

Helder Macedo, por outras palavras

*Margarida Calafate
Ribeiro¹*

Resumo

Neste artigo oferece-se uma leitura ampla da obra de Helder Macedo a partir de uma linha que cruza as várias formas de escrita do autor e as suas obsessões temáticas, principalmente os grandes fantasmas da história portuguesa remota e recente – o sebastianismo, o colonialismo português, África, a ditadura salazarista, o 25 de Abril e a democracia portuguesa.

Palavras-chave: Obra de Helder Macedo, história de Portugal, ficção e memória.

Abstract

This paper offers a close reading of Helder Macedo's work, threading the diverse writing forms of the author with its recurrent themes – the great ghosts of ancient and modern Portuguese History, Sebastianism, Portuguese colonialism, Africa, Salazar's dictatorship, 25th April and Portuguese democracy.

Key words: Helder Macedo's Works, history of Portugal, fiction and memory.

Helder Macedo nasceu na África do Sul em 30 de novembro de 1935, dia em que, em Lisboa, Fernando Pessoa abandonava este mundo. Mas, enquanto Fernando Pessoa, regressado da África do Sul, onde viveu, uma vez em casa, em casa ficou para melhor recuperar a sua 'portugalidade', Helder Macedo viajou, para mais profundamente lançar as raízes da sua 'portugalidade'. Neto e filho de administradores de colônias, Helder Macedo viveu e fez os seus primeiros estu-

1 * Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra.

dos nas antigas colônias africanas portuguesas: em lugar de destaque foi Moçambique, mas também Guiné Bissau e S. Tomé e Príncipe – aqui já nas visitas aos pais, enquanto estudante na então designada metrópole, ou seja, Portugal. Aos doze anos partiu para Lisboa, para estudar, e aí completou o liceu e ingressou na Faculdade de Direito. Eram os anos 1950, os chamados anos de chumbo em Portugal, em que o regime da ditadura salazarista endurecia, frustrando assim todas as esperanças de liberdade que o pós Segunda Guerra Mundial poderia ter trazido. E é nesta altura que o jovem e inquieto estudante, mais dado à poesia que às leis, que o Direito e o pai representavam, vai começando a se reunir com os irreverentes jovens do Café Gelo, um espaço que hoje faz parte da história da literatura portuguesa contemporânea, designado pelo Grupo do Gelo. Nos sombrios anos 50, neste café juntavam-se jovens poetas, escritores, pintores, artistas, alguns ligados ao surrealismo, e todos unidos numa firme vontade de dizer não ao regime ditatorial de Salazar e à Portugal cinzenta e fechada que ele corporizava. O não poético surgiu em 1957, em *Vesperal*, era Helder Macedo um rapaz de 21 anos. Restos nostálgicos de despedida da adolescência, coisas marcantes como a descoberta do amor e do corpo, coisas sérias como a procura de si mesmo “na raiva lisa de existir” (MACEDO, 2000b, p. 191) e palavras gritadas contra as trevas, contra a morte que invadia a vida de então, em termos metafóricos e concretos, como no poema que evoca a morte de um amigo. E, nesse percurso poético de conhecimento de si próprio e dos outros, é a vida, a morte e o amor, como *forma de dar entendimento às coisas que o não tinham* (como diria Camões), que preenchem a busca deste Orfeu em demanda. Em breve, este espírito inquieto terá de abandonar a Portugal fascista de Salazar, devido a envolvimento político, sobretudo na campanha à presidência da República do General Humberto Delgado, em 1958, que representou publicamente a oposição clara ao regime de Salazar e que se celebrou pelo pronunciamento contra Salazar “Obviamente demito-o”. Como era esperado, esta onda de potencial libertação terminou como sempre terminam esses momentos em ditaduras: Salazar reforçou o seu poder e o General foi assassinado pela polícia política, PIDE, que era o que geralmente acontecia aos opositores de Salazar: mortos, desaparecidos, fugidos, exilados, presos, perseguidos pela ativa PIDE. Para evitar esse certo destino, Helder Macedo abandonou Portugal via África do Sul, onde o seu pai exercia funções diplomáticas e rumou a Londres, onde vive desde 1960. Já em Londres, publica *Das Fronteiras*, em 1962, criticamente apreciado por João Gaspar Simões e por José Blanc de Portugal. Depois de trabalhos esporádicos, principalmente na BBC, fez estudos no King’s College, onde construiu sua carreira universitária com uma força centrífuga que espalhou a sua mensagem docente e humana por muitas outras paragens, mostrando que percebeu bem que para compreender e representar a literatura e a cultura de um país teria de viajar até o Outro. E aí transformou o que era um pequeno departamento de Estudos Portugueses, num grande departamento de Estudos Portugueses, Brasileiros e de África de Língua Portuguesa; lecionou na Universidade de Harvard e em muitas outras universidades americanas e brasileiras.

