

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pedro e Paula:
um mergulho no “plasma fértil” da escrita em abismo
de Helder Macedo

por

ANA MARIA VASCONCELOS MARTINS DE CASTRO

Março
2014

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pedro e Paula:
um mergulho no “plasma fértil” da escrita em abismo
de Helder Macedo

por

ANA MARIA VASCONCELOS MARTINS DE CASTRO

Dissertação de Mestrado apresentada
ao programa de pós-graduação em
Letras Vernáculas sob a orientação da
Prof.a Dra. Teresa Cristina Cerdeira
da Silva.

Março
2014

***Pedro e Paula: um mergulho no “plasma fértil” da escrita em abismo de Helder
Macedo***

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro

Orientadora: Prof. Dra. Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Aprovada por:

Presidente, Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva – Orientadora

Professora Doutora Monica do Nascimento Figueiredo – UFRJ

Professora Doutora Marta Ribeiro Rocha e Silva de Senna – FCRB

Rio de Janeiro

Março de 2014

Ficha catalográfica

CASTRO, Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro.

Pedro e Paula: um mergulho no “plasma fértil” da escrita em abismo de Helder Macedo. / Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro. – Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2014.

X, , 83 f.; 2 cm.

Orientadora: Teresa Cristina Cerdeira da Silva.

Dissertação (Mestrado) – UFRJ / Faculdade de Letras / Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, 2014.

Referências bibliográficas: 94 – 96.

1. Literatura portuguesa contemporânea. 2. Helder Macedo. 3. Intertextualidade. I. SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas. III. Título.

Resumo

CASTRO, Ana Maria Vasconcelos Martins de. *Pedro e Paula: um mergulho no “plasma fértil” da escrita em abismo de Helder Macedo. Rio de Janeiro, UFRJ, 2014.*

Ler o romance *Pedro e Paula* de Helder Macedo é reconhecer na sua principal personagem feminina o centro em torno do qual gravitam os demais personagens. Corpo amoroso e solar, Paula é a personagem de eleição do narrador-autor que, assumidamente parcial, estabelece com ela uma ligação afetiva e quase – ousaríamos desde já anunciar – erótica, de tal modo que também sinuosamente o leitor se vê mergulhado no terreno dos afetos e da sensorialidade. Em torno de Paula se organiza a escrita do romance e também a leitura aqui proposta. Esta dissertação, que pretende percorrer os desdobramentos de uma escrita em abismo do autor Helder Macedo, trabalhará sobre as articulações intertextuais que a composição ficcional desta personagem evidencia, ao fazer-se ela própria um mosaico de referências culturais, composta que é de pedaços de outros discursos, de outros corpos, tal um “plasma fértil”, para usar a metáfora do seu autor. Ilsa, de *Casablanca*, Maria Eduarda, de *Eça de Queirós*, Capitu, de Machado de Assis, serão apenas algumas dessas referências nas relações triádicas da trama ficcional de *Pedro e Paula*. Linguagem erotizada, aqui também se confundem corpo e discurso, ambos desejosos e desejantes, porque inscritos naquilo a que se pode chamar de aventura prazerosa da literatura.

Résumé

CASTRO, Ana Maria Vasconcelos Martins de. *Pedro e Paula: Plongée dans le “plasma fertile” de l’écriture em abîme de Helder Macedo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2014.

Lire le roman *Pedro e Paula* de Helder Macedo c’est en principe reconnaître dans son principal personnage féminin le centre à partir duquel gravitent les autres personnages. Corps amoureux et solaire, Paula est le personnage élu du narrateur-auteur qui, sans cacher ses préférences, établit avec elle un rapport affectif et presque érotique, de telle façon que le lecteur, lui aussi, se trouve noyé dans ce même terrain des affections et des sensations. Autour de Paula s’organise donc l’écriture du roman et aussi la lecture qu’on propose ici. Ce mémoire de maîtrise, qui essaie de parcourir les dédoublements de l’écriture en abîme de l’écrivain Helder Macedo, travaillera sur les articulations intertextuelles que la composition fictionnelle de ce personnage met en évidence, du moment qu’elle se fait elle même une mosaïque de références culturelles, composée de morceaux d’autres discours, d’autres corps, tel un « plasma fertile », pour utiliser la métaphore de son auteur. Ilsa, de *Casablanca*, Maria Eduarda, d’Eça de Queirós, Capitu, de Machado de Assis, ne sont que quelques unes de ces références dans les relations triadiques de la trame fictionnelle de *Pedro e Paula*. Langage érotisé où se confondent corps et discours, tous deux désireux et désirés, parce qu’inscrits dans ce qu’on peut appeler une aventure littéraire de pur plaisir.

Sinopse

Leitura crítica do romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, tomando a principal personagem feminina como núcleo desencadeador da narrativa. Construção ficcional a partir de fragmentos herdados de outras referências culturais, de outros “corpos” da tradição literária, operática, cinematográfica, o romance torna-se uma espécie de “plasma fértil”, para utilizar a metáfora do narrador, no que tange a essas assimilações de outras linguagens, que são não apenas referências mas acenos reverenciais à arte. Escrita do desejo, revela-se no texto e com o texto uma erótica textual que aponta para uma teoria dos afetos entre narrador e personagem e entre leitor e discurso.

Agradecimentos

A meus pais e minha avó, por terem me dito: “Vai!” com as mãos tão encharcadas quanto as minhas.

A tia Martha e tio Sérgio, por serem meu lar.

A Leila e Laís, por me obrigarem a desaprender a solidão.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa.

À professora Luci Ruas, por estar sempre presente com uma palavra de afeto e estímulo.

À professora Marta de Senna, por ter me feito aprender muito mais do que literatura em cada uma daquelas tardes machadianas.

À professora Monica Figueiredo, a quem gostaria de explicar o quanto mudou minha vida e que, espero, tenha escutado um “obrigada” atrás do silêncio de cada vez que engasguei ao tentar dizê-lo.

À professora Teresa Cristina Cerdeira, querida orientadora sem a qual este trabalho teria sido impossível, por me guiar desde a graduação e cujo encantamento na voz plantou em mim esta paixão por literatura portuguesa – e não houve remédio.

A Mariana (que poderia se chamar Generosidade, Doçura, ou simplesmente Abraço), cúmplice de planos e desesperos nas aflições mais escuras, por ter aparecido e ficado.

A Rodrigo, pelo que já havia antes dos nomes.

A Jonathan, por ser infinito: amor.

SUMÁRIO

1. Introdução	11
1.1 Da inquietação e do desejo	11
1.2 De como “se desarticula e se reorganiza” este estudo	13
2. Partes de Paula	17
2.1 Primeiro tempo: <i>Casablanca</i>	17
2.1.1 Ilsa e Ana: a impossibilidade de escolher	18
2.1.2 Paula e a possibilidade de escolher	22
2.2 Segundo tempo: outras partes de Paula – música e literatura	24
2.2.1 A parteira wagneriana	24
2.2.2 Outras referências literárias: as epígrafes	26
2.2.2.1 Bernardim Ribeiro, o duplo e o eu fragmentado	27
2.2.2.2 Cesário Verde: Paula e o plasma fértil	29
2.2.2.3 Eça de Queirós: Paula e o poder de curar	30
2.2.2.4 Machado: espelho e metamorfose	34
2.3 Terceiro tempo: Paula, o lugar do desejo	36
3. Pedro e Paula: o corpo de sombra e o corpo solar	43
3.1 Silêncio e silenciamento	46
3.1.1 Silêncio: composição narrativa e desenho da personagem	46
3.1.2 A elipse estratégica da festa revolucionária	47
3.1.3 Silêncio: o salto temporal da narrativa	51
3.1.4 Paula e a ambiguidade do silêncio	54

3.2 O silenciamento da repressão e da auto-repressão	56
3.3 Dizer-se pelo silêncio, pelo corpo, pela arte	59
3.4 Amor e morte	62
4. O “plasma fértil”	66
4.1 O <i>making of</i> da escrita	67
4.2 A visita à tradição literária	77
4.3 A interlocução histórica	83
4.3.1 1945: um talvez na euforia da liberdade	83
4.3.2 O colonialismo e a guerra colonial	85
4.3.3 Mas festa é festa	87
5. Conclusão	91
6. Referências bibliográficas	93

1. Introdução

Escritura é o texto que não cessa. Constructo inacabado – portanto movente –, oferece-se ao leitor sempre num gesto de verdadeira conquista, porque sabe que só é capaz de tecer sua permanência a partir desse enlace, ou seja, do ato mesmo da leitura. A sedução do texto é seu modo de não morrer. E se é o leitor o lugar no qual a escritura persiste, coloco-me diante deste livro chamado *Pedro e Paula* para que eu também seja parte de seu fluxo contínuo de criação e recriação – para que, portanto, também através de mim, ele continue a ser escrito.

1.1 Da inquietação e do desejo

“A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta” (s/d, p. 285), afirma Fernando Pessoa. Dando um salto sobre esta ideia, tentamos, com este trabalho, pensar ousadamente que possivelmente também a literatura não baste: é sempre num luto que chegamos ao fim de um livro que nos seduz. A sensação de perda, no entanto, acompanha o desejo de reinício. É, portanto, na tentativa de retomar e continuar a tecer o corpo ficcional da personagem principal de *Pedro e Paula*, segundo romance de Helder Macedo, publicado em 1998, que nasce esta pesquisa.

Corpo amoroso e solar – porque centro em torno do qual gravitam todas as outras personagens da trama –, Paula é, antes de tudo, como afirma Maria Lucia Dal Farra, “um caso de amor de Helder Macedo” (2002, p. 127). É assim que o narrador-autor, assumidamente parcial, confessa: “o meu [problema] é que tomei partido: gosto da Paula, apetece-me a Paula” (*PP*, p. 53). Estabelece-se desde aí uma ligação afetiva e – quase ousaríamos desde já anunciar – erótica, entre narrador e personagem.

Sinuosamente, diríamos ainda, o autor parece desejar que o mesmo afeto se reproduza entre leitor e personagem: “apetecer” é um verbo que evoca diretamente a nossa sensorialidade, e é por meio do corpo que o autor progressivamente nos entrega sua criação e nela nos enreda. Se é num verdadeiro desembrulhar-se em vários níveis narrativos que se permite ser lida a narrativa macediana, a figura do leitor certamente é parte intrínseca tanto do seu jogo de escrita e reescrita quanto da relação triangular que nela parece se estabelecer, gradativamente, sedutoramente.

“A certa altura as personagens passam a inventar o seu autor” (*PP*, p. 139), afirma a voz narrativa – e talvez não deixem de inventar também a nós, leitores, numa troca essencialmente anti-hierárquica –, relação que, afinal, espelha um desenho fiel da trajetória de contestação dos valores impostos que trilha a personagem.

Queremos, com este estudo, justamente traçar o percurso desejante de Paula – que necessariamente se dá entrecortado por dúvidas, afinal é de uma heroína assumidamente inacabada que estamos falando. Embora se trate de uma trajetória de aprendizagem – verdadeiramente de aquisição de linguagem –, o livro se constrói em meio a escombros, pedaços de corpos adoecidos em meio aos quais o de Paula de destaca positivamente.

O trecho do livro que justifica o título deste trabalho e, ao mesmo tempo, faz-se uma espécie de alegoria para a ideia que será aqui explorada diz:

o segredo dos quadros, que tinha de estar lá para não ser notado mas precisava estar, era que por detrás das cores e das texturas [Paula] queria que houvesse o que ela sabia serem pedaços de corpos fluidos a desarticularem-se e a reorganizarem-se em novas combinações, lábios, ventres, dedos, dorsos, seios, uma espécie de plasma fértil. (*PP*, p. 193).

O trecho está situado no momento em que Paula, que é uma pintora, prepara sua primeira exposição de arte não-figurativa. Ao refletir sobre seus quadros, conclui que o segredo de sua pintura estaria nos pedaços que se desarticulam e se combinam novamente em, note-se, outros *corpos* (ainda que ressignificados), a aludir também a uma das epígrafes do romance – os versos de Cesário Verde: “E eu recompunha, por anatomia, / um novo corpo orgânico, aos bocados” (versos do poema “Num bairro moderno”).

Este paratexto¹ – uma das muitas epígrafes com que o romance *Pedro e Paula* negocia – parece anunciar a ideia de *plasma fértil* como modo mesmo de construção da narrativa macediana, uma vez que esta parece ser justamente a maneira pela qual Helder Macedo “pinta” também os seus romances, como uma grande técnica de montagem: construindo, com “lábios, ventres, dedos, dorsos, seios” ficcionais de outras personagens, as suas próprias.

Este trabalho pretende percorrer os desdobramentos da escrita em abismo deste romance de Helder Macedo, que articula sabiamente pedaços de outros discursos – de outros corpos, a mostrar que o tecido textual é uma grande trama de relações intertextuais e intersemióticas. Tentaremos, portanto, *viajar* em volta deste espaço: o corpo, a sua memória, a sua dicção – esta é a nossa inquietação, este, o nosso desejo.

¹ Segundo Gerard Genette, a paratextualidade é composta por: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.” (GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas, Belo Horizonte, UFMG/Faculdade de Letras, 2005. p. 13)

Ainda segundo o teórico, o texto “raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio” (GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2009, p. 9)

1.2 De como “se desarticula e se reorganiza” este estudo

Entendemos que, para começar a prolongar a presença do corpo de Paula, nada mais efetivo haveria do que olhá-lo de perto, percorrendo-o e identificando as diferentes origens de suas partes emprestadas. Assim, é na tentativa de recuperar o extensivo trabalho de intertextualidade presente no livro que consiste o primeiro capítulo do nosso estudo, a que chamamos “Partes de Paula” (numa alusão mais-que-evidente a *Partes de África*, título do primeiro romance do autor, no qual a intertextualidade é igualmente onipresente). Nele passaremos pela leitura das epígrafes, pelo diálogo estabelecido com o clássico filme *Casablanca*, com a ópera, com outras obras literárias.

Explorados os diferentes relevos deste corpo (e os modos como ele se *desarticula*), seguiremos para a sua unidade, a matéria mesma de que é feito (e pela qual se *reorganiza*): o discurso. Se no primeiro capítulo veremos *os discursos de outros*, no segundo estudaremos o *discurso próprio*: o foco desse capítulo, “Pedro e Paula: corpo de sombra e corpo solar”, será justamente o modo como Paula, sempre em oposição à inação das outras personagens, reclama para si o lugar de sujeito da própria história. É pelo discurso, afinal, que ela domina ou aprende a dominar com eficácia, além de seu próprio corpo – ultrapassando com imensa dignidade a brutal experiência de um estupro incestuoso –, também o seu percurso na história – escolhendo com absoluta firmeza o seu destino – e, por consequência, articulando em metonímia o destino revolucionário do romance. Será dela, e não mais do narrador, que se faz ao longo da trama um personagem e um amigo, a palavra final que dá sentido à história pessoal e à história do país imbricadas através da festa da liberdade. É a voz dela que narra as últimas páginas do livro, porque é ela então a dona do discurso, ou seja, dona de si, porque afinal é de discurso que o corpo da personagem é feito.

Paula representa um feminino que não se quer mais atado a um tempo de silenciamento – e aqui recuperamos a distinção estabelecida por Eni Orlandi (2007, p. 29) entre *silêncio* (elemento fundante da linguagem) e *silenciamento* (elemento político da retórica da opressão). Paula não recusa o silêncio – espaço fundamental por onde o texto respira suas ambiguidades –, mas se opõe essencialmente a um silenciamento histórico.

A ideia de um *plasma fértil* soa exata em relação à protagonista, uma vez que é precisamente a saúde e a fertilidade que a destacam da desarticulação enferma dos corpos mutilados à sua volta. Paula parece ser o exato lugar de rearticulação da liberdade e de renovada possibilidade de sentido: a pintura é sua forma de estar no mundo, seu modo de *dizer* – e não é gratuito que ela se diga com o corpo, ao utilizar o próprio sangue menstrual como tinta.

Sendo este um livro também sobre a aquisição de linguagem – sobre esse feminino histórico que toma posse da própria voz –, é significativo que a arte de Paula seja, além de uma extensão de seu próprio corpo, simultaneamente sua dicção e seu trabalho, afinal esta é uma personagem que acima de tudo, articula, move, *produz*.

Teresa Cristina Cerdeira já nos apontou que é o “talvez” o conceito fundador desta “história que recusa binarismos [...] em nome [...] das salutares ambiguidades” (CERDEIRA, 2010, p. 66). Esta narrativa plural nos sugere então que *talvez* Paula seja também uma *continuação amorosa* do narrador, uma vida experimentada por ele através do corpo do outro, e é esta dúbia relação de discursos e corpos que investigamos no nosso terceiro capítulo, “O plasma fértil”, onde observaremos a relação do narrador com a tradição literária. É numa espécie de *making of* da própria escrita que o narrador-autor de Helder Macedo se mostra, situando arditamente a ficção na sua própria realidade ao incluir dados biográficos na trama. Como a narrativa passeia pelas fronteiras

vacilantes entre ficção e história, ainda neste capítulo trataremos da camada histórica de que o narrador de *Pedro e Paula* faz uso para urdir a trama e construir suas personagens.

Octavio Paz em *Um mais além erótico* (1999, p. 33) nos explica que o erotismo, mais do que simples imitação da sexualidade, é a sua metáfora, sendo uma

experiência total e que jamais se realiza de todo porque sua essência consiste em ser sempre *um mais além*. [...] O desejo – a imaginação erótica, a visão erótica – atravessa os corpos, torna-os transparentes. Ou os aniquila. Mais além de você, de mim, pelo corpo, no corpo, mais além do corpo, queremos ver *algo*. Esse algo é a fascinação erótica, o que me tira de mim mesmo e me leva a você: o que me faz ir mais além de você. Não sabemos com certeza o que é, só que é algo *mais*. Mais que a história, mais que o sexo, mais que a vida, mais que a morte. (PAZ, 1999, p. 34-35)

Paula parece-nos uma personagem erótica por excelência, e como o investimento do nosso desejo está sempre inclinado ao que se nos furta, percorreremos este texto como o seu caminho-corpo para, como anuncia o narrador, também nós “escrever[-nos] no que ela fosse” (*PP*, p. 217).

2. Partes de Paula

*Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.*

Fernando Pessoa

Para pensar nas “partes” de Paula caberá aqui encontrar os fios de referências intertextuais que compõem a protagonista feminina deste romance em que parecem escoar aliás muitas vozes da tradição da literatura e da música e do cinema.

Depois de buscar alicerce nos “terraços” da linguagem, para evocar a epígrafe pessoana, explorando como todo artista as próprias experiências – o que *sonha* ou *passa*, o que *falha* ou *finda* – Helder Macedo salta para a “coisa que é linda”, e se utiliza dos braços/abraços textuais – que alcançam também outras formas artísticas – para melhor urdir a sua permeável e imbricada construção da narrativa. A narrativa macediana transita assim por inúmeras referências, factuais e ficcionais, quer no que tange aos ecos de outras obras, quer no que expõe como referências ao tempo histórico das personagens que vai dos estertores da Segunda Guerra Mundial ao fim dos anos 90. É pois desses braços/abraços textuais que vamos tratar aqui.

2.1 Primeiro tempo: *Casablanca*

“O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte:” (*PP*, p. 11), início emblemático de *Pedro e Paula*, é um estopim provocadoramente ambíguo para uma verdadeira continuação (versão?) do enredo do clássico filme *Casablanca*. Todo o

primeiro capítulo deste romance é arquitetado de modo a reconstruir ficcionalmente, num irônico diálogo com a narrativa cinematográfica, o que o *the end* do filme havia deixado em suspenso. Se é assim que esse romance quer *também* ser lido, para falar desses intertextos que o permeiam devemos, então, começar pela ponte mágica de um clássico do cinema que, situado em tempos históricos da Segunda Guerra, põe em cena um momento de desafio e de escolha de uma personagem feminina (Ilsa) na inesquecível interpretação de Ingrid Bergman.

A alusão cinematográfica se torna ainda mais importante se tivermos em mente que a *afirmação da voz feminina* é um dos temas centrais do romance *Pedro e Paula* de Helder Macedo, enquanto a referência fílmica que o autor propõe gira em torno (não só, mas majoritariamente) da *impossibilidade de escolha* de Ilsa.

2.1.1 Ilsa e Ana: a impossibilidade de escolher

É pelo território movediço da intertextualidade que, com redobrada atenção, o leitor vai conhecer o triângulo amoroso da primeira fase do romance *Pedro e Paula*, composto por José, Ana e Gabriel, apresentados em diálogo com o triângulo de *Casablanca*: Victor Lazlo, Ilsa e Rick, personagens do filme que também habitarão as páginas do romance na dimensão não apenas de referência mas de personagens em ação. Estamos aí nas primícias da história central, na origem da vida dos futuros personagens protagonistas da história narrada. José e Ana, pais dos gêmeos Pedro e Paula, Gabriel, o insidioso padrinho que reservará sua permanência visceral na trama romanesca. Sobre essa insidiosa recuperação do filme, que evidentemente já gerou algumas outras interessantes reflexões críticas², Monica Figueiredo³ afirma que:

² “Explica-se a surpresa da primeira incongruência (“o que certamente não aconteceu”) já que, se podemos concluir que a história do romance manterá relações pontuais com algumas das cenas mais

não é gratuita e não se dá apenas por conta das referências culturais e temporais. O filme recupera um tempo conturbado e marcado pela dúvida, onde, aliás, a incerteza já se fazia presente no nível das relações afetivas que são resolvidas a partir da eternização de uma escolha posta – dramática mas conscientemente – como solução definitiva. Mas o romance de Helder Macedo, ao reabri-lo, ao continuá-lo, desestabiliza esse lugar definitivo, ao duvidar do resultado de uma escolha.

