

Em passeio com *Pedro e Paula*:
Casablanca, Lisboa, Londres,
Paris, Joanesburgo, o mundo...

Teresa Cristina Cerdeira da Silva*

* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Empédocles sustentava que nossa psiquê, na morte, retorna ao fogo de onde saiu. Mas nosso *daimon*, de uma só vez nossa culpa e nossa potencial divindade, não vem a nós do fogo, mas dos precursores. O que foi roubado deve ser restituído; o *daimon* nunca foi roubado, mas sim recebido como uma herança transmitida na morte do efebo ao poeta tardio capaz de aceitar simultaneamente tanto o crime quanto a divindade.

Harold Bloom¹

A glosa ao verso de Cesário Verde é mais que um artifício de estilo. Ela vem anunciar o caminho de leitura que nos propõe o último romance de Helder Macedo: *Pedro e Paula*. O caminho é mesmo esse, que partilha as heranças de linguagem como resíduos demoníacos de uma cultura que o “poeta tardio” recebe “na morte do efebo”. Crime e divindade em duplo processo de apropriação e inauguração do poder de criar. *Pedro e Paula* é um título carregado de falas anteriores. Pois é, o leitor sagaz há de evocar logo suas reminiscências bíblicas, encontrará os apóstolos e acreditará que encontrou a chave e o segredo. Não estará de todo errado, pode até ter certa razão, mas vai logo perceber que esse mesmo título, já assim traidoramente em vertente feminina, tem mais a oferecer e se recusará a deixar-se enredar em desconfortáveis verdades unívocas. É então que, imbuído daquela “proverbial perspicácia” com que o narrador machadiano já o concebera, decide-

¹ A *Angústia da influência* (trad. Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro, Imago, 1991. p.181

se a evocar terrenos menos etéreos que os da palavra divina e descobre os gêmeos do seu autor de inspiração, que são também Pedro e Paulo, duplamente nascidos do fundo bíblico que os remete dos apóstolos aos imemoriais hebreus – também gêmeos – Esaú e Jacó. Deu um grande salto, esse leitor atento! E é bem capaz de, por essas virtuosas vias, descobrir que está no caminho certo para ir ao encontro desse casal de gêmeos nascidos em bom estilo nas comemorações do fim da Segunda Grande Guerra, na Lisboa de 45.

Pois é. O tempo é esse. O do nascimento, ao menos. Quando havia festa e euforia nessa Lisboa que, em tempos de guerra, e por estar fora dela, tinha sido, um pouco à imagem de *Casablanca* – ao menos aquela que nos deu para sempre os amores de Rick, Ilse e Laszlo –, uma cidade viciosamente aberta em que conviviavam nazistas e aliados, espões de todos os lados, refugiados em busca da América. Das evocações bíblicas às literárias, passamos então a um verdadeiro contrato de referências culturais que esse romance de Helder Macedo estabelece com o leitor. Há que se rever o filme, com suas luzes e sombras, com suas linhas como grades a metaforizar o espaço barrado dos personagens. *Casablanca*, ou melhor, a ficção da ficção que é a narrativa do destino dos personagens do filme depois da cena inesquecível do avião, no primeiro capítulo do romance, não é apenas uma alusão de cinéfilo *to the happy few*. É uma micronarrativa absolutamente funcional que compromete a leitura do romance como *mise-en-abyme* de muitas de suas cenas fundamentais, à maneira de um saudável exercício de “recomposição” de um corpo conhecido e suficientemente revisitado para ser citado em segunda mão em “novo corpo orgânico, aos bocados”, como insinuara o Cesário de uma das epígrafes do romance. *Pedro e Paula* é este novo corpo orgânico, recomposto de muitos bocados da cultura ocidental, deliciosamente digeridos para o gozo da necessária transgressão. Gosto de pensar nessa proposta em que citar² (do latim *citare*, pôr em movimento, chamar, provocar) ultrapassa o investimento na repetição para se constituir como força de trabalho absolutamente original, não no que se refere à restauração da origem que, na verdade, é apropriada para ser rasurada em seguida, mas como emergência de um novo que não carece da *tabula rasa* ou da neutralização das influências porque ultrapassou a angústia que via de regra o criador mantém com a tradição³.