Regressa a Portugal em 1972, com a abertura de Marcello Caetano e depois com o 25 de Abril de 1974, tendo exercido as funções de Diretor-Geral de Espetáculos em 1975, e de Secretário de Estado da Cultura, no governo de Maria de Lourdes Pintasilgo. Em 1977, escreve o livro de poesia, *Lago Bloqueado*, onde surge de novo o não a Portugal de então. Contudo, não mais o não irreverente, gritado contra uma Portugal fascista, mas um não sofrido, melancólico e até zangado em relação ao que os portugueses

tinham feito da esperança e da possibilidade aberta pela revolução de Abril.

Volta a Londres não mais como exilado, mas como opção de vida e retoma o seu lugar no King's College, assumindo a Cátedra Camões, de 1982 até 2004, ano da sua jubilação (aposentadoria). Como ensaísta, publica estudos sobre os cancioneiros medievais, Fernão Lopes, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Luís de Camões e o Renascimento português, Almeida Garrett e o Romantismo, Eça de Queirós, Machado de Assis, e muitos outros autores. Nessa linha ensaística, Helder Macedo insere-se ou dá continuidade à geração mais velha de Luís de Sousa Rebelo, Jorge de Sena, Maria de Lourdes Belchior, Eduardo Lourenço entre outros, que, a partir das academias estrangeiras onde se encontravam, releem o cânone da literatura portuguesa e provocam uma desestabilização do mar manso da crítica universitária dos estudos portugueses medievais, renascentistas e modernos das academias portuguesas. E de fato ainda hoje essas leituras afirmam uma diferença crítica cultural dentro da crítica universitária portuguesa. Basta lermos *Trinta Leituras* (2006), onde Macedo reúne um conjunto de ensaios do Romantismo ao contemporâneo ou o ensaio de grande fôlego sobre o Renascimento, de Helder Macedo e Fernando Gil, *Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português* (1998) – recentemente traduzido para inglês e em vias de tradução para francês – para ver o fulgor desta voz crítica que sempre se entrecruza na ficção do autor Helder Macedo.

Como ficcionista, Helder Macedo estreia em 1991, com *Partes de África*.² Tratava-se de um livro que surgia na ficção portuguesa de então como um livro vindo de nenhures, e com ele inaugurava-se uma outra forma de lidar com o fantasmático passado colonial, não mais como um fantasma e que, portanto, se prolonga no presente, assombrando-o; nem como uma fantasia recordada no presente, mas como passado e, assim, como espaço de memória e de interrogação presente. *P.A.* é um livro tecido à volta de uma emocionada e lúcida conversa além-túmulo da personagem com o seu pai sobre as suas vidas que se entrelaçaram com episódios do nosso colonialismo na África e com a história de Portugal fascista. O tom, que seria esperadamente nostálgico e pesadoso, é, ao contrário, de grande ironia e mesmo de graça, sem deixar de ser claramente trágico. Trágico pela orfandade evidente na falta de interlocutor presente, ressuscitado num filho que se transforma no próprio pai narrativo do pai já morto; trágico por esta conversa só ser possível no *post-mortem* de um dos intervenientes no suposto diálogo; trágico pelo *requiem* por um jardim de infância onde tudo parecia estar certo e afinal era de *outro*; trágico pela consciência política assumida pela malograda epopeia que por essas terras empreendemos e que terminou com a verdadeira tragédia da nossa contemporaneidade, que foi a Guerra Colonial. Quando o assunto vai ser difícil, é quando vai ser intensamente pessoal e, à maneira garretiana, o narrador adverte o amigo leitor – “Um capítulo que é melhor ser breve”.

Com *P.A.* surgia assim, na ficção portuguesa dos anos 1990, o primeiro romance capaz de lidar com os fantasmas e as fantasias do império, sem que da sua leitura saíssemos – autor, narrador e leitor – vergados de “uma espécie de remorso sem culpa e também sem perdão” (MELO, 1992, p. 134) pelo nosso “colonialismo inocente”, de que fala Eduardo Lourenço (1976). O narrador de *P.A.* recusa a errância melancólica entre

² A partir deste momento, para evitar tanta repetição, o título deste livro será apresentado abreviado como *P.A.*

“purgatórios sombrios”, da mesma forma que recusa o nomadismo amnésico entre as ruínas e os fantasmas do império, preferindo antes olhá-los como espaços privilegiados de questionamento entre o perdido e o não acabado. Daí o fascínio e a beleza dos retratos, das cartas, dos mapas, dos textos ou dos sinais que desencadeiam a narrativa, e a necessidade de o sujeito contemporâneo os revisitar, não para os exorcizar, mas para lhes dar uma “boa morte”,³ pois, como diz o poeta Nuno Júdice, “Esses rostos, no entanto/ foram os nossos; e agora que desapareceram falta-nos o espelho/ onde nos possamos reconhecer, e reconhecer que não somos/ nem sonhos nem as sombras desses sonhos nas paredes brancas da alma.” (JÚDICE, 1994, p. 133).