As duas figuras femininas postas então no espelho da reconstituição romanesca – Ilsa e Ana – encontram-se unidas justamente pelo dilema da *falta de escolha*, representantes legítimas que são de seu tempo histórico, no qual à mulher não cabia a decisão sobre a própria vida, cerceadas que estavam por amarras morais, políticas, sociais. Tempo de guerra, de perseguições, de censura, de holocausto.

Relembremos pois o final do filme *Casablanca*, em que Ilsa embarca quase involuntariamente, ou pelo menos a contragosto, com Victor Lazlo num avião que segue para Lisboa. A fuga de ambos – judeus perseguidos pelo nazismo – fora arranjada quase ironicamente por Rick, o mesmo que, ficamos sabendo, depois do desencontro amoroso no trem que o teria levado embora, junto com Ilsa, de uma Paris ocupada pelos

notáveis do filme *Casablanca*, o fato é que o que se começa a narrar, como sugere o narrador consciente da retórica utilizada, é realmente uma suposta continuação da ficção cinematográfica, em outras palavras, os hipotéticos atos, gestos e palavras de personagens cujas vidas teriam ficado, em princípio, definitivamente suspensas depois da emblemática cena final do filme, quando um avião, saído de Casablanca com refugiados de guerra, decola em meio à bruma, deixando, entre emocionados e aturdidos, os espectadores que veem surgir sobre essa imagem, para além dos créditos, uma indicação a não desprezar – “The end” –, responsável por lhes impor uma única certeza: a de que aquela estória chegara ao fim. (p. 26-27). CERDEIRA, Teresa. “Os abismos da arte na escrita de Helder Macedo”. In: *A tela da dama*. Lisboa: Editorial Presença, 2014. p. 21-73.

“[O romance] tem este começo soberbo: ‘o que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte’, onde não somente nos surpreende que se narre o que se sabe não ter acontecido como sobretudo nos agarra aquele jogo entre dúvidas e certezas que se irá manter, em todos os planos, até o fim do livro. É que nós entramos pela porta mítica de um filme, o famoso ‘Casablanca’.” (p. 160). COELHO, Eduardo Prado. “Até que os corpos parem de morrer.” In: *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 159-162.

“Ficamos com a impressão de que esse livro daria continuidade à história do filme para que Rick, o Humphrey Bogart-Gabriel, passados os encontros fugazes com Ilse (Ingrid Bergman), viesse mais tarde a amar uma filha dela, a Paula do romance”. (p. 178). ALMINO, José. “Ambiguidade e acomodação: o realismo mítico de Helder Macedo”. In: *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 177-182.

³ FIGUEIREDO, Monica do Nascimento. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011. p. 172.

nazis, parece sobreviver meio embriagado, jogador semi-sonado, como dono de um bar em Casablanca. Pois é mesmo ele que, salvando a amada dos horrores da guerra, altruisticamente afirmava que era com Victor que ela deveria ficar, tudo isso algo traidoramente porque revelado na cena do embarque o que dificultava nela qualquer possibilidade de contradição, qualquer possibilidade de opção que não fosse a já previamente determinada.

Voltaremos a esta cena mais adiante, mas por enquanto passemos para a sua retomada intertextual no romance *Pedro e Paula* que recupera justamente a questão da *não escolha* da personagem ao narrar a consagrada cena final do filme:

Foi então que Victor Lazlo fez a Ilsa a pergunta que toda a noite tinha preferido adiar: ‘are you sure you did what you wanted, my dear?’ E ela, sem mentir na ambiguidade das palavras, respondeu: ‘you know I had no choice’. [...] Mas já não havia perigo, o filme estava terminado” (*PP*, p. 15)

O arremate irônico e claramente autorreferencial do narrador de *Pedro e Paula* insiste, por um lado, no fato de o filme, que “estava terminado”, já não ter a possibilidade de alterar o seu clássico final, e, por outro, de o romance, que se serve das suas referências no jogo intertextual e intersemiótico que o constitui, também ser incapaz de alterar a opção de uma cena emblemática por coerência com o que seria o limite interno das alusões. Mas de certo modo também nos informa que, estando o filme terminado ou não, a história e o dilema de Ilsa fatalmente continuariam vivos e passíveis de transformação na apropriação que deles se faria agora, recuperados que estavam sendo pela trama do romance de Helder Macedo.

Traduzindo e traindo, a personagem de Ana, mãe do futuros protagonistas, Pedro e Paula, não consegue escolher o seu próprio destino e possivelmente não sabe bem “se fez o que queria” ao optar algo aleatoriamente por um dos dois amigos para seu futuro

marido, dividida que estava entre o desejo por um irresoluto e elíptico Gabriel e a segurança oferecida por uma ocasionalmente mais clara determinação de José.

Esta aproximação entre duas séries de personagens, entre dois triângulos amorosos, um do cinema e outro do romance, que a escrita do livro provoca é tornada possível e mesmo verossímil pelo fato de as duas cenas – a despedida no aeroporto em *Casablanca* e o casamento de Ana e José em *Pedro e Paula* – estarem temporalmente muito próximas, anos 40 de um conturbado século XX, justificando assim aquela alusão anterior às impossibilidades de escolhas pessoais diante de circunstâncias similares de cerceamento da liberdade (guerra mundial, ditadura portuguesa).

Palíndromo que é, podendo ser lida tanto da esquerda para a direita quanto na direção oposta, Ana, embora admitindo que “Gabriel tinha um pouquinho mais de tudo do que José – inteligência, graça, elegância, sedução” (PP, p.23), acomoda-se no conforto apático de um “tanto faz”, embora, conjectura o narrador, “ter ficado com Gabriel tivesse sido o filme certo (PP, p. 23). Lia-se assim da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, hesitando entre José e Gabriel, como se esta ordem não tivesse qualquer consequência para o seu futuro como de fato viria evidentemente a ter.

Incapaz de optar pela direção do próprio desejo, Ana (a “nossa” Ilsa romanesca) não consegue ser dona da própria história, adotando

[...] uma atitude protetoramente complacente, sacrificialmente votiva, em relação ao seu destino escolhido. Ou à sua condição feminina, como ao tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes ficava para o resto da vida. (PP, p. 24).

Passivamente, portanto, essa personagem enclausurada em seu tempo histórico – “sacrificialmente votiva” – apenas aceita, nas palavras do irônico narrador, “sem

grandes sobressaltos emocionais”, o pedido de casamento de José. Serão portanto estes, Ana e José, os pais dos gêmeos que darão título ao romance, enquanto a Gabriel será oferecido o posto já naturalmente ambíguo de padrinho, que recupera com irônica perfeição a etimologia de “paizinho” – aquele que ocupa o lugar de pai na ausência do primeiro – e que, para o caso, irá disputar com o primeiro, ao longo da história, uma fantasmática paternidade concebida pelas palavras só aparentemente ingênuas de Ana: “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho” (*PP*, p. 29). É o que diz a mãe sobre os filhos ainda bebês, num modo impotente de tentar reverter o passado e dar à filha a paternidade verdadeiramente desejada e já impossível de ser substituída.

Por isso mesmo, no conjunto das personagens femininas deste romance de Helder Macedo, Ana estava fadada tragicamente a *desacontecer*: é um doloroso desperdício de vida, como indivíduo e como representação de sua geração, acomodada e oprimida pelas circunstâncias históricas de um país em tempos de ditadura. Lembremos, a propósito disso, que o nascimento dos gêmeos data de 1945, data simbólica de libertação para a Europa, mas, em termos portugueses funcionando como a marca de quase 20 anos de regime totalitário.

2.1.2 Paula e a possibilidade de escolher

Essa debilidade da mãe, contudo, não se repetirá na filha: Paula vai crescer luminosa, criativa, com sede de independência e de liberdade, chegando à plena juventude em tempos revolucionários que somam aos movimentos de 1968 a experiência inaugural dos cravos de Abril, em 1974.

Pedro, por sua vez, cresce nutrido um ressentimento dúbio pela irmã – a intrusa, na sua perspectiva egoísta – sentimento que progressivamente se agravará,

chegando enfim à radicalidade da violência de um estupro que acontece na maturidade e que mistura ambigualmente o ciúme, a inveja, e um desejo titubeante precariamente desenvolvido pelas figuras femininas que o cercam, em especial a mãe e a irmã. Sobre esse estupro incestuoso falaremos mais adiante. Por ora, vamo-nos deter no que acontece em seguida, e como esses fatos se costuram ao enredo de *Casablanca*.

Meses depois do “ataque” imposto por Pedro à irmã, Paula, que já vivia há muito com Gabriel, dá à luz uma criança, o que, ao final do livro, gera no narrador interveniente uma dúvida, aliás bastante pertinente dada a ordem cronológica dos acontecimentos: a menina, chamada Filipa, seria filha de Pedro ou de Gabriel? Nesse momento, como veremos, a decisão da paternidade é decidida pela lógica dos *afetos*, e não pela contingência dos *fatos*, quando a determinada Paula apenas lhe responde simplesmente que “Filipa é a filha que Gabriel mereceu”, e assim verbalmente, discursivamente, *escolhe* o verdadeiro pai, sem sequer a necessidade já possível na época de uma avaliação científica que esclarecesse pelo DNA a dúvida perfeitamente plausível.

Essa capacidade de escolher que, lembremos, Ana gaguejantemente não conseguira realizar, Paula, autêntica representação de seu tempo histórico, pós-maio de 68, pós 25 de Abril, foi capaz de construir, por um *ato de fala*, instituindo-se desse modo como uma fina metonímia das conquistas femininas do século XX.

Paula redime, assim, as Anas e Ilsa do passado – e aqui retomamos o filme, cuja cena final mostra basicamente Rick *decidindo* o futuro da amada, que ele faz partir para Lisboa junto de Victor Lazlo, num gesto, sim, de altruísmo e amor, que não deixa contudo de ser também uma demonstração de autoridade masculina. Não seria por acaso que o personagem utiliza mais de uma vez o vocativo “*kid*” – criança, garota – para se referir a Ilsa, o qual, apesar de notoriamente afetuoso, não deixa de infantilizá-la,

impedindo-a de optar por outra saída que não fosse aquela sua que, para além da generosidade e do altruísmo, evidentemente também pressuporia a vitória de manter-se para sempre (“always”) inteiro e sem desgastes, na sua memória: “We'll always have Paris”. Ilsa portanto não escolhe, como Ana também não, atadas que estavam a um tempo de silenciamento, em que, parodiando os diálogos do filme, “they have no choice”.

2.2 Segundo tempo: outras partes de Paula – música e literatura

Estabelecido o início do romance como uma continuação ludicamente possível do enredo cinematográfico de *Casablanca*, e sendo a protagonista dessa história uma pintora, que por acaso é também pianista, é por meio de um diálogo com a música e com a pintura que o autor conduz a conversa da sua literatura com as outras artes.

2.2.1 A parteira wagneriana

Tendo como cenário de abertura o fim da II Guerra, o romance *Pedro e Paula* nos oferece uma peculiar “gênese” de seus gêmeos no diálogo estabelecido com os irmãos Sigmundo e Siglinda, personagens da ópera wagneriana *As Valquírias*.

O parto dos gêmeos, nascidos em Lisboa em meio aos festejos do fim da guerra, teria sido improvisado por uma dentista alemã, que

morava ali ao lado e veio dar uma ajuda, explicando entre baldes de água quente e alicates de extrações dentárias, era o que tinha à mão, que as entradas e saídas do corpo humano são muito parecidas. (*PP*, p. 20).

A ironia das entradas e saídas podia autorizá-la não apenas aos serviços de dentista mas por acaso também aos de parteira, e percebendo que fazia o parto duplo de um menino e de uma menina, sugere logo os nomes de Sigmundo e Siglinda para os bebês. Note-se que esta primeira alusão à ópera de Wagner, que trata da paixão de irmãos gêmeos, é sugerida por uma alemã que experimentava sensações ambíguas quanto à euforia coletiva diante dos resultados da guerra mundial que então se festejavam. E explica o narrador, sempre interessado em fornecer visões menos simplistas da história:

De modo que o parto foi difícil e teria dado para o azar se não fosse a dentista alemã que não queria celebrações nem precisava mais do que para ela seriam lutos porque o noivo já estava de perna amputada numa enfermaria de Dresden a aguardar o bombardeamento que lhe despachou o resto. (PP, p. 19)

Sobre a densidade das questões históricas que subjazem a esta elíptica referência, trataremos mais tarde no capítulo dedicado às circunstâncias históricas que fazem o pano de fundo do romance. O que importa neste momento será lembrar que, ao longo da narrativa, as relações incestuosas ou imaginariamente incestuosas advêm de uma primeira alusão ao mito da relação amorosa dos gêmeos wagnerianos (parte 2 do conjunto de 4 óperas reunidas pelo nome de *O Anel dos Niebelungos*) e serão mostradas na sua dupla possibilidade: amorosa, entre Paula e Gabriel, o padrinho que a mãe supunha imaginariamente ser o pai; e repulsiva, na versão do estupro de Paula por Pedro. Seria interessante, aliás, observar que, nas palavras do autor Helder Macedo, em entrevista concedida sobre o romance, formula-se de modo radical uma leitura do incesto: “não há incesto em *Pedro e Paula* [...], há uma violação, que é outra coisa, que nada tem a ver com a sexualidade ou com o amor.” (MACEDO, 1999b, p. 68). Macedo parece afastar categoricamente o tema do incesto, embora ele lá esteja de modo concreto

ou metafórico sob as tintas ora da violência ora da fantasia. Ou seja, por um lado, na relação amorosa de Paula e Gabriel, o imaginário do incesto serve ao desejo, já que Paula, que não encontrara em José a imagem paterna desejada, transpõe inicialmente para Gabriel esse lugar de fantasia.

“Sabes”, disse a Paula, “quando vim a primeira vez a Londres estava à procura de um pai. Nunca tinha tido. Só irmão. Faz falta. Não se pode ser mulher, sem pai. É muito difícil. E portei-me horrivelmente, provoquei o Gabriel até ele ficar zozzo...”(PP, p. 235)

Por outro lado, não é no fato de Pedro ser irmão de Paula que reside o grande horror do estupro, que é violento por si só, como ato de imposição que nega ao outro a possibilidade de opção. O intertexto wagneriano, para efeito de análise da narrativa macediana, já libertara a relação sexual consanguínea de seu peso social como tabu. Em outras palavras, a consanguinidade é a questão menor e fica aquém do horror da violação. No mito, que a ópera recupera, o fruto do amor dos dois gêmeos – Sigmund e Siglinda – será na verdade um herói libertador: Sigfried, o que isenta a relação de qualquer inadequação possível.

Se de Ilsa para Ana não parecia haver grande diferença já que ambas estavam encarceradas pelo tempo, outro é o tempo de Paula, e, na sua aventura libertária da mulher que sabe escolher, nem sequer a violação de Pedro consegue castrá-la, porque Paula sobrevive, tem uma filha, e assume por escolha, como já referimos, a certeza de que ela era filha de Gabriel.

2.2.2 Outras referências literárias: as epígrafes

Passemos agora para a estante de referências propriamente literárias de Helder Macedo, aquelas que mais diretamente ajudam a compor as “partes” de Paula.

Ao falar sobre a filha de Paula, em evidente aproximação afetiva, o narrador-autor, professor de literatura que biograficamente é, diz o seu desejo em que mescla a si próprio e às suas referências pessoais:

Gostaria, é claro, que ela viesse estudar português no King’s [College], que não perdesse as suas raízes, dar-lhe o Bernardim e o Camões, o Garrett, o Cesário e o Eça, mandá-la ler o Machado de Assis (*PP*, p. 213).

Nesse momento de doação simbólica – ser seu professor, manter nela as raízes portuguesas, fazê-la conhecer seus autores de eleição – o narrador parece querer oferecer também a nós, seus leitores, essas mesmas leituras de paixão, uma vez que são justamente desses seis autores as seis epígrafes do romance que o autor está escrevendo. Machado de Assis estando presente desde o título em clara alusão aos gêmeos Pedro e Paulo de *Esau e Jacó*, e cada uma das demais citações carregando uma ideia central que ecoará por toda a narrativa.

2.2.2.1 Bernardim Ribeiro, o duplo e o eu fragmentado

“Antre mim mesmo e mim / não sei que s’alevantou / que tão meu imigo sou”, diz a primeira epígrafe escolhida por Helder Macedo. A cisão do eu, tema tão caro ao fragmentado sujeito contemporâneo, é recuperada aqui pelos versos quinhentistas de Bernardim Ribeiro, que nos aponta a duplicidade inerente a todas as coisas, como modo de preparar o leitor para esse tema especialmente caro à narrativa macediana que a todo momento parece nos querer lembrar que tudo guarda em si o seu oposto.

Sobre o “Vilancete seu”, Cleonice Berardinelli nos diz:

Como Camões (e antes dele), dois grandes poetas da medida velha tinham feito versos que pretendiam captar a insolúvel dicotomia da alma humana nas malhas de uma linguagem em que os pronomes pessoais e possessivos da primeira pessoa, cindidos entre "mim mesmo e mim", continham "mim" e "imigo de mim", "cuidado e cuidado". Nestes poemas (...) o que os destaca da maioria das obras da época é a reflexão sobre o problema existencial do homem em si, sem causa externa revelada, nem mesmo o amor, causa máxima de desconcerto na lírica de então.⁴

A questão existencial presente na epígrafe parece escoar enviesadamente para a narrativa. Tomando a observação como uma metáfora, podemos entender que os versos de Bernardim Ribeiro vão dar conta da relação mesma dos gêmeos. Basta lembrarmos que Pedro considera Paula uma intrusa desde o ventre materno, sendo portanto os irmãos bivitelinos a própria imagem orgânica e visceral de um eu partido, a oporem-se “entre mim mesmo e mim” desde o útero.

Desse modo o tratamento do tema do duplo – num romance que se constrói sobretudo por triangulações⁵ – aparecerá na relação de Pedro e Paula. Apesar de o narrador ter descrito desde o nascimento o desejo de poder do gêmeo masculino – “ela magrita e ele gorducho, ela frugal no seio esquerdo e ele imperioso no direito [...] daí

⁴ Cf. BERARDINELLI, Cleonice. A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana. In: Estudos camonianos. Rio de Janeiro: MEC/ UFF - FCRB, 1973.

⁵ Ver a propósito os ensaios de: Eduardo Prado Coelho e Teresa Cerdeira:

“não há incesto: é tudo um jogo de espelhos” (p. 161). COELHO, Eduardo Prado. “Até que os corpos parem de morrer.” In: *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 159-162.

“A tríade famosa do cinema – Ilsa, Rick e Victor Laszlo – coloca desde sempre em questão um problema de escolha entre sentimentos muito dignos: de um lado a paixão incontida, de outro, um misto de gratidão, respeito e amizade, num jogo perverso de que os três personagens, afinal, estão plenamente conscientes. Bela abertura – em *mise en abyme* – para a triangulação afetiva que fundaria a relação entre Ana, Gabriel e José, personagens principais da primeira fase do romance. Como Ilsa, Ana não escolhe; como Rick, Gabriel se afasta dos dois ex-companheiros de universidade, não sem confessar o encontro de despedida entre ele e Ana, cujos desdobramentos, contudo, prefere deixar em eclipse (mas não é também assim a cena de Ilse e Rick no apartamento em Casablanca?)” (p. 30). CERDEIRA, Teresa. “Os abismos da arte na escrita de Helder Macedo”. In: *A tela da dama*. Lisboa: Editorial Presença, 2014. p. 21-73.

em diante era tudo dele e a menina teve de ser passada para um biberão clandestino nos intervalos” (PP, p. 21) – Pedro se sentia diante dela sempre lesado, invejava a sua autodeterminação, apoiava-se nela quando precisava e tentava castrá-la quando ela tentava ser livre, ela considerada o muro que se tinha *alevantado* bernardinianamente entre ele e o mundo.

2.2.2.2 Cesário Verde: Paula e o plasma fértil

Quanto aos versos de Cesário Verde que Macedo elege para também abrir seu livro – “E eu recompunha, por anatomia, / um novo corpo orgânico, aos bocados” (“Num bairro moderno”) –, percebemos que o poeta se imagina reconstruindo um ser humano quase surrealisticamente a partir de vegetais. As partes – não-corpóreas e que, a princípio, não se encaixam – acomodam-se de tal forma que, inesperadamente, dão à luz uma pessoa (“E, como um feto, enfim, que se dilate, / vi nos legumes carnes tentadoras”). A epígrafe de Cesário, portanto, espelha a ideia de *plasma fértil* como modo mesmo de construção da narrativa macediana: unir os “bocados” ficcionais e históricos que viriam a compor a coerência interna dos destroçados “novos corpos orgânicos” de seu romance.