² Cf. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil, 1979. – “*Citare*, en latin, c’est mettre en mouvement, faire passer du repos à l’action. Les sens du verbe s’ordonnent ainsi: d’abord venir à soi, appeler (d’où l’acception juridique d’une sommation à comparaître), puis exciter, provoquer, enfin, dans le vocabulaire militaire, délivrer une mention. En tout cas, une puissance est en jeu, celle qui met en branle. Dans le vocabulaire de la *corrida*, on dit que le *torero* “cite” le taureau: il provoque sa charge à distance, il le promet en agitant un leurre devant ses yeux” (p.44)

³ BLOOM, Harold. *A angústia da influência (The anxiety of influence)*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

Dizíamos que a evocação de *Casablanca* surpreende por sua funcionalidade na narrativa. Se, por um lado, como ficção filmica, a estória nasce da História – lembremos que o filme data de 1942 -, por outro, o filme genial funciona às avessas fazendo-se, já agora, um documento da História, a imagem de um tempo que vai servir ao narrador desta outra ficção que é o romance *Pedro e Paula* para compor a sua imagem de uma Lisboa de 45 que, como ele próprio afirma, não sem certa piscadela à ingenuidade da informação, “não poderia ter conhecido por estar em África”⁴. À experiência, âncora supostamente fiel da verdade, substitui-se, pois, uma inferência ficcional, que não é, aliás, menos plausível que a outra, já que toda evocação é necessariamente ficcionalização.

A Lisboa onde nascerão os gêmeos é a Lisboa do desembarque de passageiros cujas histórias conhecíamos de perto, que tinham feito parte ao longo de mais de cinquenta anos do nosso imaginário ocidental. Reencontrá-los agora, para além dos limites de uma sala escura de cinema, compromete a nossa relação com o discurso passado e com a narrativa presente que ousa evocá-los para continuar-lhes as vidas, insinuando um final por vezes menos feliz do que aquele que o espectador pretendia criar para uso próprio de um *happy end* tranquilizador; e, por outro lado, por um efeito de custosa ironia, ousa desmontar o efeito catártico do filme apontando os bastidores da cena em que paradoxalmente se confundem e se distinguem o personagem e o ator e, a partir daí, o destino de cada um⁵.

Mas não terá sido apenas para criar a atmosfera de uma Lisboa dos anos 40 que a remissão ao modelo se torna funcional. O que não esperaríamos é que a própria narrativa, que começara por ousar até mesmo desfazer as ficções, se incumbisse ela própria de abrir espaço para a sua releitura num outro plano ficcional. Assim é que o velho casal judeu, que acredita um dia poder reencontrar os filhos que deixaram, na América da liberdade, reaparecerá na África, em história similar de generosidades e sacrifícios – em que não contam evidentemente diferenças de cor e de raça – no também velho casal de negros de um campo de “recuperação pacífica de terroristas – a ‘Política dos Espíritos’” (PP, p.82), que desejam oferecer a sua liberdade para salvar a dos netos, cuja morte ignoram, e que por eles se tinham oferecido, como outrora, provavelmente, os outros filhos judeus pelos pais que buscavam a América.

E se Lisboa é *Casablanca* nos anos 40, Lourenço Marques é também *Casablanca* nos anos 70, com direito a avionetes, pilotos, jogos de pôquer, gente falida, traições e até mesmo a um pianista, também Samuel, a tocar um só apa-

⁴ Cf. Entrevista com Clara Ferreira Alves – “Falatório” (RTP I), março de 1998

⁵ “Ilse, já não Ilse, foi para a Itália onde cortou o cabelo para o novo filme e começou o escândalo com o Rosseline, enquanto Victor Lazslo deve ter regressado a Hollywood mas não sei se foi antes ou depois de tudo isto que ele andou na propaganda tabagista a acender dois cigarros de cada vez para a Bette Davis” (PP, p.15)

rentemente extemporâneo *As time goes by* nas noites do Hotel Polana, de frente para o mar africano, enquanto ruía um império centenário e apostava-se, ainda então, com otimismo absoluto na liberdades dos novos países a haver. Como diz o narrador reiteradamente, tudo uma questão de “entradas e saídas”: saída do filme, saída da guerra, saída dos gêmeos na entrada do romance; Lisboa aberta para entradas e saídas de refugiados; Lourenço Marques sitiada com saídas estratégicas e eufóricas entradas revolucionárias.

O jogo de evocações culturais em *Pedro e Paula*, como já se viu, não se limita a *Casablanca* e, de monumento para monumento, lá caminha ele para os grandes romances. Assim acontece com a convivência machadiana que vai muito além da coincidência dos personagens dos gêmeos. É certo que será este o ponto de partida do encontro e da ultrapassagem. O fato de serem fisicamente idênticos os gêmeos desse quase insuperável escritor brasileiro dava ao seu autor a fórmula especialíssima da triangulação amorosa em que ironicamente se fundiam o mesmo e o outro. Mas, mais que isso, é evidente, fazia ressoar em metáfora a própria história do país na falsa crise da monarquia e da república: simulacros do outro no mesmo, uma simples questão de tabuletas, mera aparência de transformação ilustrada agora pela metáfora da fachada da “Confeitaria do Império”, em má hora pintada para exigir súbita modificação para qualquer coisa como “Confeitaria da República” sem que nada, verdadeiramente, se alterasse em seu interior. Mas em sua versão contemporânea, portuguesa e feminina, Pedro e Paulo serão Pedro e Paula, necessariamente complementares e divergentes, figuras em jogo ambíguo de atração e repulsa. É na diferença que eles agora se criam, é na diferença que abrem espaço para novas fantasias de triangulações amorosas que vêm de antes deles e por eles passam inevitavelmente.