Sem fugir do lado melancólico, memorialista e autobiográfico que impregna a nossa ficção sobre a África, mas recusando-lhe o saudosismo paralisante ou o assombramento fantasmático do presente, manifestando-se como fiel herdeiro da melhor tradição literária de língua portuguesa, sem se deixar imobilizar por ela, mas antes com ela dialogando em termos contemporâneos, *P.A.* acusa o nosso crescimento coletivo enquanto nação pós-colonial, num sentido político e literário. Com ele se assinala que “já chegou o tempo do fim dos impérios” e que esse “pós-imperialismo se pode tornar a consequência positiva de ter havido impérios” (MACEDO, 1991, p. 167). Assim, e “sem qualquer recurso ao luso-tropicalismo”, mas também sem embarcar em celebrações de diáspora e hibridez tipicamente pós-coloniais que tendem a ocultar problemas sociais e políticos muito reais de comunidades diaspóricas, Helder Macedo olha “as consequências do fato colonial” (HENRIQUES, 1999, p. 274) e é sobre elas que constrói o futuro, pois, afinal, tudo parecia estar contido no princípio. *P.A.* termina abrindo para um retorno ao início – o último capítulo volta ao primeiro, mostrando assim que são possíveis outras navegações como pictoricamente sugere a imagem circular com um barco no centro, que Bartolomeu Cid dos Santos ofereceu para capa da edição, e como sugere a própria estrutura do romance, tão próxima daquele *inclassificável* romance do século XIX português, que constitui um *pronunciamento* literário e político na sua época e que propunha que as *Viagens fossem na minba Terra*, literalmente Tejo acima, e não mais Tejo fora. Em *P.A.*, Helder Macedo analisa os resultados da viagem que Garrett não fez nem propunha e da qual resultou o império africano dos séculos XIX e XX. Escolhe o mesmo tom de *pronunciamento* quando questiona o império e o fim do mesmo – e a relação complexa e complexada dos portugueses com ele – a partir de um olhar excêntrico, ou seja, que vem de África, mas que não se transveste de africano, porque é europeu e que olha para Portugal simultaneamente da periferia africana em que se formou e do centro (do poder e do país que adotou para residência e trabalho). E é esta atitude de demanda que enforma o questionamento estruturante que compõe a sua obra seguinte, *Pedro e Paula*⁴ (1998) – o 25 de Abril de 1974, a imagem dos portugueses pós-revolução e o que estes portugueses fizeram da sua revolução. Em *P.P.*, através de vários enredos que implicam rotas de origem e retorno de Portugal para Moçambique e de Moçambique para Portugal, realizadas pelos gêmeos Pedro e Paula, protagonistas do romance, o retrato não é simpático. O 25 de Abril é vivido por estas gerações como uma revolução empolgante, mas que rapidamente é mascarada de pacífica, exemplarmente revolucio-

3 A expressão é de Jo Labanyi, 2003, p. 61.

4 A partir deste momento, para evitar tanta repetição, o título deste livro será apresentado abreviado como *P.P.*

nária e democrática. Paralelamente, assiste-se à mobilidade invertebrada de muitas personagens de um regime para o outro; ao branqueamento do regime anterior com ideias como as de que afinal tínhamos uma polícia política que não era tão má como isso – até nos protegia; porque má mesmo era a Gestapo –, um ditador provinciano mais ou menos moderado, – porque ditador mesmo era Mussolini e o nosso até nos tinha safado da II Guerra Mundial –, ou um colonialismo brando, que até em análise sociológica crítica considerável é definido como “subalterno” (SANTOS, 2001, p. 24), face às outras potências coloniais. A partir dessas leituras irônicas da contemporaneidade portuguesa, que extrapolei a partir do romance *P.P.*, Helder Macedo questiona de fato a outra realidade subterrânea que habita os portugueses e para a qual eles constantemente evitam olhar – a questão da tensão fundadora da democracia portuguesa pós-revolução desenhada entre um voltar de costas à África e uma euforia da redescoberta da Europa.