Mas se esta é a sua função teórica autorreferencial pelo fato de corresponder ao jogo de composição autoral das suas personagens romanescas, no que tange a Paula esta epígrafe parece ilustrar também perfeitamente o seu modo de entender a pintura na passagem que está a fazer rumo a uma técnica não-figurativa em que os corpos deixassem de ser representações miméticas para se transformarem numa espécie de *plasma fértil* em que, ausente a representação, a imagem resultante da *desfiguração* não

abdicasse da presença das figuras que lá deveriam ser inferidas na sua transfiguração:
lábios, ventres, dedos, dorsos, seios.

Pintar estes quadros sem o suporte de uma visível figuração era para ela uma espécie de alto trapézio sem rede, a exigir uma atenção total, o mais pequeno deslize e era tarde para recuperar. Porque o segredo dos quadros, que tinha de estar lá para não ser notado mas precisava estar, era que por detrás das cores e das texturas queria que houvesse o que ela sabia serem pedaços de corpos fluidos a desarticularem-se e a reorganizarem-se em novas combinações, lábios, ventres, dedos, dorsos, seios, uma espécie de plasma fértil (*PP*, p. 193).

2.2.2.3 Eça de Queirós: Paula e o poder de curar

Antes de passarmos para a epígrafe de Eça de Queirós – “Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico e, incontestavelmente, saber curar” – que ajuda a compor as “partes” de Paula, e para que se entenda a sua importância para o romance, será preciso explicar rapidamente algumas passagens centrais do enredo.

Opostos em tudo, os gêmeos que dão título ao livro crescem travando uma relação conflituosa, que culminará, como já referimos, numa cena de estupro. No entanto, incapaz até mesmo de ser o vilão desta história, Pedro não consegue de fato agredir mortalmente a irmã, já que, forte e decidida como é, ela se recusa a ser vítima da terrível situação a que é submetida. Ao contrário, a violação de Pedro é claramente superada pois que, significativamente *escolhendo* a fertilidade, o corpo de Paula gera uma nova vida. Na verdade, quem adoece é Pedro, assim como ocorre com as outras personagens, todas marcadas por alguma espécie de falência – moral, afetiva, física, sexual, social: a mãe dos gêmeos, Ana, casa-se com um homem que não deseja; José, o

pai, comete suicídio; Fernanda, a mulher de Pedro, corrói sua vida entre ganância financeira, inveja da cunhada e um casamento medíocre; o próprio Pedro atravessa toda a narrativa sem evoluir, estancado na imaturidade agressiva de menino mimado; por fim, mesmo Gabriel, o verdadeiro amor da vida de Paula, representava, antes de conhecê-la, uma estagnação apática da qual somente ela fora capaz de tirá-lo.

Diante desse panorama, a epígrafe de Eça de Queirós, retirada de *Os Maias*, tem uma relação direta com os personagens da trama, quase todos “doentes” diante de uma Paula *que sabe curar*. A frase, que significativamente será repetida pelo narrador logo no primeiro capítulo (*PP*, p.17), parece dar conta desse valoroso dom da protagonista. *Pedro e Paula* é um livro que trata de corpos adoecidos, em meio aos quais o de Paula brilha, destoante, por ser o único a representar a cura, “serviço patriótico” da epígrafe queirosiana.

Em *Os Maias*, vale a pena lembrar, os personagens principais, Carlos Eduardo e Maria Eduarda, vivem um amor incestuoso e, embora não espelhem exatamente a relação que se estabelece entre Pedro e Paula, não deixam por isso de ser dois dos corpos cujos pedaços são costurados na criação ficcional de Helder Macedo.

Paula é evidentemente uma herdeira de Maria Eduarda da Maia – forte e determinada como ela – e o próprio narrador estabelece ainda que obliquamente esta linhagem ao final do romance aproximando-as também no paralelismo das suas diferenças. Ao evocar o fato de que Maria Eduarda, ao contrário da “nossa Paula”, não engravidara, ele conclui – numa leitura refinada que faz eco a um ensaio de sua autoria sobre esse mesmo romance⁶ – que, “se Maria Eduarda tivesse engravidado e tido uma criança de Carlos, lá se lixava a metáfora do Eça e todo o futuro de Portugal teria sido diferente!” (*PP*, p. 220). Em outras palavras, a esterilidade do mundo decadente que a

⁶ MACEDO, Helder. “*Os Maias* e a veracidade da inverosimilhança”. In: _____. *Trinta leituras*. Lisboa: Editorial Presença, 2007. p. 70-77.

aristocracia de *Os Maias* bem representava na sua ociosidade mal sã não poderia conviver com a fertilidade da relação endógena de Carlos e Maria Eduarda. Um filho seria aí o exemplo mesmo da fragilidade do romance que cairia no crime da inverossimilhança narrativa. A esterilidade é portanto aí uma metáfora da esterilidade portuguesa tornando os personagens metonímias do país. Como afirma o já agora ensaísta Helder Macedo em texto dedicado à leitura deste romance de Eça de Queirós,

Da perspectiva simultaneamente organicista e proudhoniana do livro, o incesto é sem dúvida a metáfora mais adequada para significar a complacência auto-satisfeita da classe social caracterizada por Eça de Queirós n' *Os Maias*. O verdadeiro tema do romance – o “drama” – não é o incesto, é o drama dessa classe social, a tragédia da sociedade por ela dominada, a doença do país por ela enfermizado. (MACEDO, 2007, p. 72-73).

Quanto à lógica interna do romance de Helder Macedo, Paula, corpo solar em meio a um mundo doente, merece ter uma filha que aponte a sua permanência, lendo assim em metamorfose o romance de Eça em que a infertilidade do casal de irmãos era uma configuração da doença social de uma classe social incapaz de gerar frutos positivos. Paula, ao contrário, que vive um tempo de redenção marcado historicamente pelo 25 de Abril, gera uma filha luminosa – Filipa – espécie de continuação de sua estirpe vital.

Percebemos que o autor confere à sua personagem mais relevo e contornos de realidade quanto mais a mergulha em ficção, em *discurso*. Paula é tanto mais palpável para nós quanto mais é preenchida de outros corpos, como o de Maria Eduarda.

Aqui é importante situar com mais detalhes as circunstâncias da gravidez de Paula: a pintora já está casada – e disposta a ter um filho – quando se dá a violação incestuosa de Pedro. Por outro lado, construída de forma intencionalmente ambígua, a

ligação existente entre Paula e Gabriel oscilava inicialmente entre filial e conjugal. O padrinho afinal havia sido a frustração amorosa de Ana na época da faculdade, e seria ele o pai de seus filhos se ela não se tivesse resignado à própria passividade de ser *escolhida*, em vez de decidir com quem de fato gostaria de se casar.

Paula, então, já adulta, decide ir atrás de Gabriel para conhecer e no seu caso dissolver a fantasia incestuosa que a mãe criara em discurso. Gabriel, figura paternal no seu imaginário, torna-se, no entanto, para ela, uma relação que se concretiza sexualmente, amorosamente, em plenitude, até o momento radical em que ele morre enquanto se amavam, dissolvendo-se nela, deixando nela a vida:

“Estava dentro de mim quando morreu. É o que ele deve ter querido. Foi para isso que veio para casa, E eu”- Paula hesitou à procura da palavra justa – “eu a integrá-lo dentro de mim”. [...] Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido. Dar-me de novo, olha, a vida” (PP, p. 234-236)

É tecendo um imbricado jogo de relações incestuosas (algumas delas mal resolvidas) que se constrói o texto macediano. Mas aqui queremos reiterar ainda uma vez o fato de o incesto, metafórico ou não, como tudo o mais nesta história, ser representado tanto no seu lado sadio – o relacionamento de Paula e Gabriel – quanto na sua forma doente – a violação a que Pedro submete a irmã. Freud afirma em *O mal-estar na civilização* (2006, p. 121) que a crueldade pode substituir a afeição na vida sexual do indivíduo. Ora, não é precisamente este o caso da libido narcísica de Pedro, em oposição ao afeto genuíno de Gabriel?

É assim que podemos dizer que Paula fica grávida porque seu corpo escolhe a saúde de acreditar na paternidade sadia de Gabriel. É fundamental lembrar que a cena

anterior à da violação é a de Paula dizendo a Gabriel que deixara de tomar a pílula, fazendo-se portanto aberta à sua fertilidade. Por isso é que Paula vive a saúde de uma gravidez aceita, saúde que fora também – mesmo que por breve espaço, a do seu tempo histórico, tempo das últimas revoluções possíveis no século XX, século que para além delas viu escoar a utopia das grandes transformações. E é por isso que – e agora dizemos nós em pastiche do autor – se a Paula não tivesse tido um filho, *lá se lixava a metáfora do Helder!*

Caminhamos, assim, por entre as complexas relações estabelecidas entre as personagens da trama. Mostrando que tem em Eça de Queirós um mestre, Helder Macedo constrói um emaranhado de relações incestuosas, também – mas não só – para criticamente mostrar, como Eça recorrentemente o fazia, que Portugal não deixa de ser uma província, onde “todos são irmãos e irmãs” (MACEDO, 1999, p. 22).

O mesmo Gabriel padrinho de Paula se tornaria futuramente o seu grande amor, fato que não passa despercebido aos olhos da mãe, que doentamente vê o seu corpo falhado projetado no corpo pleno da filha, numa tentativa também atravessadamente incestuosa de experimentar através dela, por interposta pessoa, o gozo que não fora capaz de vivenciar.

2.2.2.4 Machado: espelho e metamorfose

A violação incestuosa de que esta história vai tratar é a que se faz de forma unívoca de Pedro para Paula, os gêmeos que aqui se constituem também numa representação da dicotomia do Portugal de seu tempo – ele recriando a violência e a opressão salazaristas e ela incorporando as *cousas futuras* que Machado de Assis

anunciava em seu *Esau e Jacó*: o sonho de liberdade, a independência das ações, o direito de pensar sem as amarras da censura.

Estes gêmeos do romance de Helder Macedo são desde já mais radicalmente diferentes um do outro do que foram os machadianos Pedro e Paulo. Em *Pedro e Paula* eles começam por pertencer diversamente a dois sexos, têm características próprias desde o nascimento, não são confundíveis ou intercambiáveis. Os de Machado – Pedro e Paulo de *Esau e Jacó* – eram faces do mesmo, como aquela tabuleta da confeitaria do Império ou da República, em que a aparente diversidade ideológica resultava ironicamente numa similitude atrofiante que só podia gerar a morte da primavera – Flora –, incapaz de decidir-se por um deles, menos possivelmente por incompetência própria do que por ausência de verdadeira diferenciação entre eles.

De qualquer modo, tanto em Machado como em Macedo esses gêmeos ecoam, além de indícios históricos – império/república ou ditadura/revolução –, certa tradição literária lusófona: a de mulheres sedutoras e de homens moralmente falhados.

Paula se mostra inegavelmente uma luminosa herdeira das fascinantes personagens femininas do século XIX, especialmente e por conta mesmo das referências textuais, de uma Maria Eduarda da Maia, como já vimos, ou ainda de uma Capitu, como veremos a seguir. Por outro lado, Pedro encontra antecessores literários igualmente incapazes de amar. Sua falência ontológica não deixa de ser uma inglória continuação do percurso masculino oitocentista, trilhado, aos tropeços, através da improdutividade do Carlos Eduardo da Maia de Eça de Queirós; do fracasso moral do outro Carlos, o das *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett; e ainda da imaturidade e do ressentimento do Bentinho/Casmurro de Machado de Assis.

Estamos portanto diante de um livro sobre personagens sexualmente, afetivamente e moralmente adoecidas que, pelas mais diferentes formas, buscam sua

cura na solar protagonista do romance, o qual, tendo significativamente como cenário de abertura o fim da II Guerra Mundial – paisagem que combina não sem algum estranhamento festejos e corpos mutilados – nos apresenta corpos desarticulados que, aos pedaços, vacilam entre os escombros e a redenção.

2.3 Terceiro tempo: Paula, o lugar do desejo

Todos querem, de alguma forma, *ter* ou mesmo *ser* a Paula. A mãe, querendo redimir a impotência dos próprios caminhos, diz “Vai, vai, minha filha, vai ser o que eu não fui!” (PP, p. 58), e ainda “Queria tanto ser tu!” (PP, p. 179). Fernanda, mulher de Pedro, sente uma profunda inveja pela liberdade incontida da cunhada; começa a fazer aulas de restauração de mobílias apenas porque “ficou a matutar que não era só a Paula que tinha direito a ser artista” (PP, p. 175); deseja ter uma filha, porque “se a Paula tinha ela também queria” (PP, p. 227). No fundo, Fernanda sabe que é comparada à Paula e, “muito competitiva” (PP, p. 175), tenta equiparar-se à cunhada. A fixação de Pedro por Paula não escapa aos olhos da mãe, que, numa carta que escreve para o filho, diz:

os comentários que nos fazias sobre a Fernanda eram sempre em contraste com a tua irmã... O que é natural, a Paulinha é a rapariga que conheces melhor, a única rapariga que realmente conhecias. O modelo feminino, para os rapazes, costuma ser a mãe, mas bem sei, e acredito que não tenho ciúmes, pelo menos já não tenho, já me habituei, o teu tornou-se a Paulinha. (PP, p. 69).

Essa mãe, que confessadamente tem de abafar seu ciúme – por também ela dolorosamente saber que não conseguirá equiparar-se à Paula –, percebe que, para o filho, é a irmã a sua referência feminina.

A narrativa ainda traz um representante da polícia ditatorial portuguesa (PIDE), Ricardo Vale, a cobiçar Paula, embora só metaforicamente – num jogo em que, com Ana, a hipotética tortura é perversamente sexualizada – concretize a violência ameaçada por suas palavras e seus gestos. Pedro o questiona: “O senhor e a minha mãe foram... tornaram-se amantes?” (*PP*, p. 128), ao que Ricardo Vale responde:

“A nossa comunicação era sempre a sua irmã. A Paulinha, como ela lhe chamava sempre. E depois disso também eu passei a chamar. (...) Havia uma fotografia da sua irmã, de quando era mais nova (...), a sair da água, com o corpo em meio perfil, ainda entre menina e mulher mas já com aquela expressão dela que lhe vi em Lisboa. (...) Mas olhe, um sorriso que deixa a gente a pensar. E para satisfazer a senhora sua mãe mandei ampliar a fotografia. (...) Foi nela que comecei a indicar as partes mais sensíveis do corpo, a explicar como os nossos métodos exigem que a gente saiba sempre como a outra pessoa está a sentir. Se não é que não funciona mesmo, não leva a nada, aleijar só por aleijar, isso pode qualquer. (...) Mas há uns que vão logo à bruta: mamilos, genitais, o que as pessoas já estão à espera. Isso é só no fim, deve-se chegar lá devagar. (...) E depois a senhora sua mãe também queria que eu demonstrasse nela própria, que lhe chamasse Paulinha.” (*PP*, p. 128-129).

Novamente Ana persegue a identidade da filha, cobiçando o corpo de liberdade que ela própria não foi capaz de construir para si. E, notemos, a personagem que simboliza a opressão e a truculência, o PIDE, não consegue de fato alcançar o corpo de Paula, só chegando a ele pelo abuso da fotografia, logo do simulacro.

Na verdade, como vimos, quem viria a violar o corpo de Paula seria o próprio Pedro. Depois de ouvir da irmã: “sabes o que é que eu não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que afinal tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo...” (*PP*, p. 209), Pedro então responde com a brutalidade da qual nem o PIDE fora capaz:

Pedro avançou para a irmã de punho erguido, empurrou-a, ela caiu, ele caiu sobre ela, rasgou-lhe a camiseta, comprimiu-lhe os seios, bateu-lhe várias vezes com a nuca no chão, hesitou por um brevíssimo momento quando a percebeu atordoada, levantou-lhe a saia sobre o ventre, quebrou o elástico das calcinhas de seda, baixou-as até conseguir desembaraçá-las dos pés, abriu a braguilha, tirou das calças o pênis erecto, afastou as coxas com ambas as mãos, penetrou-a num orgasmo imediato, que esfriou rapidamente, viscoso, em parte derramado sobre a vagina contraída. (PP, p. 210)

É por não suportar a verdade evidente de que é *irrecuperavelmente menor* que Pedro reage – não sem que conste uma hesitação, a marca da sua fraqueza – querendo resgatar a possibilidade solar de um corpo que, na sua visão, fora roubada de si (note-se que Pedro chama a irmã de “usurpadora”) ainda no ventre materno.

Mesmo o cativante Gabriel só se tornaria realmente livre da estagnação à qual estava aprisionado depois e por causa do amor de Paula (“vais dar cabo do meu sossego” (PP, p. 40), diz ele à menina, não sem ironia), já que exilado em Londres seguia uma vida de abastada mas insignificante, recusando a ditadura sem contudo fazer qualquer coisa que pudesse vir a alterar verdadeiramente o sistema.

São, portanto, todos eles de modo mais ou menos radical, corpos tão desejosos quanto enfermos que circundarão a protagonista de onde emana a única e verdadeira luz.

Do corpo fértil de Paula nasce uma menina, Filipa, e um impasse, como vimos, se impõe: quem seria o verdadeiro pai biológico? Ora, Machado de Assis já nos ensinara com o célebre enigma – Capitu traiu ou não Bentinho – que a dúvida na ficção é importante em si mesma, e em si mesma geradora de sentidos. As respostas categóricas – sejam elas um *sim* ou um *não* – recaem invariavelmente em discussões pouco produtivas, a perderem de vista aquilo que verdadeiramente importa na construção textual. No caso machadiano, é preciso que a insolúvel ambiguidade *se*

coloque enquanto tal para que o narrador – e não Capitu – seja flagrado na sua não-confiabilidade⁷, na sua parcialidade, na sua dissimulação.

Assim como na narrativa de seu mestre brasileiro, são também cruciais na ficção de Helder Macedo tanto o surgimento da dúvida quanto a impossibilidade da sua resolução. A ambiguidade, portanto, é colocada exatamente para mover o inquieto leitor em direção à abertura polissêmica dos caminhos de leitura, não para paralisá-lo em respostas categóricas, estas sempre mais estéreis. Para o caso de Helder Macedo a ambiguidade se coloca desde a entrada do romance através da instituição de um “talvez” que reduplica o paradoxo da afirmação pela negativa como diretriz da ficção: “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte” (*PP*, p. 11).

Paula não é uma mulher despida de incertezas, ao contrário. Vemo-la aliás com um misto de ingenuidade e ironia perguntar ao padrinho, multiplicando o jogo de espelhos da narrativa: “Gabriel, há alguma possibilidade de que eu seja sua filha?” (*PP*, p.195). Assim como a ambiguidade é a base (intencionalmente instável) da narrativa macediana, a dúvida é um marca da sua protagonista. Paula é um símbolo de fertilidade e de saúde não *apesar de*, mas precisamente *porque* é um ser da dúvida.

“O grande *enigma*, está-se logo a ver, era a Paula” (MACEDO, 1999, p. 144, itálico nosso), diz-nos o narrador, parecendo perceber, não só na sua personagem, mas em toda a sua escritura, a insolubilidade de que nos fala Barthes: “escrever é precisamente encontrar o risco apofântico, a alternativa inelutável do verdadeiro/falso” (BARTHES, 2007, p. 229). A ambiguidade da escrita é, portanto, uma via profícua, fértil como Paula.

⁷ O conceito de “narrador não confiável”, de W. Booth, foi largamente estudada na tese de doutorado de Paulo Ricardo Kralik Angelini, *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. O autor explora o conceito em vários romances entre os quais *Vícios e virtudes* de Helder Macedo. As observações poderiam certamente ser discutidas a partir de *Pedro e Paula* e, evidentemente de *Esau e Jacó*

Falávamos de pedaços de corpos. São também, inevitavelmente, pedaços de um *tempo*. O corpo carrega em si não só sua história, mas também a história de um tempo. As personagens que estão costuradas em Paula também carregam em si as pedras de seu próprio tempo, e a nossa protagonista as recebe, sujeito histórico que é, e não se furta a sentir as dores de todo o percurso feminino de silenciamento. Ao contrário: é porque o sente na própria carne que trilha seu caminho de liberdade rejeitando o peso opressor da lógica do poder masculino, subvertendo-a, transgredindo-a.

É de corpos enfermos, de escombros de vida que trata o romance *Pedro e Paula*. Porque estão todos encharcados de tempo, e o século XX é um século adoecido, que confrontou a barbárie jamais vista. Também Paula está inescapavelmente embebida de seu próprio tempo, mas – e é esta a sua beleza – prefere não se resignar, prefere ultrapassá-lo. O seu *dom de cura*, sobre o qual nos alerta a epígrafe queirosiana, não é uma dádiva divina, não é um milagre, é um percurso na história: este é um livro sobre o humano. Paula não *recebe* a cura: ela a *produz*, e a produz a partir das dores que sente em seu próprio corpo. Tal é o seu verdadeiro dom: transformar.

É assim que Helder Macedo urde uma coesão interna para o seu romance, “que não devia estar lá para ser notad[a] mas precisava estar” (PP, p. 193), tal como o quadro pintado por Paula e que funciona nesse sentido como *mise en abyme* do texto; urde uma coesão através dos seus bocados rearticulados num novo corpo orgânico: fazendo dele um corpo necessariamente histórico.