Dizíamos, antes, que a presença em pano de fundo espectral de Machado de Assis ultrapassava a alusão aos gêmeos, e reiteramos essa proposta ao acentuar que é também numa certa escrita de registro irônico e de comprometido diálogo com o leitor, num certo tom de oralidade, que justifica, por exemplo, no caso de *Pedro e Paula*, uma utilização econômica de convenções de pontuação, mas sobretudo na quase ausência de um discurso assertivo, judicativo, em prol da possibilidade de considerar não apenas a oposição mas a contradição da verdade, sem buscar tão somente “tornar a verdade inverosímil ou transformar uma inverosimilhança noutra”⁶, enfim, no ardiloso jogo formal de tentar na escrita uma espécie de discurso no condicional que servisse menos ao que é mas ao que poderia ser ou ter sido, que Machado surge como ponto de referência benfazeja a comprovar, por um lado, que já era moderno como o diabo e, por outro, que a

⁶ Cf. MACEDO, Helder. *Partes de África*, Lisboa, Presença, 1992. P.169

contemporaneidade aposta no desafio da tradição por desconfiar da castração da sombra e acreditar antes na convivência com os grandes mestres.

Pedro e Paula não são, pois, meros títeres de uma trama histórica que os inclui, nem evocações literárias requentadas da verve machadiana, nem pretextos para um experto narrador se multiplicar em máscaras ficcionais que são também, de certo modo, a grafia da vida do sujeito. Porque esse romance, para além de um pouco de tudo isso, é também uma história de amor, casualmente triangular – como quase todas as boas histórias de amor –, necessariamente triangular para inserir um terceiro termo, uma terceira via, uma terceira margem, não apenas nas opções afetivas, mas também ideológicas e metafísicas. O duplo que se adivinhava na escolha dos gêmeos, na verdade, problematiza a sua evidente polaridade ao ver intervir na trama uma necessária terceira voz que com ele dialoga, disputa, ama, trama, luta. Não apenas Esaú e Jacó, mas a intermediação necessária de Isaac, mais consciente que logrado. Essa triangulação, entretanto, não é apenas amorosa. A terceira voz relativiza as verdades e permite ao narrador compor personagens suficientemente ambíguos para não serem bons nem maus, mas complexos e humanos. Não que com isso a narrativa se descomprometa com as questões éticas ou políticas. Personagens há absolutamente indefensáveis, como o agente da Pide e, em escala diversa e de certo modo, também o pai, a Fernanda e o próprio Pedro, embora se afastem das conformações monolíticas que fariam deles grotescos arremedos sob a forma de metáforas ideológicas.

Se o pide Ricardo Vale tem pouca chance de escapar à abjeção, aquela não lhe é de todo roubada no momento em que passa de perseguidor político e sexualmente corrupto a protetor da mesma Paula quando ela se torna objeto das fantasias sexuais não menos violentas do irmão. E o próprio narrador confessa sua opção pouco ortodoxa em termos de uma estrita ideologia de esquerda, traindo, para além disso, sua voluntária participação na articulação da trama romanesca, que ganha aqui um duplo cariz: o de desmontar uma demasiada imersão do leitor na estória como vida e o de apontar, por outro lado, a vulnerabilidade do mal já que, afinal, também ele não é absoluto.

Mas qualquer comentário adicional sobre os seus sentimentos, motivações, ambivalências, mesmo presumir que tenha ficado durante uns dias cheio de vontade de ir dar um bem merecido tiro nos cornos de Pedro com a pistola que (como se fosse sida) trazia enfiada nas calças, seria dar-lhe mais chances do que merece, filho da puta. Não esquecer nunca. E muitas já lhe dei, até demais. Filho da puta. (PP, p.193)