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 pingo de napalm para cada cravo vermelho? E depois alguns estertores entre o Já Já Já e os Nunca Nunca Nunca, ocupações no Sul e cacetadas ao Norte para desopilar o fígado, mais ou menos toda a gente acabou por concordar que assim é que tinha sido bom, rumo ao futuro e à Europa conosco, porque agora somos todos brancos e os pretinhos que se lixem. (MACEDO, 1998, p. 105)

Maldade pura ou terrível lucidez e consciência crítica sofrida? O voltar as costas à África, na euforia da redescoberta da Europa, surge assim como um ato de fuga, um gesto covarde, através do qual um povo se demitiu de uma memória coletiva africana que havia se tornado incômoda, deixando-a como propriedade daqueles que a tinham vivido. O silêncio sobre essa situação é subterraneamente rompido pelas vidas rasgadas das pessoas, por ficções como esta e por aquela linha ficcional de extravasamento de um excesso de memória pessoal face a uma espécie de amnésia coletiva, que são as narrativas da Guerra Colonial, mas que não chega, de fato, a colidir ou até a colocar sob suspeita o “contentado tempo português em que agora vivemos os nossos esquecimentos”, como nos diz o narrador de *P.P.* A forma condicional, tão cara ao narrador em todos os romances, é, portanto, o espaço de realização de um possível, mas é também a expressão da frustração pelo que não foi e poderia ter sido. Nessa medida, *P.P.* é um romance crítico desse “contentado tempo português”, mas também um romance de nostalgia pelo breve momento em que a esperança trazida pela revolução ainda não estava “contaminada pela probabilidade do acontecer”. Assim, a liberdade –

que em ditadura implicava um saber dizer não, como aparece na segunda parte de *P.A.*, em “Um Drama Jocosos”, protagonizado por jovens irreverentes que circulam numa Lisboa salazarista – é, em *P.P.*, no pós-25 de Abril, a capacidade de ponderar opções sem abdicar dos princípios fundamentais em que se acredita. Frustrantemente, são poucos os que resistem. Paula, o *alter* ego feminino do autor-narrador, resiste, não porque faça parte das mulheres libertadas na mascarada emancipação da mulher que se deu nos anos subsequentes ao 25 de Abril, mas por seu total desvio e risco próprio. Daí talvez o fascínio de Paula como personagem e como mulher, a sua liberdade, a sua

inquietação, mas também a sua solidão ou o preço do seu desvio.

Em *Vícios e Virtudes*,⁵ de 2000, a análise do “contentado tempo português em que agora vivemos os nossos esquecimentos” continua, e incide sobre uma das discussões que vai preenchendo este tempo democrático e esvaziado que corre lento: as intermináveis discussões à volta de quem somos, ou quem deixamos de ser, os lamentos das gerações do “tínhamos” (império, África, o mundo), o recurso à mitologia histórica e não à História para nos explicar, ou por outras palavras, o tema da identidade nacional muito alimentado pela dúvida que, há mais de um século, subterrânea e ciclicamente nos assalta – “Será que o Romeiro, da conhecida peça de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, era mesmo *ninguém*”, como num outro contexto questionou Maria Irene Ramalho?⁶

Será este insistente questionamento português, por vezes disfórico e até autoflagelador, outras vezes eufórico e até hagiográfico, um vício ou uma virtude, como o título do romance anuncia? Na verdade, quem é que consegue cabalmente, e em todas as situações, distinguir entre o que é um vício e uma virtude? De novo sim, não, talvez, como se diz em *P.P.*? Seguramente, algo de bastante mais complexo, na certeza de que nada é rigorosamente só vício ou só virtude, mas uma mistura dos dois ou qualquer coisa de intermédio. Com este título de ecos éticos, morais, religiosos e mundanos, Helder Macedo lança a sugestão de que as dicotomias em que se espartilhou o discurso da modernidade não chegam para compreender o mundo contemporâneo, como na verdade também não o descreviam no tempo em que foram lançadas, como o ensaísta Helder Macedo tão bem mostrou nos seus ensaios sobre o Renascimento e sobre o século XIX, os dois momentos cimeiros da modernidade ibérica e europeia.

No romance, situado na nossa contemporaneidade, a busca da identidade nacional, ou seja, de um traço ou traços unificantes de todos os portugueses, é encarada como a versão pós-moderna e até pós-colonial do nosso sebastianismo, mais uma quimera com que nos entretemos entre discussões universitárias, bares, romances e plataformas políticas. À Garrett, Helder Macedo faz ao nosso sebastianismo “pós-lusotropical” (ALMEIDA, 2000, p. 228), o que Garrett tinha feito ao sebastianismo de então e que o tinha levado à escrita de *Frei Luís de Sousa* com a consciência clara de que para haver uma efetiva ruptura “com as nebulosidades sebastiânicas não pode ignorar a sua existência real e, portanto, que só uma modificação qualitativa que as integrasse poderia libertar o País da mortífera persistência do sebastianismo”, (MACEDO, 2006, p. 32) como muito bem viu o crítico Helder Macedo. Pós-modernamente, pós-colonialmente, Helder Macedo não procura uma resposta de sim ou não relativa à pergunta subterraneamente sugerida por Garrett – Será que o Romeiro era mesmo ninguém? – mas antes, procura mostrar-nos como nos consumimos sem grandes resultados ao longo de mais de um século a procurar responder que não, nos tais discursos que moldam a tão satirizada identidade nacional. Daí a provocatória pergunta contida num título só aparentemente afirmativo – Vício ou Virtude?