Pedro e Paula é um romance que atravessa os horrores e as festas da segunda metade do século XX (passando pelo fim da II Guerra, pela ditadura salazarista, pelas guerras em África, pela efervescência do maio de 1968 em Paris, pelos tempos da *swinging London*, pela Revolução dos Cravos etc.), apresentando suas personagens em evidente diálogo com a História. Esta é uma obra que afinal não foge ao conceito de

metaficção historiográfica, cunhado por Linda Hutcheon (1991): uma narrativa autorreflexiva que se apropria ainda dos fatos históricos para, dessacralizando-os, questioná-los. O romance contemporâneo confronta os paradoxos entre ficção e história, entre presente e passado, diz Hutcheon, afirmando que tal embate é contraditório “pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois.” (HUTCHEON, 1991, p. 142). É o que vemos no romance macediano, que propõe a tensão entre ficção e história não para tomar partido de um lado, mas para equipará-los, explorando ambos na via pela qual os dois se tocam: a do discurso. Helder Macedo parece, enfim, querer nos mostrar que ambos são *construções*.

Tal é o duplo movimento empreendido recorrentemente neste e nos outros romances do autor: apropriar-se da memória histórica para dessacralizar a sua autoridade, mostrando que a História, como discurso, habita um território similar ao da ficção. Cabe, portanto, entender esse *discurso* como parte inerente desse corpo que quer viver, experimentar, beber o próprio tempo.

A trajetória de Paula, ainda que não se resuma a isto (porque, afinal, esta é uma personagem que *extrapola* amarras), está incontornavelmente atada à de seu país. Em seu desejo de liberdade reside uma metáfora do 25 de abril português: esta, afinal, é uma personagem historicizada.

A certa altura do romance, o narrador afirma: “Paula em português não é nome, é profissão” (p. 220), como que avisando ao leitor que ali está a saída da estagnação improdutiva na qual Portugal estava historicamente encerrado. E mais: é em Paula que está concentrada a possibilidade de viragem, ou seja, é ela própria uma força fértil e motriz. Afirmamos ainda que Paula é a metáfora de uma possibilidade de mudança não *apesar de*, mas precisamente *porque* é um ser da dúvida. Se é verdade que ela

corajosamente toma as rédeas de seu próprio destino (e do romance, tomando a palavra), é também evidente que esta não é uma personagem despida de incertezas, bem ao contrário. Assim como a ambiguidade, que inquieta e move o leitor, é a base (intencionalmente instável) da narrativa macediana, a dúvida, mola propulsora do discurso e da ação, é um marca da sua protagonista. É precisamente por suas incertezas (sempre desejantes, contrastando com as dúvidas apáticas e paralisantes da mãe) que Paula se torna um símbolo de fertilidade e de saúde.

E se falamos de tempo, falamos de espaço. Percorrer espaços é, afinal, o que tentamos fazer neste capítulo, e a tradição literária e a memória cultural portuguesa nos avisam com a melancolia que lhes é peculiar, que a verdadeira viagem não está senão no discurso.

3. Pedro e Paula: corpo de sombra e corpo solar

Todo sujeito é sujeito de um desejo. É talvez por saber que somente um eu essencialmente desejante poderia dar conta do discurso de liberdade feminina que Helder Macedo constrói Paula como um corpo que *diz* porque *diz de si*. A protagonista de *Pedro e Paula* representa a possibilidade histórica feminina de ser *sujeito de si*, o que engloba, necessariamente, discurso e sexualidade, uma vez que, como afirma Maria Rita Kehl, também a experimentação do corpo é uma forma de *linguagem*:

A atividade sexual propriamente dita não é simplesmente uma ocupação do corpo. É também linguagem, investigação, criação de significados, troca simbólica; também é, para além do aspecto orgânico da pulsão – e a pulsão faz o limite entre o orgânico e o psíquico – herdeira legítima do desejo de saber. Investigação, no próprio corpo e no corpo do outro, sobre a falta, o desejo alheio, os mistérios do prazer, os limites do ego e da consciência, limites entre a fantasia e a realidade. Investigação jamais satisfeita, que pede retorno e repetição. Investigação que é condição, mas também consequência do amor. A vantagem: a aceitação sexual pelo outro, o investimento erótico do outro sobre o sujeito, a experiência erótica compartilhada – que une corpo-prazer e corpo-pensado – proporcionam as experiências mais prazerosas da vida, capazes de compatibilizar elementos de realidade e fantasia sem grandes conflitos. O preço: sendo o lugar onde ficou encastelado grande parte do que restou do narcisismo infantil, o sexo é também lugar de nossa maior fragilidade. Lugar onde a recusa do outro, a frustração, a incapacidade de conquista, nos ferem mais profundamente. Não é por acaso que é no lugar da sexualidade que situamos, antes mesmo de simbolizá-los, os significantes da potência e da castração (...).” (Maria Rita Kehl, “O desejo de realidade”, In: NOVAES. p. 379)

As ideias contidas nessa longa citação do ensaio de Maria Rita Kehl serão fundamentais para a leitura da personagem de Paula e são elas que justificam que dela

partam os nossos comentários: 1. atividade sexual é também linguagem; 2. sexualidade é exercício de conhecimento do próprio corpo e do corpo do outro; 3. investimento erótico no outro resulta em experiência prazerosa, senão a mais prazerosa, que se possa vivenciar (potência); 4. frustração do investimento erótico pela recusa do outro gera ferida no afeto (castração) 5. investimento erótico oscila entre potência e castração.

Sendo “herdeira legítima do desejo de saber”, a sexualidade, quando fruída em seu modo mais pleno, proporciona ao sujeito uma forma refinada de conhecimento – que não é apenas o dos corpos. É esse o desejo de Paula, a “investigação, no próprio corpo e no corpo do outro, sobre a falta, o desejo alheio, os mistérios do prazer”. Por isso afirma o agora ensaísta Helder Macedo, ao tratar da poética camoniana, que o amor – via do conhecimento – pressupõe antes de tudo a alteridade, e não o espelhamento narcísico. Porque lê em Camões a aposta no risco da perdição amorosa – “Não canse o cego amor de me guiar a parte donde não saiba tornar-me” – sugere uma sagaz leitura do célebre soneto – “Transforma-se o amador na cousa amada” – que contradiz a vertente mais tradicional da crítica que lê esta sentença como ideário platônico do poeta, quando na verdade, afirma ele, ela seria tão simplesmente uma premissa que a articulação argumentativa não faz senão reverter, desvelando a falácia de um platonismo que eliminasse o outro enquanto diferença, enquanto desconhecido que aguça por isso mesmo o desejo de quem ama. Parece que o escritor Helder Macedo caminha por sendas parecidas constituindo o desejo e com ele a fisicalidade como estratégias de aproximação em prol do conhecimento do desconhecido (porque diverso do sujeito amante)⁸,

⁸ Veja-se sobre isto o ensaio de Helder Macedo – *Camões e a viagem iniciática* (1980) – republicado no Brasil pela Móbile (2012) e em seguida em Portugal pela Abysmo (2013); O que se lê sobre este soneto é o seguinte: “Ao dignificar o erotismo, a poesia de Camões marca uma subtil e complexa quebra com o passado ao mesmo tempo que o vai reintegrar, ao servir-se de uma linguagem conceitual dele derivada, nos novos modos de experiência que procura explorar e definir. O soneto ‘Transforma-se o amador na cousa amada’ constitui-se uma dramática ilustração deste processo. [...] Camões, para quem a paixão era

Em contrapartida, veremos que as outras personagens do romance parecem representar, cada uma a seu modo, *o preço* de uma sexualidade adoecida, uma vez que “o sexo é também lugar de nossa maior fragilidade”.

É claro que com a personagem de Paula estamos diante de um *corpo* – este estudo, afinal, pretende justamente percorrê-lo. No entanto, e esbarramos nesta impossibilidade evidente, Paula, ser de papel que é, é feita de discurso. Personagem de papel, contida entre a primeira e a última palavra do romance, não é ela (uma suposta Paula real) que deitaremos no divã. Partindo desta premissa que a princípio poderia provocar um afastamento lógico entre o corpo ficcional (da personagem) e o corpo real (do leitor), Helder Macedo parece caminhar na direção contrária, provocadoramente unindo a ideia de corpo à de discurso, culminando emblematicamente ao final da narrativa, quando Paula *verbalmente e afetivamente* (portanto com discurso e corpo) decide o desfecho do romance: “(...) estás a ver, meu caro senhor escritor, andas há dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele [de Gabriel]” (*PP*, p. 236).

Mas não só: também é ela linguagem quando decide ultrapassar a fantasia do incesto que pairaria sobre a sua relação com Gabriel, ao interpelá-lo, ao fazer com que ele fizesse a anamnese do passado, assumindo as lacunas do discurso evasivo que confirmaria ou não a evidência de uma relação tardia entre ele e a mãe, mas sobretudo

servida pela frieza intrínseca de quem prefere o conhecimento à obliteração, lida com o conceito como se de uma proposta lógica se tratasse e que, como tal, devesse ser debatida e argumentada. Ao fazê-lo, revela-o como uma metáfora falsa. [...] Se o amador pudesse de fato transformar-se na pessoa amada ‘por virtude do muito imaginar’ e, dessa maneira, conseguisse realmente conter em si próprio a amada-imaginada, o corpo não deveria ter mais causa para desejar ou então (e Camões ironicamente sugere o indecoroso autoerótico de tal conclusão perfeitamente lógica) só em si próprio poderia satisfazer o seu desejo. Mas a verdade é que continua a desejar – e que o desejo é pelo outro, que outro se mantém. Ao impugnar assim – como claramente faz neste admirável poema filosófico tão mal entendido como o poema de amor platônico de que é oposto – a abstração totalizante alcançável pela eliminação ou sublimação do desejo, que é proposta na premissa inicial do soneto. Camões vai mais uma vez instituir o desejo físico como uma realidade de valor equivalente e nobremente complementar ao do próprio amor espiritual. [...] O corolário lógico do soneto é, assim, que a totalidade do amor pressupõe e necessita o ato físico de amar tal como a ‘matéria simples’ pressupõe e necessita a sua ‘forma’.” (p. 22-24). MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

separando, a partir de certo momento, o lugar do pai e o lugar do amante. Na radicalidade da importância do discurso, porque afinal é disto que Paula é feita, a protagonista *escolhe* a paternidade de Filipa ao *enunciar* que ela é filha de Gabriel. A vontade de Paula, elaborada em discurso, supera os fatos que o poderiam talvez pôr em causa.

Lembremo-nos da justificativa da dentista para ser a parteira improvisada dos gêmeos: dizia que “as entradas e saídas do corpo humano são muito parecidas” (*PP*, p. 20). Apropriando-nos da fala em metáfora, diríamos que boca e vagina, afinal, reverberam a ideia de discurso e desejo, sendo imagem para o percurso de um feminino que fura o silêncio do texto e passa a, ele próprio, dizer(-se).

3.1 Silêncio e silenciamento

Dois conceitos etimologicamente ligados são contudo efetivamente diversos porque partem da evidência dos movimentos de atividade ou vontade do sujeito (silêncio) e de passividade e sujeição a uma vontade externa (silenciamento).

3.1.1 Silêncio: composição narrativa e desenho da personagem

O silêncio, para aquilo que nos interessa na leitura do romance de Helder Macedo – muito especialmente este *Pedro e Paula* de que aqui tratamos – será tratado especialmente em sua função estética, constituindo uma opção estilística autoral que se resolve numa escrita lacunar, elíptica, que prefere o risco do hermetismo à abundância ou ao excesso de uma fala pletórica, resultando numa vertente mais clássica do que barroca, ciente que está o seu autor de que tanto a linguagem verbal, assim como a

linguagem cinematográfica ou ainda a linguagem musical, está longe de ser unicamente um acúmulo de sons ou imagens ininterruptos, mas uma cadeia que inclui necessariamente as pausas e os silêncios, os recortes e as montagens. São estes os elementos que vamos inicialmente identificar em dois passos da construção do romance.

3.1.2 A elipse estratégica da festa revolucionária

No capítulo do romance consagrado ao 25 de Abril que, contrariamente aos demais, não recebe numeração é já, por isso mesmo, uma afirmação do silêncio: ele não foi *deixado* sem número, mas foi *intencionalmente* construído assim. Aqui o narrador parece ir beber na fonte do *Brás Cubas* de Machado de Assis⁹ e do *Tristram Shandy* de Sterne¹⁰ ao deixar a página que deveria narrar a festa revolucionária do 25 de Abril repleta de pontos de suspensão, sem uma única palavra, salvo a frase que a encerra: “Mas festa é festa, e esta já ninguém nos tira” (*PP*, p. 118). Na evidência dessa estratégia radical de composição encontramos mais uma forma pela qual o narrador afirma a potência da elipse, o viés frutífero do que ali se oculta.

Sabendo que a ambiguidade é salutar, e que o silêncio não é uma falta de linguagem, mas a sua potência mais grávida de significados, Helder Macedo constrói sua narrativa por territórios vacilantes, que não se querem apreensíveis de forma

⁹ Numa leitura dos empréstimos literários de Machado de Assis Antonio Candido escreve no artigo “À roda do quarto e da vida” que a utilização dos pontilhados em *MA* terá vindo possivelmente através de Xavier de Maistre, que tomou de empréstimo a Sterne essa estratégia de elipse, dada a importância à época das letras francesas no Brasil. Diz ele: “Sterne é ilustre na literatura mundial; Garrett é ilustre nas de língua portuguesa; Xavier de Maistre é obscuro mesmo na francesa. Nada mais natural, portanto, que a gente só pense no primeiro, quando encontra os capítulos pontilhados de *Brás Cubas* (55 e 139), os seus capítulos (55 e 139), os seus capítulos-relâmpago (como 102, 107, 132 ou 136), o garrancho de Virgília no capítulo 142. No entanto, Xavier de Maistre, que foi quem usou os pontilhados mas adotou outras “esquisitices” de Sterne, pode ter influenciado Machado de Assis tanto ou mais do que ele [...] E talvez até haja servido de mediador entre ambos, graças à presença dominante da literatura francesa no Brasil”. Revista da USP número 2. (www.usp.br/revistausp/02/15-candido.pdf)

¹⁰ Sobre Laurence Sterne diz ainda Antonio Candido em “Romantismo, negatividade, modernidade”, (<http://hdl.handle.net/10391/2886>): “A página preta ou a página pontilhada do *Tristram Shandy*, de Sterne, inicia no século XVIII uma caminhada expressional pelo avesso,”

estanque. Ao contrário, é vazada a linguagem do texto macediano, porque sabe que é também pelas lacunas do silêncio que o texto literário respira. O silêncio do texto, portanto, é o uso refinado da língua, e apenas quem tem domínio sobre ela consegue articular com mestria o jogo sagaz de som e silêncio.

Permito-me, antes de continuar uma proposta de leitura deste especialíssimo capítulo de *Pedro e Paula*, uma digressão sobre a presença alegórica¹¹ da música para o entendimento dos significados do romance. Em *Pedro e Paula* as referências a Mozart, a Wagner, a Debussy, a Schoenberg, ampliam os significados textuais, tornando-os por vezes voluntariamente ambíguos, deixando-os no limbo do mistério como acontece com a dúvida sobre a paternidade da filha de Paula – Filipa – na referência maior à *Noite transfigurada*, sexteto de cordas em que Schoenberg transforma em música o poema de Richard Dehmel.

Esse poema descreve uma cena noturna de dois amantes através de um bosque, quando a mulher decide revelar que está esperando um filho de outro homem e a razão que a fizera engravidar de um estranho antes de conhecer o companheiro atual. Certa de que seria ali um rompimento definitivo entre eles, ela contudo se surpreende quando o amado, imerso na magia de uma bela noite estrelada, não só a perdoa como assume a paternidade da criança que estava para nascer.

Ora, se a história do romance por um lado aponta para a generosidade de Gabriel e para a decisão de Paula de intuir que a filha só poderia ser do homem que amava, o fato de contrapor a esses meandros narrativos a alegoria musical de Schoenberg/Dehmel compromete a simplicidade de uma leitura única para a cena do romance pois especularmente não afasta, ao menos em metáfora, a evidência da marca violenta de

¹¹ Quando utilizamos o adjetivo “alegórica” em vez de “simbólica” temos presente o conceito benjaminiano de alegoria como possibilidade constante de metamorfose, como ambiguidade latente, em vez da tradução algo previsível do sentido do símbolo.

Pedro como possível presença de uma paternidade que só o afeto dos amantes teria podido superar. É esta aliás a leitura que sugere Jorge Vicente Valentim numa tese de doutorado em que trata das relações entre música e literatura em três escritores portugueses, dentre os quais Helder Macedo justamente em *Pedro e Paula*¹².

Voltemos agora à decisão autoral da construção elíptica do capítulo consagrado ao 25 de Abril. Não seria de desprezar o fato de que o romance *Pedro e Paula* é publicado em 1998, quase 25 anos depois da festa da liberdade quando o olhar arguto do narrador já não podia comportar a simples euforia em relação ao tempo da festa, que efetivamente existiu. Mas o que torna ambígua a versão da festa, que ainda assim se assume festa, é justamente a impossibilidade de dizê-la em palavras que poderiam tender ou para o épico ou para o trágico. Possivelmente porque o primeiro vetor já não era possível pelo evidente espírito crítico de quem narra (escrevendo quase 25 anos depois da festa revolucionária), e o segundo não era desejável para não aniquilar a utopia, o discurso se suspende, faz pausa, silêncio, eclipse, com o direito contudo ao resgate da festa nem que fosse em oração adversativa: *Mas festa é festa e esta já ninguém nos tira.*

Contextualmente, se a vitória da festa pode ser contabilizada positivamente pelo fato mesmo de que desde Abril de 74 não parece haver em Portugal retorno possível a

¹² Em sua tese de doutorado, Jorge Valentim aponta: “Inspirado no poema de Richard Dehmel, o texto é baseado na narrativa de um casal de amantes – e, note-se bem, eles não são marido e mulher – passeando por uma floresta ao luar, quando a mulher diz ao seu amado que está grávida de outro homem. Este a perdoa e replica que, através de seu amor, a criança que traz no ventre será sua. (...) A paz e a calma da introdução [de *Noite transfigurada*] remetem à imagem dos amantes andando pela noite (“Dois seres caminham pelo frio bosque / desnudado, / a lua acompanha seu caminhar, / eles a olham.”), a melodia cromática da viola traduz o desespero e a confissão desolada da mulher de que está grávida de um outro homem (“Trago uma criança, e ela não é tua, / estou no pecado ficando ao teu lado.”) e o solo de violoncelo, que coincide com uma mudança tonal (de Mi b menor para Ré Maior), responde como fala conciliatória e magnânima do homem, disposto a perdoá-la e adotar, como seu, o filho que espera (“tu a colocarás no mundo para mim, por mim. / Fizeste penetrar em mim o esplendor, / de mim fizeste uma criança”). (...) De um lado encontramos, na obra do compositor vienense, aquele mesmo descarte da provável e consequente tragicidade das relações amorosas triangulares, através da ausência da morte dos amantes, por outro, o perdão do homem apaixonado, diante da gravidez da amada, abre uma possibilidade de espelhamento na gravidez de Paula e na dignidade de Gabriel em obliterar o ato de violência de Pedro.” (VALENTIM, 2004, p. 66-68).

um tempo de ditadura e de violência tal como o vivido por quase 50 anos, por outro lado, 25 anos depois, no tempo da escrita do romance, o balanço das utopias não realizadas impossibilitava uma descrição absolutamente eufórica da revolução dos Cravos, epíteto por que ficou conhecida.

Encontramos na única frase do capítulo um eco intencional (“festa”/“esta”) , como uma forma de afirmar poeticamente que também ali a fala estava prenhe do eco de um coro da multidão portuguesa. Eco sintagmático, eco da camada significante, para dobrar o eco do significado. Porque foram muitas vozes, e não uma só voz a falar, a gritar e a exigir a liberdade. Fala que afinal também se registra por meio do silêncio prenhe de significados da página pontilhada.

É portanto no lugar ambíguo de não ser ingênuo mas também de não comprometer a euforia que um dia foi verdadeira,¹³ que o escritor opta pela sequência de pontos que deixam ao leitor a sua parte de composição, concluindo por uma adversativa (“Mas”) que – na hipótese de a elipse ser contagiada pela decepção e pela disforia (o que de certo modo é sugerido com grande ironia no capítulo que se segue e que se chama muito a propósito “Depois da festa”¹⁴) – devolve o saldo positivo a todo e qualquer questionamento de valor: “festa é festa e esta já ninguém nos tira”. A elipse fundadora de sentido é o seu silêncio que é o seu modo rasurado de sonhar.

¹³ Eduardo Prado Coelho, que afirma que há em *Pedro e Paula* “um abrasador perfume de revolução”, comenta o capítulo: “é aqui que reparamos que todos os capítulos têm datas. E que há mesmo um, onde praticamente nada está escrito, porque tudo se viveu de tal modo que nem dá para contar, e que se inscreve em 74, por alturas de Abril. Diz apenas: ‘Mas festa é festa, e essa já ninguém nos tira.’” (p. 161). COELHO, Eduardo Prado. “Até que os corpos parem de morrer.” In: *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 159-162.