Mas, aberta a possibilidade de vislumbrar a fenda no mal, o perigo fica evidentemente mais próximo, a traição insidiosamente se instala e – suprema ironia

da dialética! – a denúncia da permanência do mesmo no outro, variante do Império na República machadiana, desmonta a euforia revolucionária ao revelar imagens contraditórias como as do Pide na televisão, a ser chamado por “Senhor Inspetor como no antigamente” (PP, p.189), a perda de poder mas a permanência das técnicas e dos “hábitos antigos” do “profissional das violências” – mesmo que utilizados, para o caso, justamente – e, enfim, a gradativa recuperação do estatuto antigo – fuga da África, degredo no Brasil, volta a Portugal num “antro de retornados no Poço do Bispo” e, logo em seguida, “um quarto mais permanente já mais para os lados de Xabregas” (PP, p.161)⁷. No filão da ironia a História é repassada sem euforia, mas também sem fatalismo. Porque, por outro lado, a presença do mesmo no outro não anula os ganhos, não desfaz a festa, que não é descrita justamente para não murchar cedo demais e poder guardar em suspensão a chama da revolução, que persiste ainda que no modo adversativo: “Mas festa é festa, e essa já ninguém nos tira” (PP, p.104).

Quanto ao pai, é a sua necessária ingenuidade – voluntária ou não, adverte o narrador – que permite fazê-lo deslizar da maior ignomínia para o lastimável contorno dos personagens que se transformam em agentes do mal, cheios, no entanto, de boas intenções, quer em termos pessoais, quer em termos políticos, porque, aliás, essas esferas evidentemente se confundem, apesar das teorias do Dr. Marcelo Caetano em seus cursos de direito, a separar, para consumo próprio, a ética pessoal e a funcional. Tudo uma questão de poder e de lastimável exercício do poder. O suicídio não o absolve certamente, nem endossa, no contexto, o lamentável epíteto de “vítimas da revolução” – e nem para isso é feito -, mas garante ao personagem um certo patamar absurdamente utópico em que o exercício da ilegalidade viesse a construir um tempo em que a legalidade fosse possível: a Pide a existir para que um dia não houvesse necessidade dela.

[...] lá estava ela a desentender tudo de propósito, em África era diferente. Pois então os militares não trabalhavam com a Pide? [...] Pois era ele, José Pedro Montês, e não essa hipócrita cambada que nalguns casos até tinha contas secretas na Suíça, que estava a criar as condições para que a Pide deixasse de ser necessária, [...] A Pide seria uma depravação, mas ao trabalhar com ele era uma depravação que estava a querer abolir-se a si própria. (PP, p.85)

À Fernanda, mulher do Pedro, quase caricatural em suas opções ideológicas, não é dado o espaço necessário na trama para que a sua evolução se consume em

⁷ Seria interessante lembrar, como o fez Carlos Reis na apresentação do romance (Lisboa, 12 de março de 1998), que uma das formas sutis de apontar o insidioso veneno que invade a euforia revolucionária é a descrição física do pide que, afinal, não se altera, retorna tal qual era – dente de ouro, cabelo apomado, fatinho escuro, unhas envernizadas – e vai forjando para si, com relativa facilidade, um espaço na nova ordem.

retórica sutil. Fazê-la partir do modelo da revolucionária radical de esquerda e vítima da fragilidade afetiva de Pedro para a mulher em ânsia de poder, agenciadora de mais-valias, amealhando pequenos ganhos que se converteriam em lucros futuros, poderia parecer psicologicamente inconsistente e quase arbitrário. E no entanto, na ausência do espaço narrativo que tornaria viável a evolução, cabe ao narrador – neste caso em rara volúpia de deus *ex-machina* – explicar a aparente incoerência da personagem pela irônica coerência da realização de utopias sociais ou pessoais.

Pedro, enfim, é o mais denso deles até porque ocupa com Paula o espaço central da narrativa. Estamos aí, com esse par de gêmeos, diante de duas possibilidades de ler o mundo, que teriam tudo para ser semelhantes e, na verdade, escolhem caminhos inteiramente diversos. Ficcionalmente a diferença começa por ser genética, e com ela mergulharíamos desde logo na primeira grande triangulação da narrativa, em que Ana (como de certo modo a Flora de Machado e, por que não, em registro posterior, uma certa D. Flor de tempero baiano) é incapaz de escolher entre os dois homens da sua vida – José e Gabriel – ficando com o primeiro mais por acaso do que por decisão própria e, a partir daí, incluindo-se no rol das falências afetivas a buscar em ficções o preenchimento de uma carência real. Ficção é a que ela constrói, distinguindo a paternidade dos gêmeos, de modo a dar a cada um dos homens – pai e padrinho – o direito de legar a sua herança a um deles. “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho” (PP, p.27). Não sabia ela, quando falava ainda sem metáforas, que estava levantando para o destino dos gêmeos o véu das diferentes possibilidades de estar no mundo, que têm a ver com o saber lidar com a afetividade – quer dizer com o corpo -, mas também com as ideologias, o que significa, de outro modo, com o sentido da liberdade. Ana – José – Gabriel inauguram toda uma série de triangulações que passam sempre no romance por essas duas vias: a da liberdade do corpo e a do corpo em liberdade.