5 A partir deste momento, para evitar tanta repetição, o título deste livro será apresentado abreviado como *V.V.*

6 A questão foi colocada num outro contexto por Maria Irene Ramalho na comunicação “Re-inventing Orpheus: Women and Poetry Today”, Institute of Romance Studies, Universidade de Londres, 14 Fevereiro, 1997.

A proposta de análise a que nos submete é logo de início e muito garretianamente subversiva, ou seja, integra os sebastianismos, mas subtrai-lhes os atores principais ao deslocar a sua ação desta mesma história contemporânea para personagens que a História ignorou. Assim, e para lidar com este grande fantasma, e não menor fantasia, da cultura portuguesa que é o sebastianismo, pós-luso-tropicalmente transposto para a busca de uma identidade nacional, Helder Macedo traz à cena não a esperada figura de D. Sebastião, que o narrador caracteriza como alguém que “perdeu o tino por falta de fodas” ou como “um fascistoide”, mas a mãe de D. Sebastião, a bela princesa Joana de Áustria, filha de Carlos V e de Isabel de Portugal, irmã de Filipe II e “certamente mais interessante do que o filho” (MACEDO, 2000a, p. 29) – transposta para a versão moderna de uma Joana que recusa ser catalogada e que assusta o seu próprio criador, a quem ela escapa quando este a tenta inventar. Joana é de fato excêntrica, mas é, apesar de tudo, uma sombra da mulher que, no século XVI, quando grávida, foi separada do seu adolescente marido por excessos sexuais; antes de ser mãe perdeu o seu marido-amante, passando a usar véu, ocultando o rosto em privado e em público; quando mãe, abandonou o seu filho e sem nenhuma razão plausível nunca mais o viu, e ao longo da vida manteve uma relação estranha com São Francisco de Borja, com quem joga às cartas escolhendo entre vícios e virtudes... O desafio à imaginação de um escritor que esta figura histórica provoca é aquilo que o autor transpõe em termos contemporâneos para esta Joana do século XX, que é de fato masculinamente excêntrica, nem sempre pelas melhores razões, e em que o eco do seu nome traz o fundo fantasmático do século XVI, que assim se projeta no tempo presente.

E é pelo confronto e desconforto que esta fugidia Joana nos provoca, e não por retóricas elaboradas contra as teses da identidade nacional, que somos levados a nos deixarmos de julgar a sério como um país com um complexo de Bela Adormecida, à espera do beijo redentor, em que o sebastianismo nos transformou, para sermos alguém capaz de lidar com essa coisa que afinal não há, segundo uma das personagens do romance, que é a identidade nacional – “O tanas a identidade nacional, não há tal coisa” (MACEDO, 2000a, p. 27). Quimera pura, portanto, como a vinda de D. Sebastião, ou no momento do romance, como a impossível captura desta Joana que é também Pátria, a nova Nação ou a noiva à espera do noivo-filho-pátria a morrer desde Alcácer-Quibir às Guerras Coloniais, e que dois homens razoavelmente desinteressantes disputam sem saber, sob o olhar indiferente dela? Num tom profundamente satírico, o romance mostra-nos bem que, quando levada tão a sério, esta questão da identidade nacional pode acabar na hilariante história que o próprio romance nos conta, entre tragos num bar e teorias literárias protagonizadas por almas mais ou menos medíocres.

Na linha de desconstrução de alguns mitos nacionais já presente em *P.A.* e *P.P.*, o narrador de *V.V.* reage não apenas à ideia de haver uma identidade nacional, mas, sobretudo, à sua impossível unicidade em torno de meia dúzia de frases mais ou menos generalistas, mais ou menos esvaziadas. Tal como as personagens do seu romance em que Joana é Joana do século XX e um eco das vidas de Joana de Áustria, Francisco de Sá é ele próprio, mas também o Duque da Gândia, o Santo e tantos outros. Somos, portanto, todos invenções e ninguém tem apenas uma vida, tal como as nações, que são narrativas em constante mutação pelos acontecimentos, pelos atores que os protagonizam, pelas pessoas que os vivem, pelas narrativas que constroem. Ter um ator como “aquele Salazar” durante 48 anos à frente de um país dá para dar a ideia de que os próprios

acontecimentos ficam congelados no rumo vertiginoso da história e daí a possibilidade de imobilismo ou da produção de uma imagem estática de uma realidade subterrânea e marginalmente mutante.