¹⁴ A primeira dessas ironias tem a ver com o mitologia de uma revolução “sem sangue”, como se o desenrolar dos acontecimentos heróicos do 25 de abril pudesse apagar o muito sangue que antes se verteu nas torturas da PIDE e na guerra colonial: “Por outro lado, como não cheguei bem a dizer no capítulo anterior, quarenta e oito anos de vampiros sonâmbulos foram tão contagiosos que os portugueses até acreditaram que tinham feito uma revolução pacífica, de brandos costumes. E ao mesmo tempo também diziam que a revolução tinha sido feita nas colônias, sem notarem a contradição. Um pingão de napalm para cada cravo vermelho?” (*PP*, p. 119)

3.1.3 Silêncio: o salto temporal da narrativa

Helder Macedo quando se refere à música insiste na evidência de que ela não é apenas uma sequência de sons mas um exercício mágico dos silêncios. Não fossem as pausas só haveria um contínuo atordoante de sons que não seriam música. Musical é a escrita também deste autor porque sabe fazer uso dos silêncios, das pausas, das elipses.

Em entrevista concedida a Pedro Teixeira Neves¹⁵ sobre o último livro de poesia que publicou e que inclui, como o título o sugere, uma antologia da sua produção anterior – *Poemas Novos e Velhos* – responde Helder Macedo à pergunta do entrevistador: “– Uma outra música presente em todo o livro é a música do silêncio. Quer falar-nos deste seu constante namoro com o silêncio?

– Sem silêncios não há música. Isso é uma coisa que eu aprendi através da poesia e que procuro aplicar também à minha escrita de ficção e à minha prosa. Sem silêncios há um som contínuo, as cesuras, os cortes, os silêncios, é onde as palavras reverberam e adquirem a sua capacidade de expressão. Acho perceptivo da sua parte essa pergunta no que para mim é fundamental, que é o manejar dos silêncios, o usar os silêncios como pontuação, como aquilo de onde as palavras podem emergir precisamente porque há silêncio.

Eduardo Prado Coelho, ao reparar que todos os capítulos de *Pedro e Paula* são datados (p. 161), afirma:

Sabemos agora que o enfiamento descontínuo das datas traça um gráfico muito completo e informativo do que fez a história, da quimera colonial em Moçambique até a resignação pós-revolucionária de tempos mais recentes, incluindo nisto homens de boa vontade e cegueira política (como José), resistentes mais ou menos snobs (como Gabriel), criminosos da Pide em vias de

¹⁵ Disponível em: <http://pedroteixeiraneves.wordpress.com/2011/10/13/helder-macedo-uma-entrevista-a-proposito-de-%C2%ABpoemas-novos-e-velhos%C2%BB/>.

acelerada reabilitação (como Ricardo Vale) e até revolucionárias rapidamente reconvertidas no cálculo comercial (como a Fernanda, com quem Pedro casará). (COELHO, 2002, p. 161-162).

O gráfico a que Eduardo Prado Coelho se refere não aparece como uma linha contínua, já que o “enfiamto descontínuo das datas” evoca necessariamente alguns silêncios temporais. Sabemos que o texto também se constrói por elipses, e não é gratuito que seu salto temporal mais evidente seja situado entre 1947 e 1968 (segundo e terceiro capítulos do livro). O capítulo referente ao ano de 1947 termina sem dar conta do desfecho dos fatos. Ana, já casada com José, ao saber que o marido ia, “em suma, chefiar serviços que desconhecia numa colônia de que nada sabia” (*PP*, p. 31), pede para encontrar Gabriel: “‘Preciso muito falar consigo. Telefone-me depois de amanhã.’ E tremia um pouco, de humilhada exaltação amorosa.” (*PP*, p. 32). Não esperando pelo telefonema do amado, Ana o procura, e o capítulo termina com o diálogo que se segue:

“Estou solteira por dois dias. Você convida-me para jantar?”

“Aviz? Tavares? Mais intelectual? Gambrinus?”

Não, nada disso, não poderiam estar à vontade, e ainda por cima havia sempre as más-línguas lisboetas, as mentalidades provincianas que viam mal em tudo. “Se fosse Paris ou Londres...”

“Omelete de ovos em pós? Vou já ver os horários dos aviões.”

“E champanhe. Ou então um piquenique em sua casa, mesmo sem campanhe.”

“Tem a certeza?”

“De quê?”

“Olhe, não sei, logo se vê de quê... Irei perguntando. O champanhe estará no gelo. Às oito.” (*PP*, p. 33).

Há neste diálogo, de ambas as partes, um insidioso jogo de implícitos bem típico dos jogos de sedução. Ela “solteira por dois dias” sugere convite para jantar. Ele, intelectual refinado, desfila nomes de restaurantes requintados a terminar pelo

Gambrinus. Ela a optar hipoteticamente por Londres ou Paris, para escapar às línguas lisboetas “que viam mal em tudo”, ele solícito a dizer que ia já ver os horários dos aviões. Ela a ir mais adiante, a pedir champane ou “piquenique em sua casa mesmo sem champane”. Ele a fingir-se espantado e a insistir se ela estava certa. Ela a completar e radicalizar o jogo pondo em questão o complemento elidido dessa certeza: certeza de quê? Ora, pois é depois dessa conversa cheia de futuros que o texto salta para mais de 20 anos depois (1968) deixando o leitor sem pistas sobre o desenrolar da cena.

O capítulo seguinte inicia já em 1968, num outro diálogo, agora entre Gabriel e Paula, que, unindo o espaço entre as duas esferas temporais que a narrativa intencionalmente elide, pergunta:

“E ela foi?”

“De véu.”

“Como uma noiva.”

“Não. Preto, com lantejoulas.”

“Hum... Femme fatale. E...?”

“E nada. Ou tudo. Bebemos o champanhe que eu tinha ido numa pressa comprar no Chiado, conversamos até altas horas, falamos do que era preciso falar. E depois levei-a a casa.”

“Não foi isso o que ela disse. Não foi o que contou ao meu pai.”

“Não, parece que não... Como é que estão as coisas entre eles? Como é que ela está agora?”

Paula não respondeu logo, um leve encolher de ombros significou o que deveria ser evidente: “Complicadas. Altos e baixos. Vejo pelas cartas, Estiveram no ano passado em Lisboa. Magra. Mas ainda é uma mulher bonita.” E pouco depois: “Gabriel, há alguma possibilidade de que eu seja sua filha?” (PP, p. 35-36)

Paula questiona o que o leitor gostaria de saber, mas a resposta, como só poderia ser, vem recheada de ambiguidades. Sobre o salto temporal só sabemos a versão de Gabriel (contaminada pelo afeto por Paula?), imediatamente confrontada pela versão de Ana, à qual não temos acesso direto, apenas sabemos enviesadamente pelo comentário de Paula de que ela teria dito outra versão dos fatos para José.

O diálogo segue e desemboca afinal na questão que fantasmaticamente se duplicará na narrativa: se Paula pode ser filha de Gabriel (dúvida que se transformará, ao final, em *quem* é o pai de Filipa). O silêncio permanece, porque afinal provável (que Gabriel seja pai de Filipa) ou improvável (que ele pudesse ser pai de Paula), as versões surgem, mesmo no seu apagamento, para multiplicar as possibilidades do texto.

3.1.4 Paula e a ambiguidade do silêncio

Também o silêncio é elemento constitutivo da personagem feminina principal de *Pedro e Paula*, funcionando agora, digamos, ideologicamente, tornando-se parte da sua identidade assim composta. Paula está longe de ser uma personagem acabada. Tal como a Capitu machadiana de que seria uma herdeira, ela não nega suas dúvidas – seus silêncios –, porque é na força do seu discurso – sempre desejante, ou seja, sempre *em busca*, necessariamente inacabado (uma escritura, enfim) – que ela pode não apenas dizer, mas mover, mover-se e *produzir*.

Parece importante relatar o percurso de Paula, percurso para fora da prisão que representava a família e o país. Contradizendo a tradição das mulheres que ficam à espera, ela viaja para conhecer e conhecer-se. Decidindo estudar pintura, Paula deixara o irmão em Lisboa, a contragosto dos pais, para descobrir sozinha a efervescência da Paris de 1968. A narrativa nos avisava já então que Paula “tinha um longo traquejo de como lidar com agressões masculinas” (*PP*, p. 152). Paula enfrenta o modelo de opressão e de castração da liberdade e essa transgressão dos valores patriarcais ela a opera firmemente.

Pedro fora o incumbido pelos pais de proteger a irmã, numa lógica apoiada numa tradição em que o homem (primeiro pai e irmãos, depois o marido) é o provedor e

o protetor da mulher. Se essa era a lógica da ordem familiar que o mundo burguês reiterara, era sobretudo a lógica do Estado Novo em que a Tradição e a Pátria se apoiavam necessariamente nos esteios da Família e da Propriedade. A “casa portuguesa”, tão ao gosto salazarista, é a casa que vigia, que hierarquicamente protege dos perigos, que cerceia o lugar da mulher. O discurso salazarista afirmava esses valores da tradição modelar da “casa portuguesa” que ligava a mulher ao lar, aos filhos, enfim à economia doméstica.

O trabalho da mulher fora do lar desagrega este, separa os membros da família, torna-os um pouco estranhos uns aos outros. Desaparece a vida em comum, sofre a obra educativa das crianças, diminui o número destas; e com o mau ou impossível funcionamento da economia doméstica, no arranjo da casa, no preparar da alimentação e do vestuário, verifica-se uma perda importante, raro materialmente compensada pelo salário percebido¹⁶

No entanto, Paula escapa definitivamente a esse modelo pela desobediência e pela transgressão. Ela não só transgride mas acaba por se fazer ela própria não abrigada pelo lugar masculino, mas o verdadeiro abrigo. É para ela que o irmão corre em busca de proteção, de um corpo que inúmeras vezes se coloca amorosamente, pronta para apoiá-lo na sua incontornável pequenez.

Monica Figueiredo afirma sobre essa inversão de valores entre protegido e protetor:

Mas Paula dói; ela é a terrível acusação de seus enganos [de Pedro], de sua incompetência, de sua tacanha condição desejante, da inultrapassável infantilidade de seus sentimentos. (2011, p. 126).

¹⁶ Oliveira Salazar, *Discursos*, I, Coimbra, Coimbra Ed., 1935, p. 200-201

De Paris, Paula vai até Londres encontrar Gabriel e é então que surge o enlace fantasmaticamente incestuoso entre ela e o padrinho. Aqui, Helder Macedo nos mostra que é por relações sempre especulares que a sua narrativa se constrói, de modo que é no avesso da rivalidade que Pedro nutria pela irmã que um amor verdadeiro, frutífero e salutar vai uni-la a Gabriel. O silêncio enfrenta o silenciamento.

3.2 O silenciamento da repressão e da auto-repressão

É de outra safra, diversa do silêncio escolhido, o discurso do silenciamento. Enxergamos então a oposição que se evidencia entre o silêncio motriz e representativo da ação de um povo e de uma personagem (Paula), e o *silenciamento* imposto pela ditadura salazarista ao Portugal das quase cinco décadas anteriores a 1974. É realmente com um grito surdo, como o são os gritos das multidões, que se combate o emudecimento e a opressão sofridos e se festeja o término de um regime ditatorial.

Diante do referido capítulo da festa do 25 de Abril, capítulo feito de suspensões silenciosas e inteligentes e de gritos de festa, o leitor, naturalmente intrigado pela página no seu *quase branco* – no seu *quase silêncio* – provavelmente redobrará sua atenção ao tentar buscar o que se passa nos meandros desse pequeno capítulo. Helder Macedo, afinal, exige um leitor *ativo*, que construa também ele o romance.

Atrás da cortina de texto e silêncio, esse leitor certamente verá a História: o povo nas ruas, os festejos, a comemoração. E intuirá o que não está contado, os desdobramentos nem sempre épicos da revolução e a inteligência de quem narra em não narrar para poder deixar que a festa se cumpra. E, como nada se dá por movimentos simples nessa narrativa, tornará a enxergar a ficção com os olhos inevitavelmente

mergulhados na vertigem indecifrável das fronteiras. Este, afinal, parece ser o intento de Macedo: aguçar o leitor, desestabilizá-lo, fazer também ele ultrapassar seus limites.

O entrecortar da linguagem (que aqui chamamos de “gagueira”, não mais de “silêncios”) aparece em *Pedro e Paula* no duplo negativo da protagonista feminina. Com um discurso desarticulado, que a narrativa expõe sobretudo numa raivosa carta escrita e nunca enviada aos pais, Pedro é o oposto afásico de Paula – ela, que significativamente aprendera a falar antes do irmão.

Aos tropeços, Pedro ensaia, em cena bem anterior à do estupro enfim consumado no capítulo 11, violentar a irmã. E o texto dá conta dessa sua gagueira através de sintagmas como “gesto trapalhão”, “a tremer”, “quebrando”, “soluços de choro”, “confuso”, “tapando os olhos”, elementos que o definem pela insegurança, pela visão confusa dos próprios sentimentos, pela incapacidade de ver e de manter-se íntegro. O recorte que se segue ilustra bem essa desarticulação na linguagem e nos gestos de Pedro:

Mas depois, de repente, agarrou-se à irmã a pedir desculpa, a acariciar-lhe o cabelo, a puxá-la para si num **gesto trapalhão** que lhe tocou nos seios e, por um momento, pareceu a Paula, a querer beijá-la nos lábios, respirando fundo, segurando-a pelos quadris contra o seu corpo, todo ele **a tremer** e, finalmente, **quebrando em fundos soluços de choro**. E **de novo pediu desculpa**, afastou-se, **confuso, tapando os olhos** com as mãos como se apenas para enxugar as lágrimas, E ela: “Ai Pedro. Como tu estás!... Meu querido irmão...”. (*PP*, p. 80-81, negritos nossos)

É por nunca conseguir ultrapassar a sua sexualidade infantilmente adoecida e confusa que Pedro atravessa toda a sua vida frustrando-se, seja pela agressividade (como o faz com Paula), seja pela submissão (já que a mulher, Fernanda, o subjuga a suas vontades). Em nenhum momento Pedro aparece sujeito de si. A violência de Pedro,

portanto, é uma forma odiosa de afirmar a sua masculinidade, não experimentada plenamente em nenhum afeto, precária a sexualidade ainda imatura que se fixara alternativamente ora na mãe ora na irmã.

Se o irmão representa, deste modo, a via doentia, e a irmã, a da saúde, o abuso sexual que ele lhe impõe se insere como metáfora do desejo de usurpar o outro, de o impedir de experimentar a plenitude. Não sabendo lidar com a própria sexualidade nem com as próprias fraquezas, o corpo infantilizado de Pedro deseja doentamente ter e ser o corpo pleno e resolvido de Paula. Mais do que *possuí-la*, Pedro tenta desesperadamente *existir* através dela, curar-se da própria insuficiência através daquela metade expatriada de si desde o ventre materno. No fundo, Pedro quer, na sua agressividade confusa de menino mimado, restituir uma inteireza que, sendo incompetente para atingir por conta própria, crescera acreditando ter sido roubada de si. Incompleto, vive falido e falhado emocional e profissionalmente. Na sua pequenez substancial, ele sequer consegue de fato atingir a irmã com a violência, porque ela, que se recusa a adoecer junto com ele, supera a violência que lhe foi imposta.

Paula, afinal, já percebera que Pedro era "irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo..." (p. 210) e o "ataque" tinha sido o desejo de usurpar o outro – de *sê-lo* –, coisa que Paula não permite que se concretize. Não é gratuito que seja exatamente esta fala da personagem que anteceda a violência sexual. Paula, afinal, é o espelho que o irmão não consegue suportar pois põe em evidência a sua mesquinhez. Pedro não conseguiria sequer magoar a irmã simplesmente porque ela *não deixa*.

Sendo Pedro seu contraste gaguejante, não é gratuito que seja por meio do discurso dele que Paula receba más notícias como a do suicídio do pai:

ela feliz e protegida de tudo aquilo que o irmão lhe contara quando chegou a Portugal, sobre a mãe, sobre o pido torturador,

sobre o pai abjetamente suicida, sobre a sua própria fuga de Moçambique sem mais do que os tostões necessários para a viagem. (*PP*, p. 152).

Ou que, através de uma carta que vai parar nas mãos do pido Ricardo Vale, ela leia o modo como Pedro a ela se refere (embora tudo se tratasse de uma confusão: ao escrever a carta, Pedro troca “mãe” por irmã¹⁷):

(...) Pedro escreveu a Ricardo Vale uma carta muito simpática em que (...) fazia uma referência ainda assim discreta aos sadomasoquismos que tivessem acontecido com a mãe em Moçambique para lhe dizer: ‘É evidente que não nutro ressentimentos nem rancores contra si pois sei muito bem que todas as suas atitudes foram instigadas pela minha irmã’. Teria certamente querido escrever ‘instigadas pela minha mãe’ e terá sido isso que julgou que escreveu. Mas não, há uma fotocópia da carta, está lá: ‘pela minha irmã’. O Freud explica. (*PP*, p. 190)

Assim como recorreremos à força de Capitu para falar de Paula, valemo-nos de Bentinho para concluir sobre Pedro: “Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. (*Dom Casmurro*, p. 7). A Pedro falta-lhe certamente ele próprio, a essência que não tem e que, ao fim e ao cabo, busca na irmã, como se dela pudesse extrair sua salvação, sua própria identidade. Mas como esse caminho de realização por interposta pessoa é psicanaliticamente inviável, Pedro estava condenado a ser o avesso do sol.

3.3 Dizer-se pelo silêncio, pelo corpo, pela arte

¹⁷ Sobre a confusão afetiva de Pedro, o narrador diz: “(...) o Pedro desde sempre tinha tido dificuldade em amar duas pessoas ao mesmo tempo, mesmo quando fossem ou devessem ser amadas em registros afetivos diferentes: em pequeno, a mãe e a irmã; na grande crise, a irmã e a namorada; e agora de novo a mesma namorada recuperada como mulher e a irmã.” (*PP*, p. 189)

As dúvidas de Paula estabelecem uma clara oposição à afasia de Pedro: ela segue um caminho ascendente de liberdade, enquanto ele se afunda em violência e covardia. A ambiguidade que Paula representa está na narrativa, bem como as elipses e silêncios, porque são necessários: fundadores de sentido. Também aqui há um contraponto entre a gagueira como doença, do irmão, e o inconcluso (porque movente) discurso fértil da irmã.

Se Paula redime as Anas e Ilsa que não se puderam colocar na posição de escolher, se Paula é uma espécie de figuração da saúde do feminino, ela é também, e não menos, uma concretização da saúde da própria escrita. Assumindo-se como sujeito também da dúvida – Paula afinal é uma personagem que não renega as próprias inquietações, como que a avisar que as palavras pertencem ao campo das falibilidades – a personagem parece demonstrar que, talvez justamente por isso, elas provoquem uma angústia salutar porque *motriz*. É da dúvida que nasce o desejo movente.

A liberdade sexual de Paula se inscreve significativamente também através de uma decisão, de uma *escolha*, desde o presente que se dá aos dezoito anos, idade que simboliza um marco identitário, de liberdade, autonomia, emancipação do sujeito. Quando decide retirar o próprio hímen numa cirurgia, pois não queria que sua virgindade fosse algo que pudesse perder, que pudesse dar a alguém, ela afirma que é seu o seu corpo, e de mais ninguém. E que sua sexualidade – que ainda nem experimentara efetivamente – deveria estar subordinada apenas ao seu próprio desejo. Não é gratuito tampouco que seja uma mulher a realizar o procedimento cirúrgico de valor metafórico: simbolicamente, aquela deveria ser uma decisão exclusivamente feminina.

Sabe o que é que eu fiz quando fiz dezoito anos? Para celebrar o dia dos meus anos? Fui à médica, expliquei-lhe as minhas

razões, pedi-lhe que me abrisse o hímen com o bisturi. Não queria que a minha virgindade fosse uma coisa que pudesse ser perdida. E depois fui para a cama com tudo o que era gente, e às vezes quase nem era. (*PP*, p. 47).

Essa imagem da retirada voluntária e cirúrgica de um hímen, objeto de desejo que, na perversa lógica machista, comprova a pureza e a honra femininas, percorre o caminho que vai no avesso de uma tradição cultural cuja radicalidade atinge o propósito de castração absoluta do prazer, ainda hoje presente em culturas que impõem a retirada do clitóris e dos pequenos lábios, órgãos de prazer feminino, de meninas em idade ainda pré-púbere. Se Paula retira o hímen, ativamente, retira junto o símbolo dessa "entrega" ao poder masculino. As meninas mutiladas, não pela retirada do hímen mas pela castração do prazer, ao contrário, têm efetivamente (mais do que simbolicamente) seu prazer arrancado de si antes mesmo de tê-lo experimentado. Mas o feminino que sofre o próprio tempo/espço patriarcal e machista é recuperado e ultrapassado em ficção, através dessa personagem que clama para si o seu lugar de sujeito histórico.

É por não ter medo da própria sexualidade que Paula não hesita em remexer as próprias entranhas. Decidindo fazer de seu dom a sua profissão, vai a Paris estudar e tornar-se o que sempre quis: uma pintora. Seu trabalho, sua arte, sua *linguagem* não são senão, emblematicamente, uma extensão de seu próprio corpo, de tal modo literalmente que as tintas que utiliza para produzir seus quadros são seu próprio sangue menstrual: “Sim, sangue menstrual. É o que eu uso para pintar” (*PP*, p. 197).