E os triângulos se multiplicam. Triângulos amorosos que incluem necessariamente Gabriel, que tem nome a função de arcanjo, e que, não por acaso, é também Ayres (embora não utilize esse sobrenome), como certo autor de um *Memorial* oitocentista. Triângulos de amores incestuosos e de paixões clandestinas, triângulos de desejos escusos e de seduções insidiosas, de pérfidos acordos e temíveis traições. Enfim, dramas humanos: falências, fraquezas... e felizmente amores, desses que são inteiros e valem as dores porque ganham delas.

Ana – Pedro – Paula e já agora Pedro – Ana – Paula não são exatamente o mesmo mas variantes da mesma triangulação. A primeira, como já sugerido, acalentada pela presença metonímica do marido e do amante tendo como eixo uma figura feminina incapaz de abrir espaço concreto para suas aspirações e que se

confina no sonho do que poderia ter sido sem transformar o que é: geração de mulheres falidas a esperarem também por um novo tempo. A segunda, que põe Pedro no vértice da triangulação, acena para uma outra impossibilidade de escolher entre paixões que, do Édipo ao incesto, não atravessa caminho largo. Por isso mesmo ela ganhará suas variantes em Pedro – Paula – Fernanda ou ainda, e por via do ciúme de um sujeito para sempre lesado, Pedro – Paula – Gabriel. A impossibilidade de assumir o outro como alteridade impede a Pedro de separar-se da mãe e de só ultrapassar esse estágio quando o seu outro eu, que era Paula, ocupa o lugar que fora dela. Fernanda, portanto, não poderia nunca disputar um espaço na afetividade imatura de Pedro, a não ser, como vem a acontecer posteriormente, quando Paula já dele definitivamente se afastou e Gabriel evoluiu de pai / padrinho para amante.

Se Ana, enfim, disputará, à distância, com Paula o amor de Gabriel, também realizará de forma perversa as suas fantasias sexuais, punitivas e autopunitivas – em que se misturam o amor, a inveja e o fascínio por alguém que tinha sido capaz de realizar aquilo que ela se tinha negado a fazer –, ao permitir a hedionda relação Ana – Pide – Paula, pervertendo-se por opção, no corpo e na alma, ela que repetira sempre, com o maior desprezo “Pide é Pide”, ela que agora jogava o jogo duplo da experiência da tortura que mistura corpo magoado e êxtase erótico.

Inferido anteriormente haverá no romance os desdobramentos de outra perversão: Pide – Paula – Pedro, mas também – e é isto o que neste momento interessa – de outras seduções que incluem também o Narrador – Paula – Gabriel, e permitem refletir sobre a construção dos personagens e a maior ou menor independência deste narrador diante do narrado.

Não por acaso estaríamos, aqui, diante de outra estratégia em eco, em que o precursor é revitalizado pelo *daimon* da escrita nova que aceita negociar simultaneamente com a divindade e a culpa: ímpeto da criação e sedução da tradição. O *daimon* gerador desse *Pedro e Paula*, que recebera de Machado a fúria generosa da herança, não se afasta também da sedução de Garrett nessas também quase incontornáveis *Viagens na minha terra*. Como ensaísta e ficcionista, Helder Macedo herdou as águas da tradição garrettiana e não se afogou entre elas⁸, porque soube negociar inteligentemente com o modelo passado nesse deslindar da meada (que gerou um também incontornável texto ensaístico⁹) e na adoção de um estilo que evoca o outro para tecer-se a si próprio, em dupla relação de referência e reverência.

⁸ “Os precursores nos inundam, e nossa imaginação pode se afogar entre eles, mas a vida imaginativa não é possível se a inundação for completamente evitada”. BLOOM, H. Op.cit. p. 197

⁹ MACEDO, H. *Viagens na minha terra* ou a “Menina dos rouxinóis”. In: Revista *Colóquio Letras*, número 53