O autor reage justamente contra a permanência destas imagens e destas palavras em que esta identidade nacional foi e é veiculada, compondo uma fraseologia e produzindo uma retórica criadora de uma realidade outra, onde imaginamos estar e a que imaginamos pertencer e que pela força da retórica se torna substitutiva da efetiva realidade e cujos tiques e lugares comuns se prolongam inquestionados no tempo pós-ditadura. Como se questiona em V.V. “Como é que tu julgas que se fazem impérios? Com punhetas saudosistas?” (MACEDO, 2000a, p. 28). Não é porque um americano de origem nipônica veio anunciar o “fim da história” que a história acaba e Helder Macedo, em V.V., à semelhança de P.A. vem-nos mostrar que o fato de grande parte da história portuguesa ter se passado fora da Europa faz de nós portugueses terríveis ignorantes acerca de nós próprios, mas isso não pode significar que essa história é descartável, nem que ela se apaga pela cobertura dos eventuais fantasmas dessa mesma história com mantos fantasiosos, que é mais ou menos o que sebastianicamente fazemos. Mas é, a partir dessa história que também é a nossa, e que aparentemente vem de fora, que tomamos consciência política da violência cá dentro, como se diz em V.V.

Parece que Lisboa está cheia de mutilados. Quando eras pequena ficavas cheia de medo. Um medo fascinado, a veres as ausências nos corpos inacabados. As guerras de África criaram muitas ausências. No Alentejo, antes da guerra, havia sobretudo pessoas com monstruosidades congénitas. E também era uma terra violenta, de gente sofredora. Em silêncio. Para manter a sua dignidade. Não sei quanto terás visto do que se fazia por aí a estes homens. Os patrões. Os guardas. Não só a polícia política. Às vezes também às mulheres. É melhor que não te possas lembrar. (MACEDO, 2000a, p. 97)

Como no amor nada é simples, transitivo e fluido, nem a história, nem a memória, nem a possibilidade de lembrar ou de julgar. A verdade é árdua, dolorosa e difícil, mas não é única e, portanto, difícil de enquadrar nos modelos dicotômicos que nos moldam a interpretação do mundo no Ocidente. A verdade depende, logo, das escolhas que se fazem quando é preciso decidir. Vício ou Virtude? E quando não, também se pode ficar com ambos os lados.

Na mesma linha, o romance *Sem Nome*, de 2005 e premiado pelo PenClub Português, emaranha-nos e prende-nos num mundo de ambiguidades ou numa espécie de policial que não é, levando-nos atrás de uma mulher que tinha desaparecido, mas que, potencialmente, poderia ser outra. Resumindo: José Viana é um advogado português, residente em Londres desde o início da década de 1970. Um dia, recebeu um telefonema da polícia do aeroporto londrino, dizendo-lhe que Marta Bernardo, sua antiga namorada e desaparecida antes da Revolução dos Cravos, está presa nos serviços de fronteira do aeroporto com problemas no passaporte. Ao reencontrá-la, José Viana vê fisicamente a mesma mulher que tinha amado há 30 anos, como se o tempo não tivesse passado. Por extrema semelhança física e por uma série de coincidências, entre as quais o primeiro e último nome – Maria Júlia de Sousa Bernardes –, a jornalista Júlia de Sousa foi confundida com Marta Bernardo. Este equívoco identitário promove um dos temas à

volta do qual o romance se constrói: o reencontro de José Viana com seu passado, que nos conduz à representação de uma personagem que deambula em alguma ficção portuguesa contemporânea – ex-comunista exilado por razões políticas principalmente para fugir à mobilização da Guerra Colonial, o que no caso de José Viana tinha determinado o afastamento da sua namorada Marta. Hoje, longe da configuração política da Portugal atual, José Viana vê Marta, na figura de Júlia, como se de um acerto de contas com o passado se tratasse e em que uma perda na vida afetiva se mistura com o desencanto político e ideológico.