Lembremo-nos de que, culturalmente, a mulher menstruada é tida como *suja* e seu sangue é frequentemente encarado como um veneno, uma maldição, como nos mostra José Carlos Rodrigues em *O tabu do corpo* (p. 83). O sangue da mulher é, via de regra, motivo de vergonha, culpa e nojo de si mesma, e ainda configura, como afirma

Bataille (2013, p. 77-78), um interdito sexual, uma vez que é visto como uma mácula, uma manifestação assustadora da violência interna feminina.

Ora, a “nossa Paula”, como o narrador gosta de chamá-la, subverte todos esses signos negativos que frequentemente são associados ao sangue e o assume como sua forma de expressão. Corpo e discurso (pictórico) se tornam um só nessa ousadia de transformar o que doxa vê como marca da violência e da impureza em arte e linguagem. A retirada cirúrgica do hímen e o uso da menstruação como tinta são metáforas da ainda assustadora sexualidade feminina.

3.4 Amor e morte

*há corpos
há corpos que se encontram e se sondam
até que os corpos parem de morrer.
(Helder Macedo)*

Um jogo de amor e morte atravessa toda a narrativa de *Pedro e Paula*. Como em tudo o mais na narrativa de Helder Macedo, esta relação aparece bifurcada, no seu viés nocivo e na sua versão profundamente esperançosa.

É numa extensão do tema nuclear, o do incesto, que se dá o jogo entre Eros e Thanatos. O caso de Pedro representa a força destrutiva: pune a irmã com sua força sexual numa pulsão de morte, de destruição de seu corpo. O “ataque” de Pedro deixa em Paula um “sabor a morte” que só Gabriel iria curar. Gabriel representa, opositivamente, a pulsão de vida. A sua morte é transmutada em sobrevivência: morrer fazendo amor com Paula deixa nela a sua saúde última, um último gesto amoroso.

A coerência interna do romance amarra esses dois fatos, essas duas referências a uma sexualidade doente e a uma sexualidade sadia e fértil ao fato de Filipa, a filha de Paula, *só poder ser*, segundo as suas próprias palavras a filha de Gabriel. A paternidade

de Filipa se decide, pois, sem qualquer apoio às certezas científicas mas pela lógica dos afetos, pelo discurso, pela escolha. Nessa lógica da linguagem, a violência de Pedro só poderia ser infértil, ainda que, como já referimos anteriormente, a possibilidade de Filipa vir a ser fruto da violência de Pedro se insira indireta ou metaforicamente (pela alegoria musical da *Noite Transfigurada* de Schoenberg) como um complicador necessário para uma trama que se quer estruturalmente ambígua, pois que reúne ainda outras alusões musicais igualmente fundadoras de sentido como *Pelléas et Mélisande* de Debussy.¹⁸

Quando trabalhava assim, obsessiva, ia muitas vezes procurar na música o estímulo para as soluções visuais que não conseguisse encontrar logo, achava que o efeito que neste caso procurava estaria algures entre Debussy e Schoenberg, ouvia disco após disco enquanto pintava e às vezes, quando o pincel ainda assim não chegasse lá, ia dedilhar no piano as notas que lhe faltavam, de pé, como agora.

De Schoenberg, Paula sabia que queria as reversões regeneradoras da *Verklärte Nacht* e em Debussy achava que encontraria as notas certas nas encantatórias irradiações do interlúdio que precede a cena em que Pelléas se embriaga de amor com os cabelos de Mélisande. (...) Pôs o disco na última ópera, recostou-se no leito das contemplações (...), deixou-se ficar a ouvir até o fim, quando o velho cego Arkel, que logo tinha dito que não vemos senão o reverso dos destinos, diz já não para Mélisande, mas para a filha de quem só Deus sabe qual dos dois irmãos era o pai: “Maintenant... C’est le tour de La pauvre petite...” Mas a sua reação não foi a habitual, em vez de devidamente comovida deu-lhe vontade de rir porque só então reparou que também a história implícita da *Noite transfigurada* metia dois papás, o que engravidara a senhora e o amante que diz que não tem importância nenhuma, que a criatura que ela traz no ventre passou a ser dele. Pois é, nunca tinha dado por isso. A mesma triangulação, no reverso dos destinos.” (PP, p. 194-195).

¹⁸ Teresa Cristina Cerdeira aponta: “Entre Debussy e Schoenberg situa-se também a própria trama narrativa, que põe em relação as tríades de afetos formadas por Ana, José e Gabriel e ainda por Pedro, Paula e Gabriel, que estão, na verdade, longe de serem excludentes.” (CERDEIRA, 2014, p. 37).

A trama serve-se, como vimos, da alegoria musical como uma espécie de índice ambíguo para a triangulação Pedro, Paula e Gabriel e para a questão da paternidade de Filipa.

Repudia-se o incesto em quase todas as culturas, embora em níveis e modos diversos, pelo fato de ele representar um interdito real para a reprodução sadia.¹⁹ Ou seja, há uma sombra de morte embutida já na própria ideia do incesto. De certo modo volta-se ao estudo fundador de Freud²⁰ que ao analisar as sociedades primitivas situa-as dentro de uma relação totêmica que impedia a relação sexual entre os membros do clã. Este interdito – tabu – organizaria a sociedade, fazendo-a passar, segundo Lévi-Strauss²¹ do estágio de natureza ao estágio da cultura.

Ora, no romance a relação incestuosa de Pedro em direção a Paula, corresponderia ao modelo mesmo do tabu não superado. Veja-se – e é Freud quem analisa o fato desde o complexo de Édipo – que a lei, o tabu, só existem porque genuinamente esse desejo primevo é constitutivo do sujeito. Pedro não ultrapassa essa fase de uma sexualidade primitiva e mais radicalmente converte o desejo em perversão, ataque, violência, estupro, morte.

Por outro lado o romance investe num desejo só metaforicamente incestuoso, na imaginária relação edípica que Ana cria para Paula e Gabriel (padrinho/paizinho). Nesse

¹⁹ No capítulo “O horror ao incesto”, Freud diz: “E chegamos agora, por fim, à característica do sistema totêmico que atraiu o interesse dos psicanalistas. Em quase todos os lugares em que encontramos totens, encontramos também uma lei contra as relações sexuais entre pessoas do mesmo totem e, conseqüentemente, contra o seu casamento. Trata-se então da ‘exogamia’, uma instituição relacionada com o totemismo. Esta proibição é notável por sua severa obrigatoriedade. Não existia nada no conceito ou atributos do totem que até agora mencionei que nos levasse a prevê-la, de maneira que é difícil compreender como ela veio a se tornar parte do sistema totêmico. Não é de surpreender, portanto, que alguns investigadores suponham na realidade, que a exogamia originalmente – nos primeiros tempos e em seu verdadeiro significado – nada tivesse a ver com o totemismo, mas se tivesse vinculado a ele (sem existir qualquer conexão subjacente) em uma época em que as restrições matrimoniais tornaram-se necessárias. Se bem que isto seja possível, o fato é que a ligação entre totemismo e exogamia existe, sendo indiscutivelmente uma ligação muito firme.” (FREUD, 2006, p. 23-24)

²⁰ FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XIII, p. 13-163.

²¹ LEVI-STRAUSS. 1982 (1949) *As Estruturas Elementares do Parentesco*, Vozes, Coleção «Antropologia», 2ª ed., Petrópolis.

caso, contudo, Gabriel e Paula transgridem esse tabu, anulam a metáfora e vivem uma experiência madura de afetos. A relação entre Gabriel e Paula caminha em direção à fertilidade, à vida, portanto, em seu estado mais harmonioso, até porque anulam a relação totêmica que só o imaginário de Ana teria criado para superar sua própria falência amorosa.

Ali, na cena do estupro economicamente narrada pela voz narrativa, restrita a um parágrafo precedido da sentença: “O resto foi rápido e brutal” (*PP*, p. 209), o ato de Pedro é apartado de qualquer carga erótica, na medida em que a violência redundante em puro ressentimento, nunca num enlace de corpos, e gera a cisão definitiva entre os irmãos.

É esta Paula que, além de conquistar personagens e narrador, conquista o direito ao discurso e, ao final do livro, responde as perguntas de seu criador, podendo dar a *sua* versão dos fatos, elemento precioso para uma personagem, especialmente feminina no seu contexto histórico. Entre o nascimento (de Filipa) e a morte (de Gabriel) – entradas e saídas de que afinal tanto fala esta narrativa –, o corpo de Paula sobrevive, tanto melhor porque mais experimentado, mais carregado de (sua) história.

4. O “plasma fértil” da escrita

Retornando à metáfora que de certa maneira nos ajudou a falar da protagonista feminina de *Pedro e Paula* no segundo capítulo desta dissertação, passaremos a lê-la agora também como modo de entender o processo de escrita de Helder Macedo. Queremos portanto entender a dimensão física desse “plasma fértil” como uma alegoria, entendida menos na sua visão retórica de representação concreta de valores abstratos mas, para o caso, bem à maneira benjaminiana que a entende como movência de sentidos, no avesso do sentido fixo do símbolo. Neste momento a movência da metáfora, roubada pelo autor desde a epígrafe dos versos de Cesário Verde, remeterá à trama de um discurso em que se misturam e se metamorfoseiam com grande *fertilidade* pedaços de corpos, de referências, de alusões advindas da cultura, da literatura, da história.

Claro está que vamos falar das escolhas autorais, do seu modo de composição temporal, da sua escrita elíptica e articulada por montagens, das suas referências culturais (algumas delas já anteriormente referidas, como o cinema e a música), da sua voluntária teia de remissões à história, ao tempo em que se inscreve a sua escrita. Porque como ele já disse tantas vezes, retomando Ortega y Gasset, não há aventura do eu sem aventura nas suas circunstâncias.²²

²² Helder Macedo diz: “Esse eu autoral que coincide comigo é muito diferente de livro para livro, os comportamentos são sempre diferentes. A própria ação e as circunstâncias e as outras personagens determinam qual é aquela história. Nós, todos nós, manifestamo-nos não só no potencial daquilo que somos mas nos atos, nas ações. «Eu sou eu e as minhas circunstâncias», como dizia o Ortega y Gasset.” DIAS, Ana Sousa. *Helder Macedo: o gentleman marginal*. 01/03/2013. Disponível em: www.presenca.pt/editorial/helder-macedo-o-gentleman-marginal/. Acesso em: 20 fev 2014.

4.1 O *making of* da escrita

Em entrevista recente, ao ser perguntado sobre o fato de inserir-se como “narrador, personagem, autor, espectador” em seus romances, Helder Macedo responde:

Nunca sou eu, na verdade. Sou e não sou. Isso é parte do gozo que a escrita me dá e, por outro lado, é uma estratégia narrativa. No *Pedro e Paula*, no *Vícios e Virtudes*, neste último livro [*Tão longo amor tão curta a vida*], aparece um escritor que é claramente identificável comigo. Mora no sítio onde eu moro, conhece pessoas que eu conheço, há referências ao sítio onde eu ensino, enfim, esse tipo de coisa. E depois o que é que acontece? Há uma situação fictícia, aparece uma personagem que não existe. A partir desse momento, duas coisas podem acontecer: uma é dar uma falsa, portanto fictícia, verossimilhança à personagem que aparece e que não existe. É uma estratégia de credibilidade, se quiser. Mas a outra, mais profunda, é que torna esse *eu aitoral* uma personagem. Porque se não aconteceu e está a contracenar com alguém que não existe, passa a não existir em termos biográficos, factuais, mas passa a existir ainda mais em termos ficcionais.²³

É portanto como um ardil que Helder Macedo aproxima a identidade dos narradores de seus romances à sua própria, inserindo dados biográficos e dando ao narrador uma suposta voz aitoral. A “estratégia narrativa” se insere para, como ele próprio afirma, dar uma “fictícia verossimilhança” às suas personagens – mas, mais do que isso, para transformar a si próprio, o autor, também numa personagem.

Também é por conta dessa “estratégia narrativa” que assistimos no discurso de *Pedro e Paula* ao seu próprio *making of*. Ao ficcionalizar-se – e, portanto, ao inserir-se no rol das personagens –, o autor, melhor dizendo *narrador-autor*, deixa entrever o *background* de sua história. O narrador faz-se personagem, é descoberto como uma presença viva em papel, em meio à de outros personagens. É o que veremos a seguir.

²³ DIAS, Ana Sousa. *Helder Macedo: o gentleman marginal*. 01/03/2013. Disponível em: www.presenca.pt/editorial/helder-macedo-o-gentleman-marginal/. Acesso em: 20 fev 2014.

No começo do capítulo nove de *Pedro e Paula*, capítulo em que, já em tempos de festa, no verão de 1975 (o capítulo está datado entre 1975 e 1980), o narrador afirma conhecer os gêmeos, ele nos dá mostra ao mesmo tempo de seu corpo de personagem, salta de vez da camada que vinha *aparentemente* ocupando – de mentor da história narrada – para uma abaixo, para o nível das ações, fazendo-se personagem entre personagens, tornando-se narrador homodiegético – e para uma acima – ao forjar um descolamento do autor, este agora, vertiginosamente, mostrando-se uma espécie de *narrador de narrador*:

(...) a partir de agora posso deixar de ser o cauteloso inventor de probabilidades para me tornar no confiante cronista de incertezas, pois foi quando finalmente conheci os gêmeos. Ou, mais propriamente, que vou dizer que conheci um rapaz e uma rapariga que depois me disseram que eram gêmeos, mas não pareciam nada e passaram a ser os que me davam jeito para o livro. (*PP*, p. 139)

Essa reordenação dos papéis é feita de modo tão explícito que tudo se passa como se os atores trocassem de roupas à nossa frente. Tudo se altera quando o narrador afirma que “conhece” os gêmeos, confirmando-se então ali mesmo sua condição de personagem. É por se ver envolvido num mesmo conjunto de determinações que os gêmeos, até então personagens da sua narrativa, que o narrador dirá: “nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles que fingem até ao fim.” (*PP*, p. 139). Note-se que, reforçando sua mudança de papel e como que a tornando algo necessário, o autor é novamente evidenciado em sua aparente *perda de escolhas*, na verdade em sua impossibilidade de continuar fingindo que tem escolha – como que nos esclarecendo que na verdade nunca a teve, fingia apenas. A invenção das possibilidades tendo escapado de sua suposta autoridade faz com que ele agora só possa, cronista que é, seguir o desdobramento de incertezas que

são afinal a mola mesma da sua escrita feita na base do *talvez*, fingindo-se vitimado pela impossibilidade de tão somente inventar *probabilidades* que até então pressupunha (fingia) estarem ao seu dispor. É quando diz:

Mas mesmo esses [autores], quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas. A colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são, a irem logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor. Não é que não gostem do autor, mesmo quando colaboram teriam preferido outro destino. (PP, p.139-140)

É preciso observar uma curiosa distribuição entre realidade e ficção que se opera nessa passagem. Exatamente quando o narrador desce de sua redoma intocável *de deus ex-machina*, capaz de inventar todas as probabilidades, e passa a personagem, ele deixa ali mesmo de ser identificável com o autor derradeiro do romance, que é presumidamente o suporte último de existência factual na ponta de toda ficção. Ou seja, é ali mesmo que, num sentido oposto, o narrador também se desdobra perdendo-se da sua facticidade mais segura, tornando-se, em outra escala narrativa, puramente ficcional: personagem que negocia ou vê-se obrigado a negociar com a factualidade dos seus personagens de ficção.

Mas e o autor derradeiro, ao menos ele estará a salvo? Vemos primeiramente que o autor é ejetado para uma camada mais anterior, que passa a pairar supostamente num andar acima, vagando então apenas como que em negativo, descolado do narrador na medida em que este se revela personagem. Mas se repararmos bem na passagem citada acima, vemos que por mais que recue camadas atrás, *mesmo fingindo até o fim*, nem assim será poupado. Afinal, tal como um corpo que esbarra em outro e não pode mais evitar perceber que compartilha com este um espaço comum de confrontações, nem mesmo o autor poderá escapar de sofrer determinações, de estar condicionado às

exigências das personagens cujo destino, pensava-se, ele poderia escolher de maneira absolutamente livre: não pode — e não porque não pode mais, mas porque nunca pôde: fingia poder. Dada essa incontornável via de mão dupla, mesmo o mais derradeiro autor, Helder Macedo em pessoa, não escapará da fatalidade de ser também um personagem entre personagens que manipula e/ou pelos quais é manipulado.

Façamos uma distinção mais precisa aqui. Quando o narrador se apresenta como personagem, isso não nos deve impedir de notar que ele pertence ainda a uma classe diferente, uma vez que ele é aquele que se ocupa *também* de narrar. Entrevê-se então aqui a reviravolta de Paula ao final do romance, roubando-lhe essa exclusividade. Se por um lado o narrador *reduz-se* a uma personagem na medida em que encontra e conhece aqueles que lhe *davam jeito para o livro*, confrontando outras personagens num mesmo plano de ações equivalentes, por outro lado o narrador *reduz-se* ainda enquanto narrador, já que tem o seu *livre-arbítrio* reduzido (a rigor, anulado) na medida em que passa a reconhecer nas personagens que inventa exigências anteriores ao que poderia ele próprio ir inventando, exigências de serem o que são: não apenas um conjunto de caracteres da *persona*, mas um conjunto de ações e acontecimentos, assim como se todo um destino lhes pertencesse à revelia das escolhas do autor. Isso só se dá porque as personagens não podem mais ser assumidas na imagem simplista de marionetes indiferentes aos acontecimentos e ações nos quais o autor as colocava.

Não se trata pois de uma metáfora quando se diz que as personagens passam a “colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são”. Trata-se da percepção inusitada de que a ligação entre um indivíduo e o conjunto de acontecimentos que lhe *pertencem* são uma só e mesma coisa; que certas ações a princípio possíveis podem encontrar uma flagrante recusa dada na própria personagem — e tão severa e incontornável que só se pode mesmo atravessá-la pela *falta de respeito do autor*. Daí

por que então as personagens fariam “queixinhas ao leitor”, porque este encontraria expostas nas próprias personagens as marcas de uma incompatibilidade que arbitrariamente se negligenciou ou, para seguir o raciocínio anterior, de uma descontinuidade do próprio ser das personagens, e, a essa altura, uma descontinuidade da narrativa como um todo. Portanto, a identidade e o destino delas se confundem e esse espelhamento impõe condições e limites rigorosos à própria ação do narrador, submetendo-a ao ponto de torná-lo menos do que um agente: uma testemunha.

Para o aqui e agora desse livro, direi portanto apenas que foi agora e aqui que as minhas personagens me confrontaram como se vindas do terem existido antes dos nomes e destinos em que os estou a inventar. Que é um modo de dizer que também lá estive, sou testemunha. (*PP*, p. 140)

Surpreende-nos que ações e acontecimentos possíveis, a envolverem personagens igualmente possíveis, desdobradas em narrativas não menos hipotéticas, e no seio de uma obra sabidamente ficcional estejam crivadas de tão fortes restrições que prescrevam o tanto que caberá ao narrador *inventar*. Isso pode soar como uma alegação talvez interessante mas a princípio vazia. Afinal, a ideia de que o espaço ficcional abre rotas de fuga e fabulação em meio à opacidade dos fatos ordinários parece significar que os possíveis ficcionais haveriam de ser extremamente generosos e permissivos em relação à vontade que os percorre. Mas é o oposto. Tomem-se, por exemplo, os fatos passados na imagem que costuma representá-los como algo inalterável, e, por outro lado, os fatos futuros na sua não menos sugestiva imagem da contingência e possibilidade. É exatamente esse tipo de oposição que está posta em xeque pela narrativa de *Pedro e Paula*: um fato passado não deixa de ser um fato apenas possível assim como uma possibilidade aberta no passado, mesmo não tendo sido levada a termo, não deixará de assombrar e repercutir em desdobramentos posteriores. Na

verdade, o “possível” parece mesmo ainda mais substancial e incontornável que o “fato” consumado.

É o que vemos no exemplo do casal búlgaro, personagens de caráter emblemático mas sem grandes consequências factuais evidentes na trama romanesca a não ser no que têm de introjeção do *talvez*, e que Helder Macedo toma de empréstimo ao filme *Casablanca*: a esposa que quase prostitui-se com o chefe de polícia para conseguir dele as passagens da fuga para a liberdade, mas que foi salva de fazê-lo num último momento pela ajuda de Rick (Humphrey Bogart). Transformados agora em personagens do romance *Pedro e Paula*, a vida da jovem esposa vê-se acrescida de uma angústia em relação aos “possíveis” comprometimentos do passado a que esteve exposta e que finalmente não se concretizaram mas que deixam sua marca de não possível acontecido preenchendo-lhe o imaginário: ela passa a pensar que se não fosse a “manipulada sorte” estaria agora com um segredo a separá-la do marido, sem saber exatamente o que teria sentido, o que teria experimentado. Este segredo mediria a força de um fato passado *que por não ter existido existiu*, para brincar com os versos do Pessoa. É então que vemos que algo ainda mais contundente se ergue apesar de não exigir ser mais do que uma estrita possibilidade:

Só que havia um novo segredo que os separava agora, e este ela não sabia como esconder de si própria porque era o segredo do que poderia ter sido e a mudara para sempre, contaminando a inocência que no impossibilitado sacrifício talvez nunca se tivesse perdido. (*PP*, p. 14)

O que se percebe é que os *fatos passados* (a sedução não acontecida, a não necessidade de ter cedido ao chefe de polícia que lhe concederia os passes para escaparem da guerra) não são necessariamente mais brandos e contornáveis do que os *possíveis passados*. Aliás, se um fato vale pela carga ficcional que lhe pertence não é

porque permite toda sorte de liberdades, mas porque reúne possibilidades ao mesmo tempo tão bem determinadas quanto determinantes – pois se projetam, sobrevivem ao seu aspecto factual, e até prescindem dele, desdobram-se ainda que digam respeito a eventos não acontecidos.

