou particular importância na representação de Júlia de Sousa, de *Sem nome*.

Portanto, na caracterização de personagens, nos impasses do enredo (as versões que se negam ou as investigações supostamente factuais baseadas em versões provavelmente ficcionais) e na própria sintaxe de muitas passagens, o texto nega a si mesmo com tamanho afinco que praticamente impossibilita o próprio ato de se narrar uma história.

Há, contudo, uma última antinomia: este romance, ao lado do anterior, *Natália*, se opõe ostensivamente contra um movimento de emancipação das personagens, dramatizada em *Pedro e Paula*, *Vícios e virtudes* e *Sem nome*. Suas protagonistas — respectivamente Paula, Joana e Júlia — atravessam um processo de resistência a identidades fixas e a destinos pré-determinados e buscam a reflexão (investigação?) sobre o seu passado (e do seu país), em nome de emancipação política e pessoal. Este movimento emancipatório ocorre paralelamente à perda gradativa de poder conferido à voz narrativa: o narrador HM sabe cada vez menos, até perder a voz em *Sem nome*. Os finais em aberto representam o exercício pleno da liberdade por parte dessas protagonistas. Em *Natália*, porém, na medida em que é posta em dúvida a autoria do diário, a emancipação da personagem, que seria fundada na escrita, torna-se questionável (cf. DANTAS, 2014). Já em *Tão longo amor tão curta a vida*, a personagem em busca de emancipação é o próprio HM. Mas em vão: ao insistir no

impasse e no paroxismo, HM (e Helder Macedo) desenvolve uma obsessão narcísica que, levada ao extremo, sugere um esgotamento temático e formal de seu percurso como romancista.

A ficção pós-modernista, repleta de truques metaficcionalis, alusões e pastiches, solicita em certo sentido um leitor especializado. Sobretudo no caso da paródia:

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia (HUTCHEON, 1989, p. 34).

O que equivale dizer que o texto solicita e constrói a imagem de um leitor implícito, cujo repertório cultural é fundamental para a criação de sentido. Longe de ser uma inovação, esse movimento é intrínseco à literatura: “sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas” (HUTCHEON, 1989, p. 35). Ocorre que a pós-modernidade agrava essa implicação do leitor, exigindo-lhe um repertório cuja filiação serve como legitimação da obra.

Ao escrever, ele [o artista] sabe que produz com as ruínas que herdou, mesmo quando as reverte, mesmo quando as cala, mesmo quando as renega, porque o avesso é, ainda assim, uma denegação (CERDEIRA, 2014, p. 25).

Helder Macedo, ciente desse “aprissonamento” ao passado, se propõe a criar sua ficção a partir dos ecos assumidos de Garrett, Machado, Camilo, entre tantos outros, nomeados, referidos, citados e parafraseados em sua ficção. Trata-se de um procedimento paródico, na medida em que “é, pois, tanto um acto pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária” (HUTCHEON, 1989, p. 52). Em *Tão longo amor tão curta a vida*, como é de seu feitio, o autor mantém uma vasta rede de referências à música, à ópera, às artes plásticas, cujas alusões renderão seguramente produtivas leituras críticas. No que tange à literatura, especificamente, nunca antes um enredo macediano foi tão profundamente auto

avaliativo, como se o referido “aprisionamento” ao passado se desse sobretudo com a sua própria criação, ou seja, com a própria tradição dos romances macedianos.

Para os formalistas russos, a paródia servia, sobretudo, ao “estranhamento”, ou seja, devia promover um olhar que desautomatizasse funções antes mecanizadas. Todo e qualquer procedimento, porém, por mais subversivo que seja em um determinado momento histórico, pode se tornar uma convenção, de modo a se automatizar. É assim, claro está, com a paródia, que teria “deixado de ser, para muitos, uma via para novas formas, como acreditavam os formalistas russos, e ter-se tornado — ironicamente — um modelo de norma prevalecente” (HUTCHEON, 1989, p. 41-2). Ou seja, um clichê. O mesmo pode ser dito sobre a metaficção, de modo geral. Helder Macedo não está imune a tais riscos, embora seguramente esteja deles ciente, e por isso almeja a cada romance a desautomatização do padrão estabelecido anteriormente. Não há como fazê-lo, senão enfrentando, para superá-lo, o debate de suas próprias formas e escolhas.

A paródia do policial desenvolvida por Macedo acarreta, sim, a busca por uma identidade. Não uma identidade cultural, mas literária. O principal tema de *Tão longo amor tão curta a vida* é, sobretudo, os caminhos adotados por HM, na redação de um novo romance. Mas algo está falhando:

Eu queria impor uma lógica de plausibilidade ao que só como implausível verossimilhança das verossimilhanças que o Victor Marques da Costa me contou.