Nas dobras do texto, o contexto: Portugal dos desaparecidos que a polícia política do fascismo fazia e a desilusão de Portugal, 30 anos depois do 25 de Abril, governada por Santana Lopes e por um esperto neo-fascista, que tendo nem 10% dos votos do país conseguia governá-lo. *Sem Nome* são, portanto, aqueles a quem, como Marta, um regime político ditatorial retirou o nome, no sentido de escamotear uma identidade por rasura, por imposta fuga e até por impossibilidade de se reproduzir, real e metaforicamente representada na esterilidade que as torturas da PIDE provocaram em Marta, mas *sem nome* é também aquela geração inominável que saiu do 25 de Abril e que nos governou no Verão de 2004, na sequência da partida de Durão Barroso para a Presidência da Comissão Europeia. Daí a dedicatória do livro a Maria de Lourdes Pintasilgo, não por acaso também uma mulher que, para alguma esquerda portuguesa, tornou-se metáfora do sonho do país que poderíamos ter sido. E é essa mescla indeterminada entre uma Marta desaparecida, que faz parte de uma narrativa que se pretende obliterar – a memória da ditadura –, e uma Júlia aparecida que parece o que não é, e que carrega nos gestos, nas atitudes e nas práticas toda a pós-memória (HIRSCH, 2002; 2008) da ditadura como marca estruturante da geração seguinte, que se afirma o compromisso político do romance. É com este passado dentro do presente, que imobiliza o futuro, que o narrador se desilude, como se de uma nova versão do sebastianismo se tratasse, como se o Romeiro estivesse sempre periodicamente em regresso, sob diversas formas. Diz-nos o narrador de *Sem Nome* que pode não ser assim, que “*A História nos tem ensinado* que todas as restaurações são fantasmáticas. Visam sempre impor o passado no presente” (MACEDO, 2005, p. 122). E é precisamente porque o passado não é nem pode ser o presente – como Júlia não é Marta, ainda que pareça – que a restauração do passado no presente não é uma restauração da vida que teria havido, mas antes a morte da vida que ainda poderia haver, como o governo do Verão de 2004 era o triunfo de uma antiga ordem sob a capa de uma nova geração. O outro tema estruturante do romance lança um outro ângulo de reflexão e ensaio tão caro a Helder Macedo ao longo de toda a sua obra ficcional: o da criação literária e da própria história do romance, como aconteceu em *Partes de África* ou *Pedro e Paula e Vícios e Virtudes*, inclusive com intervenção de um sujeito-personagem chamado Helder Macedo e de que também resulta o clima de ambiguidade, ambivalência e dúvida que povoa os romances de Helder Macedo. Daí a opção pelo modo condicional, o único que pode salutarmente lidar com a memória e a imaginação, com a verosimilhança e a verdade, com a história dos vencidos e dos vencedores, com a história de hoje e a de amanhã, mas também com a possibilidade e a não possibilidade, ou seja, com a realização e a frustração. Em *Sem Nome*, a mudança da voz narrativa para a terceira pessoa estabelece uma pequena diferença em relação aos livros anteriores: quase não há intervenções metaficcionais diretas por parte do narrador, e a história transcorre por capítulos inteiros, sem interrupções desta ordem. *Sem*

Nome é um romance que abraça e alarga de forma diversa problemas com que Helder Macedo tem vindo a lidar e que fomos abordando: o da crise das identidades, sejam elas nacionais, pessoais, políticas ou artísticas ou todas ao mesmo tempo, pois apesar de tudo já nada é o que era, embora, às vezes, pareça.

Natália, de 2009, concretiza a vontade anunciada já em *Vícios e Virtudes* de transferência da narrativa autoral para a personagem ou o desenvolvimento de um autor/personagem muito presente nos livros anteriores. *Natália* é uma narrativa em primeira pessoa, uma espécie de diário de uma mulher jovem que anda à procura de saber exatamente quem é. Natália é de fato uma filha da ditadura e, nessa medida, o livro alinha-se não nos tempos da geração de presos políticos, de exilados ou ex-combatentes, mas nos da geração dos netos que Salazar não teve: a geração dos filhos da Guerra Colonial, os filhos da ditadura, os filhos dos retornados, aqueles que ou têm uma memória própria, mas de criança, dos eventos marcantes da história recente de Portugal (Guerra Colonial, fim do império, ditadura, fim da ditadura e revolução), ou pós-memórias já, ou seja, aqueles que não têm memórias próprias destes eventos, mas que cresceram envolvidos nessas narrativas sem delas terem sido testemunhas.

Nesse sentido, um filho da ditadura, da Guerra Colonial ou de retornados é alguém para quem essas vivências são já uma representação, alguém que se constitui como o herdeiro simbólico de uma ferida aberta sobre a qual elabora uma narrativa – um testemunho possível, um testemunho adotivo, na acepção de alguns teóricos (HARTMAN, 1991)⁷ – construído a partir de memórias de infância, fragmentos das narrativas familiares, compostas por discursos, fotografias, mapas, cartas, e outros objetos do domínio privado e também por fragmentos retirados de narrativas públicas.