Se a leitura de seu romance anterior – *Partes de África* – ganha na aproximação das referências semânticas e metaficcionais às *Viagens*, em *Pedro e Paula* é o estatuto do narrador que faz evocar a artilosa combinação do narrador garrettiano. Lembremos que, ao embarçar os fios da meada – da Avó e da narrativa (“– Joanhina? [...] Querida filha!... [...] Deixa, deixa: vem quando puderes. *É a meada que se embarçou.*”¹⁰) – esse narrador se propõe, a princípio, a narrar uma história ouvida, para cedo transformá-la em produto e gozo da sua própria ficção – “E eis aqui a história como *ela se contou*”¹¹. E o leitor, que já se vinha preparando para a entrar numa ficção nascida do devaneio de um observador sobre uma janela e o vulto na janela, um leitor que se dispusera até a assumir os personagens como seres de papel, cuidadosamente escolhidos para funcionarem numa espécie de parábola ilustrativa da História, é esse leitor que o narrador ousa confundir ao penetrar, ele próprio, no universo ficcional, tornando-se, também ele, um personagem tardio do romance da Casa do Vale, ou fazendo com que esses seres inventados saltem para a narrativa maior de modo a ocupar espaço numa realidade que é a do próprio narrador, que estava portanto, para além deles, diluindo as dicotomias tranquilizadoras de realidade e ficção.

O que se vê em *Pedro e Paula* é também uma ficção que ganha um corpo demasiadamente próprio para continuar a ser meramente conduzida pelo arbítrio do narrador. Fazer-se personagem, dialogar com seus seres de papel, encontrar-se com eles, escutar deles a história que deve narrar, saber menos do que eles têm para dizer, apaixonar-se por eles, tudo isso faz do narrador outro personagem – ele que começara por instituir toda a escrita sob o signo do que não aconteceu, logo da sua pura invenção (“O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte”- PP, p.11) – e dá aos personagens potencialidades de decisão. Estratégias ficcionais todas elas, é certo, bluff de pôquer, finesse de bridge, jogos, enfim, em que o pacto de leitura é declarado:

Os jogos estão feitos? Bom, estão e não estão. Diria antes que as cartas foram distribuídas, bem ou mal, e que agora compete a cada personagem fazer o seu jogo, nunca esquecendo que muitas vezes não é quem tem a melhor mão que vai ganhar. (PP, p.82)

Esse é, pois, um romance que sabe contar uma boa história. Uma boa história de amor, uma boa história da literatura e da pintura e da música, e uma boa história da História.

¹⁰ GARRETT, A. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro – “Clássicos Portugueses”, [s.d] p.95, cap.XI (grifos nossos)

¹¹ Ibidem, p.89 (grifos nossos)

Dos amores, podemos dizer que são grandes, mesmo que sem abusar da dose melodramática que a narrativa enxuta de Helder Macedo, finamente cortada pelo humor, não permitiria. Sentimentos, sim, e fortes e sinceros. Já o sentimentalismo é outra coisa, e fica de fora. Mesmo em momentos graves e de forte tensão dramática, o texto não embarca na via do excesso e é justamente a contenção e o não dito que fundam a emoção.

Paula e Gabriel constróem a sua história de amor, ensaiam formas novas de liberdade dos corpos e de corpos em liberdade. A travessia que fazem juntos permite que o sujeito ecoe na sociedade e a sociedade no sujeito. Sabem juntos as referências à Paris de 68 que fizera a revolução e se perdera nela, quando a arrogância dos militantes passou a reduplicar a fúria da polícia. Experimentam a dois a Londres dos mesmos anos 60 e observam com mais ou menos ironia aquela “ficção da ingenuidade”, aquele “carnaval da utopia”, aquela “progénie forte e bela do comunitarismo pronto a vestir” (PP, p.40), em que a fumar ervas e a sinalizar a paz e o amor acreditava-se mudar a face do mundo. Do mesmo modo enfrentarão a ditadura salazarista e as ameaças da Polícia Política em Lisboa, senão como grandes combatentes, certamente na recusa da negociação com os corruptos.

Presente de amantes foi, na verdade, o que Gabriel pediu a Paula que guardasse para sempre nas mãos fechadas: “guarda, não deixes fugir a tua imaginação” (PP, p.44). Vivendo uma experiência de sociedade que, ao longo dos anos, perderá certamente em euforia revolucionária e em capacidade de gerar utopias, seus corpos, entretanto, aprenderam uma outra experiência de liberdade que é a de não abrir mão dessa imaginação produtora de vida, que recupera as cenas do passado e une as pontas da experiência em celebrações regadas a *blanc de noirs*, emoldurada pelo mesmo vestido longo preto comprado em saudosas caminhadas pela King’s Road dos anos 60. Imaginação que desfaz a violência em paixão e que escolhe findar a celebração da vida em êxtase de corpos unidos. Inverte-se com esses amantes o modelo do amor-paixão ocidental, feito só de plênitudes para além da vida. Nesse sentido o romance de certo modo rasura a suposta afirmativa de que, no filão de Romeus e Julietas, amores felizes não fazem literatura.