Veja-se a frase inicial do romance: “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte:” (*PP*, p. 11). Todo o primeiro capítulo do romance insiste nesse ponto: reunir os possíveis. Se ele começa num avião vindo diretamente de Casablanca (da cidade e, evidentemente, abrindo o leque de possíveis, também do próprio filme) é porque aquele cenário encena já uma tal reunião: pessoas represadas em meio a um trânsito forçado; passados abandonados às pressas e ofuscados atrás; futuros incertos e interditados à frente.

Daí o narrador iniciar os trabalhos por meio de um claro desfile de possíveis, feito de modo a não permitir que se negligencie seu protagonismo, sua realidade, a sua maneira especial e rigorosa de afetar o ser de cada personagem em particular e o curso global da narrativa. Acompanhemos, por saltos rápidos, essa reunião dos possíveis no capítulo de abertura:

[...] fazendo prever futuros heróicos. [...] não num avião que podia ser interceptado, explodido, todos os sonhos desfeitos quando começavam a parecer possíveis. [...] Era uma forma de liberdade, o bluff possível, até ver. [...] talvez já alguém lhe soubesse explicar o como e porquê daquela impossibilidade que trazia a bordo. [...] a esperança ainda não estava contaminada pela probabilidade do acontecer. [...] é que se lembrara do último abraço, (...) como se afinal já pudesse ser tarde demais. [...] ambos registrando um subdiscurso de latente ameaça. (*PP*, p.11-15)

Para fixar a noção de “possível”, recorremos a Gabriel Tarde. Inspirado na filosofia de Leibniz (1646-1716), Tarde nos dá uma intrigante definição do “possível”

que nos pode ser muito útil na medida em que o identifica não com algo de natureza *incerta*, mas sim como algo de natureza *certa*:

Há no menor fato, nessa nuvem que passa, nessa imagem confusa que atravessa meu espírito, algo de inteiramente inexplicável, seja por uma lei, seja pela combinação de quantas leis quisermos. Isto se deve à capacidade infinita das leis, cuja essência é aplicar-se tanto à imensidade do possível quanto à estreiteza do real, e confundir as duas, abarcando-as indistintamente. Por possível entendo não o incerto, o duvidoso, mas o certo sob condição. (TARDE, 2007, p. 167)

Vemos que não há por que faltar precisão ao possível, ele aqui não é apresentado na imagem habitual de algo maleável e evanescente que estaria à espera da livre decisão subjetiva do autor, mas sim como algo *preciso* ao qual basta apenas uma dada condição objetiva para que, então, *certamente* ocorra. Mesmo hipóteses indecidíveis possuem uma forma segundo a qual se relacionam com outros possíveis também hipotéticos, passados ou futuros, tanto faz. Estão todos presentes num mesmo espaço ficcional e, dadas determinadas condições, é *certo* que se manifestem com igual direito sobre este, já que obedecem a leis que segundo Gabriel Tarde não fazem distinção entre vida real e ficção: pois não há menos exatidão ou clareza na forma desta do que na daquela.

Aqui é oportuno notar um aspecto importante do mecanismo narrativo de Helder Macedo: os possíveis, quando se *realizam* no espaço ficcional, já não nos confundem forjando-se na aparência de fatos, mas permanecem em sua forma original e dali mesmo lançam seus efeitos entre os existentes ficcionais. Daí o narrador dizer: “Foi portanto desse modo, além de todos os mais que foi e não foi” (PP, p. 19).

Ao amparo do que se esclarece na citação de Gabriel Tarde encontramos ainda meios de entender aquela resistência das personagens ao autor,²⁴ a partir da qual este já

²⁴ Recorremos novamente à citação já comentada: “[As personagens] a colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são, a irem logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor.

não as encontra sob seu poder, como substâncias providas de alguns caracteres e às quais iria acrescentar toda sorte de acidentes que lhe conviesse. Ao contrário, a personagem não é mais representável como um ponto trasladado no curso da narrativa, ela se afigura mais a uma linha inteira de efeitos que só são possíveis a ela porque são *certas*. Seu ser se desenrola nas ações que pratica e sofre, e nos acontecimentos de que participa tanto quanto nos seus mais essenciais traços de personalidade.

Isso se confirma quando vemos que os próprios gêmeos são tomados, no momento em que nascem, como essencialmente ainda *vagos*, já que vazios daquilo que se vai narrar ou fazer parecer significar com eles, através deles. As personagens possuem suas identidades tão atreladas aos impasses dramáticos em que estão circunscritas que o narrador diz: “[...] sem o sucesso do parto as personagens desta minha história teriam tido de ser outras mesmo se para significarem o mesmo, como quaisquer poderiam nas transpostas circunstâncias e parciais correspondências em que parecessem significar outra coisa.” (*PP*, p.20).

Toda essa concepção do possível propagada por Gabriel Tarde, bem como o modo inusitado de apreender os indivíduos como indiscerníveis da cadeia de eventos que *devem* percorrer, encontra seu ponto irradiador em Leibniz, o pensador por excelência dos possíveis. De fato, em seu *Discurso de Metafísica*, ele afirma:

Como a noção individual de cada pessoa encerra duma vez por todas [tudo] quanto lhe acontecerá, nela se veem as provas a priori da verdade de cada acontecimento ou a razão de ter ocorrido um de preferência a outro. (LEIBNIZ, 1979, p. 127).

É justamente porque as ações não podem mais estar desligadas do sujeito que as realiza que este, sem elas, tampouco pode-se manter o mesmo. Helder Macedo brinca,

(...) Para o aqui e agora deste livro, direi portanto apenas que as minhas personagens me confrontaram como se vindas do terem existido antes dos nomes e destinos em que os estou a inventar” (*PP*, p. 139-140)

por exemplo, com a assimetria das ações que pertencem à atriz Ingrid Bergman e à personagem Ilsa de *Casablanca* quando, sem avisos, diz: “Ilsa, já não Ilsa, foi para a Itália onde cortou o cabelo para o novo filme e começou o escândalo com o Rosselini” (*PP*, p. 16).

Por outro lado, repare-se que essa “razão de ter ocorrido um de preferência a outro” de que fala Leibniz, quando pensada sob a luz do modo singular da narrativa de *Pedro e Paula*, significa não apenas que o autor não tem escolhas, mas que também as personagens não as têm. Pois não se trata de que estas resistam aos desmandos do autor pela força de suas próprias preferências, mas sim que resistem também *sem escolhas*, pela força daquilo que pertence a si como seu próprio ser.

Daí o narrador dizer sobre tais personagens que: “Não é que não gostem do autor, mesmo quando colaboram teriam preferido outro destino.” (MACEDO, p.139-140). Isso significa que a princípio não há qualquer precedência entre a vontade livre do autor e a do personagem — considerada na metáfora anímica que o próprio narrador nos montou. A falta de escolha do autor e das personagens indica que ambos estão atrelados a um movimento *certo*, que cada qual *deve* desempenhar a parte que lhe cabe nesse *concerto* cuja harmonia todavia escapa e subordina a ambos.

Pode-se esclarecer esse aspecto invocando novamente Gabriel Tarde, a exemplo de quando nos diz que: “Não é ao óvulo que o espermatozoide é adaptado, mas ambos se adaptam ao desenvolvimento embrionário.”²⁵ De igual modo, diremos que não é ao autor (ou personagem) que o personagem (ou autor) é adaptado, mas ambos se adaptam ao desenvolvimento narrativo.

²⁵TARDE, Gabriel, “A ação dos fatos futuros”, In *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. Tradução: Paulo Neves. Cosac Naify, 2007, p.169, grifos do autor.

4.2 A visita à tradição literária

Bebe na tradição literária o narrador de *Pedro e Paula*. É preciso, então, que o leitor esteja familiarizado com os narradores de Machado de Assis e de Almeida Garrett, por exemplo, cujas técnicas enunciativas explicitamente influenciam a escrita macediana, para traçar, acumulando a experiência da visita a essas referências, a viagem de retorno ao narrador-autor de *Pedro e Paula*.

De diferentes formas, os narradores, cada um com seus truques, mostram-se numa espécie de luta para, de fato, não deixarem de enunciar. Calando ou fazendo falar aquele sobre o qual narram (Machado no caso de Capitu, Garrett, no de Carlos), os discursos querem, desesperadamente, *continuar*. Não haveria movimento semelhante, embora enviesado (como os outros também são), em *Pedro e Paula*? O de só fingidamente – para falar mais uma vez com Pessoa – perder o controle da narrativa?

Constructo que é, e que não pode deixar de ser, Paula, assim como Carlos, passa a ser a voz do romance, embora no caso de Garrett a palavra seja *cedida* e, aqui, de fato venha a ser *tomada*.

Sobre essa espécie de falsa quebra do discurso entre narrador e personagem, Monica Figueiredo aponta:

A narrativa resgata toda uma tradição literária que ecoa nessa simulação que tenta enganar o leitor para, enfim, revelar a existência de um único corpo a perseguir os outros: o corpo do próprio narrador-autor. (FIGUEIREDO: 2011, p. 119)

Ora, em *Dom Casmurro* observamos o narrador em primeira pessoa abafar a verdadeira voz de Capitu, e, conforme seu intento, criar um cenário de forma a tentar

induzir o leitor a culpabilizá-la pela traição, fazendo dela uma personagem que, com toda sua força, não é sujeito de si, porque não fala – é *falada*.

Bento Santiago, o Dom Casmurro, evita falar de si e passa em lugar disso a construir um outro – Capitu – como melhor lhe convém, numa forma de dizer-se enviesadamente. Narrador não-confiável por excelência, Casmurro tenta tirar o foco de si para propor a dúvida sobre Capitu. Mas a dúvida só se põe para colocar em questão justamente o próprio Bentinho/Casmurro.²⁶

Por outro lado, em *Viagens na minha terra*, o vaidoso narrador-autor que é Garrett, antes de recuperar a posição final de quem detém em si a chave ideológica da possível restauração de Portugal, curiosamente cede sua *pena* ao seu personagem Carlos, quase um duplo de si, para que ele possa explicar a *sua versão dos fatos* e, de certa forma, contextualizar a falência moral que o vitimou. Não haveria, em ambos os casos, a *simulação* de que fala Monica Figueiredo? A de enganar o leitor – cedendo ou deixando de ceder voz à personagem –, encobrindo o fato de que nunca deixou de haver apenas um corpo a perseguir os outros? Ora, é vontade do narrador machadiano que Capitu seja construída de modo a gerar dúvidas no leitor. É igualmente uma ação pensada do narrador garrettiano “ceder” a voz do romance a Carlos.

Pensamos que, bebendo nesta tradição, o narrador-autor de *Pedro e Paula* enfim não *ceda* exatamente a voz a Paula – ou melhor, que ela não tome o lugar da enunciação (já que ela conquista, reivindica essa voz, e não a recebe simplesmente). Este não seria senão mais um truque do narrador-autor macediano, o de fingir-se menor para dar maior relevo à personagem de sua eleição. Mas o fato é que é ainda ele – ou o seu corpo perseguindo o corpo da personagem – quem fala. Ele fala através de Paula (lembremo-

²⁶ Silvano Santiago em “Retórica da verossimilhança” afirma: “O leitor, esquecendo a consciência pensante do sexagenário, tomava a posição de juiz e se sentia na obrigação de dar o seu veredicto sobre os fantasmas do narrador, quando na realidade o único interesse que deseja despertar Machado de Assis é para a pessoa moral de Dom Casmurro.”

nos de que ele afirma: “A Paula a deixar que eu me escreva no que ela fosse” (*PP*, p. 217)) porque só assim poderia construir com a sua fala masculina assumida por uma personagem feminina, uma alegoria eficiente das conquistas femininas do século XX.

Lembremo-nos de que, além do caráter duplo do incesto – pérfido no "ataque" de Pedro; amoroso e salutar na via verdadeira de Gabriel –, Helder Macedo, que se recusa a brincar simplesmente de *chiaroescuro*, insere um insidioso terceiro componente metaforicamente incestuoso para agregar um "talvez" à dicotomia não/sim: o evidente discurso amoroso que o autor-narrador dedica à sua própria criação, à sua filha discursiva. Paula é, portanto, também secretamente cortejada pela voz que nos narra as suas peculiaridades, como que a querer que também o leitor possa envolver-se nessa mesma sedução.

Para referir os empréstimos autorais garrettianos evidencia-se na construção de *Pedro e Paula* a estratégia de aproximar o tempo da enunciação do tempo da leitura, estabelecendo assim uma engenhosa cumplicidade entre narrador e leitor. Esta é notoriamente uma estratégia tomada de empréstimo por Helder Macedo a Garrett quando da escrita de *Pedro e Paula* (para não referir alguns outros de seus romances, como, por exemplo, *Vícios e virtudes*).

Não estaria, portanto, sendo urdido aí, nesse elo com o leitor, o maior truque do narrador na construção da sua protagonista? O encanto que ela exerce sobre nós não seria, afinal, o encanto que a personagem exerce sobre o narrador e que *este narrador-autor* exerce sobre nós? Não é só discurso, afinal, este corpo de Paula percorrido até agora?

Estamos, é bem provável, diante de um outro caso amoroso – de que já falara Maria Lucia Dal Farra – agora também do leitor cujo objeto é este narrador-autor, de

quem Paula é, mais do que criatura, mais do que objeto amoroso, também um prolongamento, uma continuidade, uma parte – uma escritura.

Começamos esta *viagem* pelas epígrafes do livro, tentando partir dali para reconstruir os farrapos culturais com que Paula é tecida. Agora olhamos novamente para aqueles autores tendo em mente não mais a personagem, mas a voz narrativa. Vejamos o caso de três deles cuja influência sobre o autor Helder Macedo é evidentemente muito clara: Machado de Assis, Almeida Garrett e Eça de Queirós, e analisemos o quanto este transbordamento de enunciação em enunciado se faz presente, e sob que artifícios. Tentaremos, assim, ir percorrendo a tradição literária portuguesa e brasileira, para voltar e, quem sabe, encontrar em Helder as marcas de uma herança sempre transfigurada. Porque, já o sabemos, não há eternidade sem metamorfose.

Não tão explicitamente narcisista quanto o narrador garrettiano, até porque aqui o intento é outro, também esta voz gosta de *se* ouvir, e, *talvez* – e esta não é uma hipótese excludente, porque na narrativa macediana os opostos geminados compõem a mesma medalha – o objeto amoroso deste narrador-autor seja o próprio enunciado: “o que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte” é, já o dissemos, a chave inicial desta leitura múltipla, que comporta *sim*, *não* e *talvez*. Abarca, portanto, “misturando tudo”, tanto a fisicalidade máxima de Paula, sendo ela efetivamente este apaixonante corpo feminino que se assume sujeito do próprio desejo, quanto a sua redução em pura linguagem (e reduzir aqui é também palavra ambígua, grávida de significados, porque antes de *tornar menor*, reduzir é o modo de *tornar concentrado*).

Mas não seria este o seu movimento de plena expansão? A diluição de Paula na voz narrativa, fazendo-a encharcar de fato toda a linguagem do romance? Confundir-se, assim, amador e coisa amada, história e ficção, enunciação e enunciado? Não é sobre essas fronteiras vacilantes, afinal, a escrita macediana?

Escrever é um exercício de construção dolorosamente limítrofe – esgarçando-se entre o desejo de transparência da narrativa e a conseqüente impossibilidade de concretização desse mesmo desejo. Sobre esse impasse, Antonio Candido nos alerta que “é paradoxalmente [a] intensa ‘aparência’ de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética [da narrativa]” (CANDIDO *et al.*, 1968, p. 17). Ou seja, por mais transparente que se queira o tecido literário, a sua trama nunca se torna totalmente invisível, porque a sua matéria não é – *não pode ser* – da ordem do cotidiano: “a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência” (CANDIDO *et al.*, 1968, p.17). Assim, concluímos, recorrendo agora a Barthes, que a literatura é “uma máscara que se aponta com o dedo” (BARTHES, 2007, p. 28).

O narrador explicita a todo momento o magnetismo que Paula exerce sobre ele – mas é preciso ressaltar que ele próprio não é menos irresistível. *Pedro e Paula* é, afinal, um romance de sedução. Na esteira dos seus mestres aqui já citados – Eça de Queirós, Almeida Garrett e Machado de Assis –, o discurso do narrador macediano é simultaneamente descontraído e ácido.

Ao tecer comentários sobre o próprio enunciado de modo quase informal²⁷, o narrador-autor simula uma escrita *ao correr da pena*,²⁸ aproximando-se arditamente

²⁷ Por exemplo, em trechos como:

“O que me faz decidir (informações fundamentais) que afinal preciso mesmo de pensar no que a Paula me teria a dizer antes de poder terminar o livro. Vou tratar disso amanhã, talvez depois do jantar. Aliás, até seria divertido, se ela pudesse cá vir jantar, porque já é para vir uma outra Paula também pintora (e essa não há como ocultar-lhe o nome mesmo sem o dizer) além de outra amiga também chamada Paula que é historiadora de arte em Lisboa e me explicou tudo sobre os prazeres dos cemitérios. E mais uns ingleses, a quem vou dizer que Paula em português não é nome, é profissão. O que não sei é se esse fato poderá ajudar a Paula do meu livro a conseguir uma galeria em Londres, que é sempre uma grande complicação. Seja como for: mesmo que o jantar não dê para verificar os pormenores fundamentais de que ainda preciso e tenha de ficar para outro dia, pelo menos já irei preparando o terreno.

Pausa.

Outro dia esse que já veio e já foi.

Ah, e o jantar correu otimamente, com toda a gente em grande forma e um excelente Chasse Spleen de 1983 a condizer.” (PP, p. 220)

²⁸ Expressão marcada pela ironia garrettiana por ter sido utilizada traidoramente no prólogo de *Viagens na minha terra* (prólogo este assinado pelos supostos editores do livro, o que aparece como mais um ardil de Garrett) para designar o modo pelo qual teria sido escrito o livro, cuja *embaraçada meada*, ao contrário, revela um complexo e extremamente cuidadoso trabalho de feitura do texto. A estratégia de aproximar o

do leitor e estabelecendo com ele, quase despercebidamente, um pacto de confiabilidade.

Seguindo essa mesma estratégia de simular transparência, o narrador brinca de verdades ao assumir como próprios alguns dados biográficos do sujeito Helder Macedo (professor do King's College, habitando em Londres, perto do Museu Freud, etc). Autoconsciente e autorreflexivo, este narrador, cuja figura se quer confundida com a de seu autor, vai assim, mais uma vez, rasurar os limites entre ficção e realidade.

Saído assim, de um pretense espelhamento autoral (que só o é para melhor encobrir espelhamentos mais fortes e contundentes que ele estabelece com a sua personagem feminina), o narrador, em dado momento da narrativa (cf. capítulo 9²⁹), confessa que se faz “amigo de Paula” na vida adulta, e, ao encontrá-la, estabelece, no nível ficcional, o encontro entre o tempo do enunciado e o da enunciação, unindo-se então a ela para até mesmo poderem melhor fingir trocarem de lugar: Paula *enunciando* e o narrador sendo *parte do enunciado*.

Da dúvida improvável – se Paula é filha de Gabriel, já que, na realidade desejada por Ana, ela *tinha os olhos dele*, fato de todo improvável geneticamente – passa-se a uma dúvida plausível – se Filipa é mesmo filha de Gabriel – impasse que só Paula resolve, fazendo o que a mãe não pôde fazer: *escolher* o sim.

A escritura de Helder Macedo, queremos ressaltar, desqualifica qualquer hierarquia valorativa entre imaginação e memória, entre alteridade e autobiografia, entre fato e ficção. *Pedro e Paula* alude indistintamente à História, ao cinema, à biografia de seu autor, à literatura. O projeto estético macediano não distingue, portanto, a função do intertexto literário daquela exercida pelas referências autobiográficas. Uma vez

tempo da enunciação ao tempo da leitura, estabelecendo assim uma engenhosa cumplicidade entre narrador e leitor, é tomada de empréstimo por Helder Macedo em *Pedro e Paula*.

²⁹ A grande relação entre narrador e Paula começa com um encontro aleatório no verão quente de 1975 em Lisboa: “[...] vou dizer que conheci um rapaz e uma rapariga que depois me disseram que eram gêmeos mas não pareciam nada e passaram a ser os que me davam jeito para o livro” (*PP*, p. 139)

incorporados ao romance, tais alusões, tais farrapos da história e da cultura reduzem-se simplesmente a *linguagem*.