(...)

Se é que foi sequestrado. Se é que estive com alguma delas. Ou seja: se ele não sabe, ou sabe e não diz, ou se diz o que não foi, eu sei ainda menos e ainda menos posso dizer (MACEDO, 2013, p. 165).

Plausibilidade, se houver, será meramente ficcional. Há certa ironia na referência às leituras de S., a esposa de HM, que prefere não acompanhar os jogos narrativos entre seu marido e Victor da Costa, para “ficar na sala a ler um livro como deve ser, daqueles que têm princípio meio e fim, à inglesa, em vez de participar neste” (MACEDO, 2013, p. 197). Livros assim, como as narrativas de enigma, verossímeis dentro de suas convenções, HM e Helder Macedo não parecem dispostos (ou capazes?) a escrever. O ostensivo debate sobre suas escolhas e a paródia do policial sugerem certa nostalgia de

uma época em que era possível determinar, ainda que apenas literariamente, um conceito de verdade. Ou melhor: uma possibilidade de representação.

A narrativa policial é o paradigma do positivismo, cuja expressão máxima é Sherlock Holmes: há confiança na ordem social e literária, na verossimilhança e na causalidade. Helder Macedo se expressou em mais de uma oportunidade sobre o romance realista e naturalista em termos semelhantes (Cf. MACEDO, 2007), para depois, em romances como *Pedro e Paula*, propor a criação de uma personagem feminina que, como a Capitu de Machado de Assis, torna-se uma proposta de subversão a esse paradigma positivista. Paula, como Capitu no contexto oitocentista, representa o exercício da escolha, da ruptura com os paradigmas pré-estabelecidos (paternalistas e colonialistas) e, portanto, o exercício da liberdade (Cf. DANTAS, 2010). Tal exercício encontra seu correspondente formal na narrativa, daí um dos grandes méritos do importante romance que é *Pedro e Paula*: o percurso do narrador encontra um equivalente no percurso da personagem, de modo que a metaficção coexiste com o romanesco.

A literatura pós-modernista debate-se sobre a impossibilidade de representação, sobre a impossibilidade do realismo. Opera sobre um impasse: representar o que não é representável, assumir-se um constructo. Daí que o policial pós-modernista, ainda que conviva com certa utopia da ordem — o desejo do investigador e do leitor em descobrir uma história oculta — termina fatalmente por descobri-la impossível, se não como ficção, artefato. É sobre essa angústia — o desejo da narração e sua impossibilidade — que trata o romance de Helder Macedo.

O cadáver na página final clama por uma história, a qual o escritor-detetive não pode contar, pois não consegue se projetar para além da auto investigação de seus métodos e obsessões. Está dado o impasse: a ânsia (nostálgica) pela narração enfrenta sua impossibilidade.

Referências

CEIA, Carlos. *A construção do romance – ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses*. Coimbra: Almedina, 2007.

- CERDEIRA, Teresa. Os abismos da arte na escrita de Helder Macedo. In: *A tela da dama – ensaios de literatura*. Lisboa: Presença, 2014.
- COETZEE, J. M. *Diário de um ano ruim*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DANTAS, Gregório Foganholi. As erratas pensantes: uma leitura de *Pedro e Paula*, de Helder Macedo. *Literatura e sociedade*, Universidade de São Paulo, v. 14, 2010.
- DANTAS, Gregório Foganholi. Helder Macedo, personagem de *Natália*. In: SANTOS, Rosana Zanelatto [et al.]. *Anais do 24º Congresso Internacional Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2014.
- FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da história – mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative – the metafictional paradox*. London: Routledge, 1991a.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991b.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAMES, P. D. *Segredos do romance policial – história das histórias de detetives*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- MACEDO, Helder. *Natália*. Lisboa: Presença, 2009.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999a.
- MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999b.
- MACEDO, Helder. *Sem nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MACEDO, Helder. *Tão longo amor tão curta vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- MACEDO, Helder. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007.
- MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARTZ, Adriano. A estratégia do crime. *Folha de S. Paulo*, 08 fev. 2004.

THE DETECTIVE NARRATOR IN HELDER MACEDO'S *TÃO LONGO AMOR TÃO CURTA A VIDA*

ABSTRACT

This article intends to undertake a reading of the Helder Macedo's novel, *Tão longo amor tão curta a vida* (2013), taking into account two points of analysis: a parody retelling of detective novels; a review of issues and procedures adopted by the author in his earlier novels.

Keywords: portuguese novel, metafiction, Helder Macedo.

Recebido em 28/06/2016.

Aprovado em 19/10/2016.