Para além disso, há também no romance a via auto-reflexiva, que aponta na construção as estruturas que a compõem, ou que, como já diria o próprio autor que sabe negociar muito bem com as suas outras máscaras de professor e crítico de literatura, tem “a função menos habitual de não dizer como verdadeiros os enredos fingidos” (cf. Partes de África, p.169). Romance que se quer romance, mesmo que referencie o seu tempo e certamente o seu autor. Que escrita, afinal, não é autobiográfica? Essa que fala de Portugal e África, dos dramas do colonialismo e das esperanças do 25 de abril, que passeia pela Londres dos anos 60, em festa

pela descoberta de que tinha sobrevivido ao genocídio e à guerra e, mais que isso, de que podia enfim experimentar a utopia da liberdade conquistada, essa escrita, insisto, é necessariamente autobiográfica. Por isso mesmo é que poderíamos supor que, para além da estratégia de narração a que aludimos anteriormente, a triangulação Narrador - Paula - Gabriel investe também na vertente da autobiografia, de forma evidentemente muito menos ostensiva da que havia sido utilizada no romance anterior, num estilo, digamos, ainda mais metafórico, deslizante, sinuoso, mas nem por isso menos conseqüente.

De certa maneira há ecos do narrador nesse requintado Gabriel de carreira diplomática, auto-exilado em Londres por razões políticas, funcionário da BBC, de um certo dandismo baudelairiano, apreciador de música, de pintura e de bons vinhos e fatalmente apaixonado pela Paula. Mas o espelhamento é sinuoso, feito de cacos de imagem, o que permitirá que, em certo momento e à maneira flaubertiana, esse narrador não diga mas deixe inferir que também para ele “Mme Bovary, c’est moi” ou, para consumo interno, “Paula, c’est moi”. Discurso comprometedor e de declarado narcisismo, digamos, quando o fascínio pela personagem é de sensualidade tão evidente. Mas narcisismo ainda uma vez desviante, que, para além de devolver o olhar para a própria imagem em fascínio autocontemplativo, exercita a difícil tarefa de separar-se de si próprio, fazendo da imagem a refração do sujeito mais que o seu reflexo, afirmando sua necessária alteridade, que é a condição mesma da constituição teatral da personagem como um outro diferente de si, declinada já agora no feminino, suficientemente outra para se transformar, não no duplo do sujeito, mas em objeto do seu desejo. É pois essa adesão desviante com a personagem que compromete e trai a história pessoal do narrador, para além das coincidências biográficas da vivência em África, do relacionamento difícil com o pai, da declarada intimidade com a mãe.

E aqui valeria apontar o aguçamento do jogo ficcional que concede a identificação camuflando-a voluntariamente. A figura do pai ocupara espaço fundamental na narrativa de *Partes de África*: com ele se iniciava e findava o romance, e dos debates entre pai e filho o mais terrível é certamente aquele em que justamente o debate não acontece, substituído pela presença de um relatório do pai, transformado em documento bruto, constituindo um capítulo especial ao qual não se segue nenhum comentário do narrador, de modo a deixar o documento falar por si e ferozmente autoconsumir-se, autodenunciar-se.

Em *Pedro e Paula* só obliquamente o pai dos gêmeos é imagem do pai real. Como a afastar a identificação, o narrador chega mesmo a ficcionalizar um encontro com Ana, Paula e Gabriel num restaurante para os lados de Sesimbra em que ele próprio estaria acompanhado dos pais que olhavam com reservas aquela mulher de duvidoso passado africano. Mas o que não se pode negar é que a estratégia

da “Política dos Espíritos” é uma variação algo delirante, é verdade, com direito a requintes de estética cruel, como a da borboleta tatuada no ombro dos negros reabilitados, da forma de controle “pacífico” que o pai adotara em tempos de política colonial africana. Também por essa via, insisto, deslizante e ficcionalizada, a bela Paula tem os ecos do seu criador. Mas sem riscos de especularidades redutoras, porque essa é uma ficção que não se esconde, como já foi dito, aliás. “Nós verdadeiros dos laços fingidos” continua a ser a imagem economicamente perfeita para o caso destas também partes de África e Portugal e Brasil e Europa e mundo.