4.3 A travessia da História: 1945-1997

Ao estabelecer as relações necessárias do romance *Pedro e Paula* com a História não se pretende conferir ao contexto histórico maior força enunciativa do que a qualquer outro cenário ficcional, como o de *Casablanca*, filme do qual, como fica enunciado na abertura da narrativa, este romance se inscreve como uma continuação possível, ou mesmo como o das referências às peças musicais e à opera, tão frequentemente aludidas. Porque, como afinal Helder Macedo tenta nos mostrar, a História é também uma construção da linguagem. Sobre esse estilhaçamento da realidade na ficção de *Pedro e Paula*, Monica Figueiredo comenta que:

Está-se diante de um livro que sabe que o real só pode mesmo ser recuperado enquanto efeito. Por isso, a narrativa espertamente se inscreve como um espelho múltiplo que não deseja mais devolver a realidade numa imagem ilusoriamente única, antes quer pluralizá-la para que, aos pedaços, sobreviva como (re)criação. (FIGUEIREDO, 2011, p. 159)

É *pluralizado*, pois, o jogo discursivo, tão mais potente porque mais desmembrado em diversas camadas: um abismo de sedução que agora será entrevisto através dos ecos referidos e reavaliados da História. De cada um desses tempos o narrador fará o seu recorte crítico e neles pinçaremos alguns que parecem mais significativos na composição do romance.

4.3.1 1945: um talvez na euforia da liberdade

É problematizando a atmosfera eufórica do fim da Segunda Guerra³⁰ que a narrativa insere, em meio à comemoração geral sobre a derrota nazista, a voz dissonante de uma dentista alemã que viria a realizar o parto dos gêmeos:

De modo que o parto foi difícil e teria dado para o azar se não fosse a dentista alemã que não queria celebrações nem precisava mais do que para ela seriam lutos porque o noivo já estava de perna amputada numa enfermaria de Dresden a aguardar o bombardeamento que lhe despachou o resto. (PP, p. 19)

A personagem destoa por carregar em si aquele elemento complicador que funda essa escrita macediana, um *talvez* apontado para as certezas, nesse caso até mesmo aquelas aparentemente indiscutíveis que festejavam o fim do holocausto. O fato de que “o noivo já estava com a perna amputada numa enfermaria de Dresden” representaria por si a *amputação* de um futuro ainda em promessa, mas o narrador não para aí nas suas considerações, já que, situado num futuro que lhe permitiria saber além do presente do enunciado (1945) adianta, em *flash-forward*, o fato de que ele morreria dias depois no bombardeamento a Dresden, quando a cidade seria destruída pelos países Aliados *depois* de a Alemanha já estar evidentemente derrotada, o que contrasta ainda mais diretamente com a comemoração nas ruas. Ou seja, o bombardeio lança um *talvez* sobre a cena da festa da liberdade ao entrar para a História como, se assim se pode dizer, um *excesso* de guerra.

O fato de Helder Macedo construir uma personagem “que não queria celebrações” sob o signo de uma tragédia pessoal (morte do noivo) e de um horror histórico (bombardeamento de Dresden) agravar o questionamento em relação à festa

³⁰ Lemos em *Pedro e Paula*: “Foi portanto deste modo, além de todos os mais que foi e não foi, que entre adiadas esperanças, traspostas raivas e tirolíros a guerra dos outros chegou ao fim, a dos portugueses só começaria daí a dezesseis anos, e toda a gente foi para a rua celebrar com bandeiras inglesas, francesas, americanas e do Benfica.” (PP, p. 19)

torna evidente o caráter multifacetado dos fatos históricos que, mesmo quando parecem óbvios, nunca o são.

4.3.2 O colonialismo e a guerra colonial

Da aventura colonial e do lugar discutível que Portugal ocupou na manutenção de uma trágica guerra colonial, o romance *Pedro e Paula* dá conta através da presença do casal Ana e José em África, ela silenciosa em seu desterro físico e psíquico, ele, administrador em Moçambique, assumindo funções dúbias, preferindo ignorar ou fingindo ignorar a violência e a tortura que em seu nome, como autoridade central, ali se cometiam.

Ao lado de José e de Ana, em relação diversa mas igualmente pérfida, está Ricardo Vale, o agente da Pide para assuntos que só à polícia política cabia executar. Ao lado de ambos, como uma espécie de eminência parda, Ricardo Vale funciona como exemplo do torturador.

Com Ana, a sua relação sexualmente ambígua se reveste de uma evidente dose de perversão, entendida psicanaliticamente como gozo por interposta pessoa, quando ao funcionar como *voyeur* das atitudes de Paula em Lisboa, ambos exploram o corpo da jovem inventando cenas de tortura sobre uma fotografia do seu corpo semi-despido numa praia portuguesa. Diz Ricardo Vale a Pedro:

“A nossa comunicação era sempre a sua irmã. A Paulinha, como ela lhe chamava sempre. E depois disso também eu passei a chamar. (...) Menina... Mulher! Difícil de captar. Mas lá fui fazendo o que podia. E depois a senhora sua mãe também começou a querer saber o que se passava nos centros de recuperação, como é que a gente conseguia recuperar os terroristas, os métodos, os incentivos. E as punições, porque às vezes também eram necessárias. Olhe, fazia mais perguntas do

que o seu pai. Mas ao mesmo tempo a falarmos da sua irmã. Queria saber se em Portugal também adotávamos os mesmos métodos, se essas coisas também poderiam ser feitas à Paulinha. Como, em que partes do corpo, com que instrumentos. Uma curiosidade insaciável. Havia uma fotografia da sua irmã, de quando era mais nova, ainda aqui na Polana, a sair da água, com o corpo em meio perfil, ainda entre menina e mulher mas já com aquela expressão dela que lhe vi em Lisboa. (...) Mas olhe, um sorriso que deixa a gente a pensar. E para satisfazer a senhora sua mãe mandei ampliar a fotografia. (...) Foi nela que comecei a indicar as partes mais sensíveis do corpo, a explicar como os nossos métodos exigem que a gente saiba sempre como a outra pessoa está a sentir. Se não é que não funciona mesmo, não leva a nada, aleijar só por aleijar, isso pode qualquer. É o que eu digo aos rapazes que trabalham comigo. A gente tem de se identificar com a outra pessoa, não esquecer que é também uma pessoa como nós. Mas há uns que vão logo à bruta: mamilos, genitais, o que as pessoas já estão à espera. Isso é só no fim, deve-se chegar lá devagar. Olhe, a cintura é um bom começo, por exemplo. Ou aquelas linhas escondidas por baixo dos seios quando repousam sobre o peito. Sobretudo numa mulher magra, como a sua irmã, e se os seios são grandes demais já não dá para se ver nada. E depois a senhora sua mãe também queria que eu demonstrasse nela própria, que lhe chamasse Paulinha.” (PP, p. 128-129).

Com José, enfim, Ricardo Vale era quem punha a andar as estratégias de controle da população africana já em fase de recrudescimento da guerra de libertação. É através da chamada “política dos espíritos” – tortura física e simbólica que, se parece ser metáfora literária, não ficaria longe da literalidade das ações de violência impostas pelo controle policial nas colônias, nem seria certamente mais branda do que elas. Para o caso, tratava-se de marcar com ferro em brasa a figura de uma borboleta no ombro dos negros revoltosos que estavam presos nos “núcleos de recuperação de terroristas” por terem tentado escapar do controle do colonizador. José deixava que as ditas estratégias de convencimento da população revoltosa fossem realizadas com o seu consentimento tácito que preferia não aprofundar a investigação sobre os métodos adotados, modo evidentemente simples de lavar as mãos assumindo a sua voluntária ignorância.

Porque ele próprio por vezes tinha dúvidas, não sobre o valor positivo global da política dos espíritos, é claro, mas sobre alguns aspectos da sua implementação específica. O Ricardo Vale era um colaborador bem-intencionado e competente, disso não tinha dúvida, tivera sorte em que fosse ele e não um dos outros menos esclarecidos que certamente também havia, que seriam até a maioria. (PP, p. 100)

Mas se José – algo Pilatos – lavava as mãos e a consciência, no momento da fuga dos portugueses expulsos da África depois da Revolução, a verdade do processo é evidenciada a Pedro pelo piloto da aeronave em que fugiriam, em cena paródica a retomar ainda uma vez a partida de *Casablanca*, de que se exclui o brilho heroico da libertação para pôr no lugar a sordidez, a covardia, a calúnia, a ameaça, a delação.

“O seu pai nem sequer sabia o que se passava nos centros, pensava que era tudo psicologia! Não será desculpa, mas olhe, há piores.”

[...]

“E o inspetor?”

“Se sabia?”[...] Pois se era ele que organizava tudo! Separava primeiro os mais saudáveis. De todas as idades, queria um pouco de tudo. Os outros era o exemplo, o incentivo. Olhe, pelos meus cálculos, por cada cem que entravam saíam de lá uns vinte ou trinta. Punha os saudáveis a ver o que fazia aos outros. Às vezes membros da mesma família. Pais, filhos, netos. Assim os recuperava. E depois ferro em brasa no ombro, para sentirem do que tinham escapado. Filho da puta. Mas guerra é guerra”(PP, p.131-132)

A sentença irônica estava lá: guerra é guerra a justificar qualquer barbárie, coisa sobre a qual o narrador advertirá ao comentar no pós-revolução com grande sarcasmo: “Um pingo de napalm para cada cravo vermelho?” (PP, p.119).

4.3.3 Mas festa é festa

Repleto de versões é também o 25 de abril português. A festa, que também aqui não é negada – “festa é festa” (PP, p. 118) – exigiu uma narrativa elidida³¹ para não cair nem na simplicidade da euforia nem na ácida versão disfórica do processo. Se a primeira não deixa de estar contida na afirmação de que *a festa já ninguém nos tira*, a segunda vai elíptica no “mas” que inicia a frase: *mas festa é festa*.

Numa análise mais distanciada do pós-25 de Abril (afinal o tempo da enunciação é 1997, e o distanciamento temporal da Revolução dos Cravos permite que a análise seja mais consciente, menos contaminada pela euforia então iminente das comemorações), uma personagem secundária mas não menos significativa para a leitura desse processo, a Fernanda, mulher de Pedro, aparece como aquela que representa o desdobramento desiludido do fim da ditadura portuguesa. De militante comunista,³² ela passaria a uma monetarista nos anos 80:

O Pedro e a Fernanda continuaram a viver como emigrantes no seu próprio país até decidirem que já podiam regressar aonde estavam graças às mais-valias mortuárias das casas com velhos lá dentro. Pela mesma altura Pedro duplicou os preços das consultas, o que por sua vez duplicou o número de doentes porque quanto mais caro mais se quer. O sucesso clínico do marido interessava à Fernanda, é claro, mas não lhe dava exagerada importância porque o que ela gostava mesmo era de ir visitar o seu crescente império imobiliário, de bairro popular em bairro já assim-assim, ainda mais interessada em verificar diretamente a saúde dos inquilinos (...). (PP, p. 174-175)

Fernanda então se inscreve num curso de restauração de mobílias, a que o narrador comenta: “Outro bônus das aulas é que agora já sabia calcular mais ou menos o

³¹ Como já foi referido no capítulo anterior desta dissertação, o oitavo capítulo de *Pedro e Paula*, chamado “Festa é festa” e datado de 1974, contém somente a frase “Mas festa é festa, e essa já ninguém nos tira” (PP, p. 118), antecedida por duas páginas de linhas pontilhadas.

³² Lemos no capítulo 4, quando Pedro conhece Fernanda, que ela era “uma indefesa virgem provinciana com tendências esquerdistas” (PP, p. 59). Mais adiante, no capítulo 9, lemos: “Pedro acabou por encontrar a camarada Fernanda para os lados de Borba, a secretariar o Centro Catarina Eufémia” (PP, p. 154).

valor dos recheios da casa da sogra, de que tinha o inventário completo na cabeça, agora já a não podiam enganar” (PP, p. 175-176). Ou seja, Fernanda transforma-se numa capitalista, rumo desencantado para a esquerda pós-25 de Abril.

O esvaziamento ideológico desta personagem se dá também em seu corpo tornado então emagrecido grotesca e artificialmente por meio de uma lipoaspiração – cirurgia que, não por acaso, é Pedro quem realiza. Esvaziado física e simbolicamente, o corpo de Fernanda é despedaçado pela vaidade, destituído de história e de significação – num caminho oposto, portanto, ao corpo solar de Paula.

Aqui retornamos à protagonista, que, lembremos, *vivencia* os movimentos libertários dos anos 60. A festa coletiva invade a personagem e a faz experimentar individualmente, e não apenas como espectadora, a sensação de liberdade e a possibilidade de escolher. É, portanto, num corpo historicizado, experimentado, carregado de signos de libertação que Paula atravessa por exemplo o Maio de 68 francês, onde ela se vê recuperada dos medos e prisões a que se habituara no Portugal da ditadura:

Porque só havia medo e prisões à minha volta. E mentiras. E disfarces. Mesmo para justificar uma ereção previamente autorizada. Medo de ser. Medo de sequer imaginar poder ser. E sabe do que é que gostei mais dos acontecimentos de Paris? L’imagination au pouvoir! Uma frase. (PP, p. 47)

E é ainda com esse espírito que decide ir a Londres, conhecer a *swinging London* de então, tempo de alegria de possíveis liberdades, tempo em que testaria a mitologia da sua origem inventada, a ver o que era afinal aquela paternidade imputada pela mãe. É em Londres que conhece Gabriel, espécie de desterrado político português a viver sem grandes projetos uma vida de diminuta aristocracia que a sua origem familiar lhe consentia.

‘Estás a ver: não sou pobre, não vivo mal, um casinhoto mas é sempre Knightsbridge, o dinheiro chega-me regularmente de Portugal sem ter de viver lá, vivo em Londres sem ter de depender dos ingleses, os portugueses da clandestinidade respeitam-me porque me recusei a fazer coisas que em todo caso não me apetecia fazer mas julgam que foi difícil. Faço o meu programa semanal na BBC para manter a ilusão de que posso contribuir para mudar as coisas do meu país onde não vivo e onde sei lá se alguém me ouve. E depois vou almoçar sozinho, nos melhores restaurantes, gastando mais do que me pagam [...]’. (PP, p. 39)

É este Gabriel – um “voyeur” – que Paula atrairá de volta a Portugal para o centro das questões privadas e políticas, para as relações familiares em trânsito (de padrinho a amante) e para a vida pública que atingirá seu clímax no 25 de Abril, de certo modo acusando-o da sua confessada atitude de “espectador” da vida:

‘Sim, já sei, já me disse. Um espectador. Um voyeur, como diz que são os andróginos ingleses da King’s Road. Mas esses ao menos também se expõem, não olham só.’ (PP, p. 47)

De certa forma, Paula o contamina de vida, *acabando com seu sossego*³³ e obrigando-o a vivenciar os acontecimentos de seu próprio tempo. Corpo carregado de história, é porque “ela era a liberdade que ele não tinha” (PP, p. 39) que Paula tira Gabriel de seu exílio, trazendo-o de volta à pátria e, de certa forma, também de volta à realidade histórica.

³³ “Vais dar cabo do meu sossego” (PP, p. 40), diz Gabriel à Paula.

5. Conclusão

Ao final do romance, Paula, confirmando que fez valer a sua vontade em relação à paternidade da filha, diz ao narrador – e também a nós, leitores – “ainda bem que decidi... que deixei que a Filipa nascesse.” (PP, p. 229). “Escolha” e “permanência” são conceitos-chave do livro: Paula, decidindo o que o narrador propositalmente deixara em aberto, trilha um caminho fértil ao preencher as lacunas dos acontecimentos de acordo com suas escolhas. É desse modo que Filipa se insere afirmativamente na trama, pelas palavras da mãe, como fruto amoroso de uma decisão personificando a continuação de seu enlace afetivo com Gabriel, não como uma titubeante incógnita romanesca já que a dúvida recorrente dos folhetins – quem seria o pai? – é ultrapassada em *Pedro e Paula* pela *decisão feminina*.

Acabado o livro, nós, leitores também já apaixonados, ficamos ainda a pedir: um pouco mais de Paula. Um pouco mais desta mulher amorosamente multiplicada, ser histórico e ficcional, corpo inviolável e salutar, voz da independência e da entrega femininas.

Assim, da *embaraçada meada* macediana, tentamos aqui *deslindar* os fios da tradição literária e de outras referências culturais que compõem o tecido da personagem principal. Percorrendo os *pedaços de corpos* que compõem o corpo de Paula, encontramos, entre *Casablanca*, a ópera wagneriana e as epígrafes do livro, estilhaços temáticos a se refletirem por toda a trama: a liberdade como um constructo essencialmente atrelado ao tempo histórico; a recusa a ceder a um tempo adoecido, a uma pátria adoecida.

Atravessando o contraste entre Paula e as personagens que gravitam à sua volta, entendemos que este é um livro também sobre desejo, e é porque Paula prefere *desejar* e realizar suas vontades a permanecer numa confortável estagnação (como o primeiro Gabriel) ou precariamente secundar a própria vida às experiências do outro (como o fazem Ana e Pedro) que ela se torna o poderoso centro do romance, sendo *desejada* por todos os outros corpos adoecidos que a cercam.

Assim chegamos ao narrador, pois também ele *toma partido e prefere* a Paula: deseja-a. Na escrita em abismo urdida por Helder Macedo, o narrador-autor sabe que, ao multiplicar a narrativa em vários possíveis – porque afinal até mesmo a História não se furta de ser feita de *versões* –, constrói nela um cenário onde apenas Paula consegue o que nem ele é capaz: decidir. É a voz dela, afinal, e não a do narrador, que afirma, por força do *desejo*, que *Filipa é a filha que Gabriel mereceu*.

E se as Ilsas e Anas do passado não puderam projetar a própria voz e fazer valer as suas vontades, é através de Paula – ou *das Paulas*, reais, concretas e no plural, uma vez que é para elas que o autor dedica o livro; “para as Paulas” –, é através dela (ou *delas*), repito, que a figura feminina parece, alegoricamente, conseguir, ou pelo menos começar a conseguir, ficcional e historicamente, afirmar-se como sujeito de si.

A ambiguidade da escrita é a sua via fértil, assim como o é o corpo da solar protagonista. E se ela escolhe trilhar o caminho da saúde, rejeitando o papel de vítima, o faz contaminando toda a narrativa, uma vez que *Pedro e Paula* sequer se priva, como aponta Teresa Cristina Cerdeira (2000), do secretamente desejado final feliz.

6. Referências

- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. Tese de doutorado, UFRGS, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.
- _____. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro, Garnier, 1988.
- ARÊAS, Vilma. “Pedro e Paula – partidas e contrapartidas”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.) *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 139-145.
- ALMINO, João. “Ambiguidade e acomodação: o realismo mítico de Helder Macedo”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.) *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 177-182.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas (vol. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Rua de mão única. Obras escolhidas (vol. 2)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense. 1984.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro, MEC / Programa Especial UFF-FCRB, 1973.
- CANDIDO, Antonio. “À roda do quarto e da vida”. In: *Revista USP*. Jun/jul/ago de 1989. p. 101-104.
- _____. *Romantismo, negatividade, modernidade*. In: *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. 2006. vol. 1
- CANDIDO, Antonio *et al.* (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- Casablanca*. Michael Curtis. Estados Unidos, 82min, 1942.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “Os abismos da arte na escrita de Helder Macedo”. In: *A tela da dama*. Lisboa: Presença, 2014. p. 21-73.

- _____. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- _____. "Encontros no Rio de Janeiro: Helder Macedo em visita ao bruxo do Cosme Velho. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.) *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 147-158.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Eduardo Prado. "Até que os corpos parem de morrer". In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.) *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 159-162.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. "De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo". In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.) *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 127-137.
- FIGUEIREDO, Monica do Nascimento. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- _____. "Ilse, Paula e Maria Eduarda, ou as imagens da sedução". In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.) *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 169-176.
- FREUD, Sigmund. "Totem e Tabu". In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XIII, p. 13-163.
- _____. "O mal-estar na civilização". In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXI, p. 67-148.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 1994.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Ulisseia, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas, Belo Horizonte, UFMG/Faculdade de Letras, 2005.
- _____. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2009, p. 9
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEIBNIZ, G. W. *Discurso de Metafísica*. In: Os Pensadores – Leibniz. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1982 (1949) *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis: Vozes, Coleção «Antropologia», 2ª ed.

- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. Teatro de sombras. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, n. 27, out. 1999b. Entrevista.
- _____. Helder Macedo: uma entrevista a propósito de *Poemas novos e velhos*. Entrevista concedida a Pedro Teixeira Neves. Disponível em: <http://pedroteixeiraneves.wordpress.com/2011/10/13/helder-macedo-uma-entrevista-a-proposito-de-%C2%ABpoemas-novos-e-velhos%C2%BB/>. Acesso em: 20 fev 2014.
- _____. *Helder Macedo: o gentleman marginal*. Entrevista concedida a Ana Sousa Dias em 01/03/2013. Disponível em: www.presenca.pt/editorial/helder-macedo-o-gentleman-marginal/. Acesso em: 20 fev 2014.
- _____. *Trinta leituras*. Lisboa: Editorial Presença, 2007.
- _____. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.
- NOVAES, Adauto. (Org). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- PAZ, Octavio. *Um mais além erótico*. São Paulo: Mandarim, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Editorial Império, s/d.
- _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias: episódios as vida romântica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda, 1975.
- SALAZAR, Antonio de Oliveira. *Discursos*, I. Coimbra: Coimbra Ed., 1935, p. 200-201
- TARDE, Gabriel, “A ação dos fatos futuros”, In: *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007,
- VALENTIM, Jorge. *Concerto Literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. Tese de doutorado, UFRJ, 2004.

_____. “De polcas e sinfonias: mosaico musical na obra de Helder Macedo”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.) *A experiência das fronteiras*. Niterói: Eduff, 2002. p. 305-319.