Nascida no Natal de 1973, Natália cresceu com os avós maternos, pois os seus jovens pais haviam fugido de Portugal, em tempos de ditadura, e depois seguiram para a Argélia, onde acabaram por ser assassinados pela Polícia Política portuguesa (PIDE). Ao lado dos pais mortos, ficou a bebê Natália. Recolhida pelos seus avós maternos, que haviam sido informados da sua existência pelo próprio assassino dos pais, Natália foi crescendo e construiu a sua identidade familiar a partir das histórias contadas pela tutelar figura do avô. Após a morte deste, Natália envolve-se no gesto típico dos herdeiros à volta dos papéis do avô e encontra fotografias e documentos que a conduzem a outro tipo de filha da ditadura – Fátima, a filha do PIDE – e a revelações sobre a sua identidade e identidade do seu país e do tempo em que vive. Nessa medida, a escolha do estilo confessional, pretensamente monologal do diário confere à narrativa o tom justo, pois tudo acontece a partir de Natália, que prende o leitor até um desfecho imprevisível. Mas, ao mesmo tempo em que Natália caracteriza o mundo em que vive, e assim tomamos conhecimento do seu mundo, tomamos também conhecimento dela própria pela maneira como nos transmite o mundo, da sua profunda solidão e do esvaziamento da herança de que se sente herdeira nos tempos portugueses em que a narrativa se situa, anos 2000.

Para terminar, voltamos à poesia, com *Viagem de Inverno*, de 1994, onde o

⁷ A ideia de “testemunha do não experimentado”, que descreve nitidamente o ato da pós-memória, remete para a conhecida reflexão de Maurice Blanchot, de acordo com a qual a escrita significa “estar em relação com algo de que não se pode lembrar, testemunha do não experimentado, respondendo não só ao vazio no sujeito, mas ao sujeito como vazio” (BLANCHOT 1990, p.140). Ver também DI CASTRO, 2008.

poeta aborda, de forma intensa e muito individual, os temas que desde sempre moldaram a sua poesia e todo o seu texto – o amor, a morte, a amizade, o corpo, os balanços. Todos esses temas abordados, ao longo deste ensaio, estão lá superiormente poetizados e só o extremo cuidado e labor, que o poeta empreende à volta da linguagem em que nos transmite os seus temas, nos permite respirar. O balanço é o tom do livro, não só da vida e da morte, como seria mais ou menos esperado, mas da poesia, da literatura, isto é, da vida.

Quis ver o rosto do nada
quando olhei
para ver quem me seguia
enquanto não olhasse
a sombra indecifrada
desta não sei se selva
ou estrada
ou talvez praia
ou destino perdido no caminho. (MACEDO, 2000b, p. 21)

Referências

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Um Mar da Cor da Terra – Raça, Cultura e Política da Identidade*. Lisboa:, Celta, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *La scrittura del disastro*. Milano: SE, 1990.

DI CASTRO, Raffaella. *Testimoni del non-provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoab nella terza generazione*. Roma: Carocci, 2008.

HARTMAN, Geoffrey H. *Minor Prophecies. The Literary Essay in the Culture Wars*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1991.

HENRIQUES, Isabel Castro. A sociedade colonial em África. Ideologias, hierarquias, quotidianos. In: BETHENCOURT, Francisco; CHAUDHURI, Kirti (Eds.). *História da Expansão Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999. (v. V).

HIRSCH, Marianne. *Family Frames: photography, narrative, and postmemory*. [1997]. Cambridge/London: Harvard University Press, 2002.

_____. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, v. 29, n. 1, p. 103-128, p. 2008.

JÚDICE, Nuno. *Meditação Sobre Ruínas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.

LABANYI, Jo. O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (Org.). *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Le-

tras, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. Retrato (póstumo) do nosso colonialismo inocente I. *Crítério*, n. 2, p. 8 –11 e 63, 1976a.

_____. Retrato (póstumo) do nosso colonialismo inocente II. *Crítério*, n. 3, p. 5-10, 1976b.

MACEDO, Helder. *Partes de África*. Lisboa: Presença, 1991.

_____. *Pedro e Paula*. Lisboa: Presença, 1998.

_____. *Vícios e Virtudes*. Lisboa: Presença, 2000a.

_____. *Viagem de Inverno e Outros Poemas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000b.

_____. *Sem Nome*. Lisboa: Presença, 2005.

_____. *Trinta Leituras*. Lisboa: Presença, 2006.

_____. *Natália*. Lisboa: Presença, 2009.

MACEDO, Helder; GIL, Fernando. *Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*. Porto: Campo das Letras, 1998.

MELO, João. *Autópsia de um Mar em Ruínas*, Lisboa: Dom Quixote, 1992.

RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (Org.). *Fantasmagorias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Org.). *Entre Ser e Estar – Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Afrontamento, 2001.