Esse momento do encontro do narrador e seus pais com Ana Gabriel e Paula é ainda significativo para discutir o seu próprio estatuto na narrativa. Afinal, nesse episódio, mais que o narrador, aí está o autor Helder Macedo, devidamente reconhecido pela referência a livros anteriores – *Partes de África*, ao falar do pai, *Viagem de inverno*, quando se trata da mãe, cuja morte duplamente dolorosa só pode ser concebida na violência de uma metáfora que inverte absurdamente o ciclo cósmico ao surpreender “o inverno a nascer da primavera”¹². E também aqui, já que aproximamos anteriormente Garrett do autor de *Pedro e Paula*, a coincidente instituição autoral repete a *de Viagens na minha terra*, em que o narrador, identificado por contingências referenciais – o convite da partida para Santarém, é claro, mas também a citação de obras suas publicadas anteriormente –, ultrapassa o estatuto de narrador para colar-se ao autor Almeida Garrett, sem que isso anule a forte marca ficcional da narrativa.

Acaso haverá ainda nesse romance uma história da música, em particular da ópera, que é capaz de reunir tantas vezes a literatura e a música, a música e a história, e a mitologia e até a psicologia, ou a política e a religião. Mais uma vez não se trata de um mero aparato formal que aderisse lateralmente à narrativa. *Pelléas e Mélisande* e *A Noite Transfigurada* se resolvem como metáforas produtivas da trama e, de certo modo, preparam o desenrolar de cenas que, ao acontecerem, podem ser mais economicamente descritas por já terem sido inferidas pelas alusões anteriores. Não terá sido a primeira vez que esse negociar com a música se estabelece na obra do autor. Em *Partes de África*, no bojo da retomada do *Drama Jocosos* de certo Luís Garcia de Medeiros, espécie de duplo semi-confessado do autor, vinha o libreto do *D. Giovanni* de Mozart devidamente transposto para a Lisboa salazarista dos anos 50. E ainda a não esquecer, o último livro de poesias de Helder Macedo refazia com Schubert uma *Viagem de inverno*.

¹² *Viagem de inverno*. Lisboa, Presença, 1994. (poema número 15): “Vejo-a agora de novo nos retratos / a mãe menina segurando rosas / o braço comatoso a acalantar-me / o inverno a nascer da primavera” (p.25)

Pedro e Paula. Também às Paulas é dedicado o texto. E com elas vêm a pintura, os exercícios pictóricos de estilo, as tendências da arte nos anos 60 e 70 e 80, as dúvidas entre a vocação abstrata e as necessárias amarras referenciais em explosiva libertação. Neste quadro se incluem a Paula personagem e as outras Paulas explicitamente referidas, mas possivelmente também o olhar cuidado sobre uma certa pintura portuguesa, que pode ter por vezes as cores da Menez (sobre quem o autor escrevera em tempos o texto do catálogo de uma exposição), com os seus desafios para encontrar a expressão própria, aquela que elege seus mestres para se libertar deles. Matisse, mas não só.

Enfim, *Pedro e Paula* é também uma boa história da História. O romance começa em 1945 e atravessa a última metade do século, passando por suas datas mais evocadoras em termos nacionais e internacionais: maio de 68 em Paris, 1974 e as esperanças de Abril, 1975 e a descolonização africana, os monetaristas anos 80, até chegar a 1997. De 45 a 97 são 52 anos de história política, de opções frustradas, de festas traídas – mas “festa é festa”, mesmo que o apocalipse da revolução tenha chegado ao fim.

Enfim, é de uma escrita segura que se está a falar. Escrita que convoca o leitor, que o incita a jogos de referências, que negocia com seu mundo cultural, que evoca nele as memórias que já nem sabe que tem, como as “revistas” lisboetas e o cinema popular dos anos 40: falsos médicos, fados terapêuticos, o Vasco Santana e o António Silva.

Inscrever suas referências culturais é, de certo modo, reverenciar o seu tempo, mesmo que ele já não se ofereça a delírios de redenção, e se tenha transformado num tempo normal, mais ou menos democrático, mais ou menos justo, mais ou menos culto, em que a educação se não está boa, está melhor, em que cada um tem o direito de exercer sua liberdade em razoável medida e sobretudo de perceber que ela tem a possibilidade de vir a ser exercida de forma melhor. Nem ceticismo nem falso otimismo: um saudável terceiro termo a introduzir o tom da sutileza e até da delicadeza entre as opções autoritárias, maniqueístas e fascistas. Porque o autoritarismo e o fascismo, dizia Barthes¹³, não estão apenas em impedir de dizer mas em obrigar a dizer.

Esta é uma escrita de tempos novos, que sabe articular a contemporaneidade e a tradição, a referência acadêmica e o gosto popular, a autobiografia e a história social, as opções ideológicas e as lutas políticas, para compor, enfim, um bom romance de amor que nem se nega a um final feliz.

Rio de Janeiro, março de 1997

¹³ BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris, Seuil, 1978. “Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement: fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est obliger à dire”. p. 14