

MARTELO, Rosa Maria, «Em Que Língua Escreve Herberto Helder?», *Diacrítica*, n.º 23/3, Braga, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2009, p. 151-68.

—, «Um Lance Último», *Ípsilon/Público*, Lisboa, 14 jun. 2013, p. 9.

ROSA, António Ramos, «Mais Silêncio, Mais Sombra», *Prosas e Diálogos*, Faro, 4 Águas, 2011.

RUBIM, Gustavo (2012) «Um Texto Estranho», *Textos e Pretextos*, n.º 17, p. 10-19.

«TÃO LONGO AMOR, TÃO CURTA A VIDA»: UMA ESCRITA DE FANTASMAS

Para Fernanda, que sabe ouvir sem emendar

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos.

MACHADO DE ASSIS

Sem conhecer o amor a gente consegue ler os romances grandes?

GUIMARÃES ROSA

«O que é preciso é misturar tudo ou, pelo menos, como eu aqui, fazer o que se pode. Porque conseguir, em português, só o Camões e o Machado de Assis»: era o que dizia o narrador de *Partes de África*, o romance mais próximo — na evidência das similitudes autobiográficas — da figura autoral de Helder Macedo, que ali se revela numa história de família e numa saga da História, espécie de discurso entre catártico e autocrítico que libertaria enfim o seu autor para outras reinvenções sucessivas de si em transpostas personagens fictícias. Este é, talvez, o modo dramático de se escrever ficção, como a comprovar que toda a escrita é autobiográfica, naquele sentido em que escrever é sempre escrever-se, deslizantemente, é claro, a misturar tudo, mas sem escapar à fatalidade de que o autor de romances é aquele que conhece os sortilégios ou as estratégias capazes de tornar a realidade em ficção¹. Esse escritor tem, portanto, muito do dramaturgo: cria gente e deixa-se ser nela, experimenta-se nela, ou faz com que essa gente, ganhando de si uma parte de si, possa ser vista de fora de si quando dá a ver o que vem transmutado de si.

Misturar tudo — entenda-se amplamente a prosa e a poesia, o facto e a ficção, a tradição e a metamorfose, a literatura e as outras artes, a literatura e a história — é opção importante para um passeio crítico pela ficção de Helder Macedo, visando aqui, muito especialmente,

repensar os abismos da arte e as heranças culturais que se deixam entrever em seu, até o momento, último romance, publicado em Lisboa em 2013. O seu título, *Tão Longo Amor, tão Curta a Vida*², devolve-nos, para já e sem intermediação ou máscara, a voz amante de um reconhecido poeta do amor. O verso salta quase inteiro de um clássico soneto de Camões para a ficção de Helder Macedo, que, enquanto crítico, soube ler o grande poeta português com arguta sensibilidade, desafiando, em textos de perspectivas inovadoras², uma envelhecida partida teórica sobre neoplatonismos requeitados. O verso salta portanto da poesia para a prosa e do passado para o presente, como a relembrar que tais apropriações, confessas ou inconfessadas, são necessariamente pedaços de mosaicos infinitamente capazes de metamorfosear-se, como queria aliás, desde sempre, o autor de *Partes de África*, seu primeiro romance publicado, em 1991, texto denso em que já se pode ler — não de modo profético ou programático, mas retrospectivamente, é claro — muito da sua futura técnica de ficcionista.

Assim é que no contexto deste novo romance, *Tão longo amor, tão curta a vida*, o verso de Camões será menos uma confissão de amor desmesurado (*longo*), a não caber nos precários limites humanos da vida sempre curta — nas palavras amorosas de Jacó por Raquel³ — do que uma angustiada consciência da finitude, que lança o sujeito da escrita numa busca afinal falida porque se descobre incapaz de reparar com o amor a evidência da morte que o espreita, anulando o júbilo vital que parecia sobreviver, *tant bien que mal*, nos enredos dos seus romances anteriores. Nesse sentido — e isto me parece novo — este é um romance de desistências confessadas, feito de vozes que emudecem, de amores suspensos, de suicídios partilhados, de perdas irreparáveis, de personagens que definham fisicamente, que morrem ou que matam por não terem sido capazes de inventar a eternidade amorosa na sua precariedade de homens mortais.

Assalta-nos a leitura das suas epígrafes — sempre muitas — tecendo como de hábito uma espécie de roteiro de leitura. Aqui, neste novo romance, não será diferente, desde aquela que repensa o ato da escrita e a invenção das personagens com o poema de Cesariny⁴; ou a que aponta o jogo da ficção e da vida, em outras palavras da *cópia* e do *original*, numa revisitação irónica da mensagem profética de Vieira⁵; ou ainda a que se refere à morte como a única coisa que na verdade possuímos ou que podemos chamar de nossa, com os ecos shakespearianos de *Ricardo II*⁶ — e que na bela tradução de António Patrício ficou sendo: «Bem nossa só a morte». Mas o que a meu ver sobressai nessa longa série de índices narrativos é uma espécie de paradoxo intrínseco entre a confissão amorosa do título e os dois espantosos versos de Drummond: «Não amei bastante sequer a mim mesmo, / contudo próximo. Não

amei ninguém.»⁷ Aí se concentra uma chave de leitura que encaminha o leitor para a cerimônia trágica de um espetáculo ficcional em que o amor desertou o sujeito de uma experiência amorosa que nunca se cumpre a não ser na morte, como sugere a aliança de Drummond e Shakespeare no elenco das epígrafes. É este portanto o seu «claro enigma», identificado no oximoro que reúne numa expressão contraditória dois conceitos opostos e traduzíveis, neste caso, pela confluência paradoxal do longo amor e da incapacidade de amar. Porque este não é, como tantos outros da tradição romanesca do Ocidente (releia-se o Denis de Rougemont de *L'Amour et l'Occident*), um romance de amor frustrado, mas um romance da frustração pela impossibilidade de amar. Um romance do não-amor ou, se se quiser, de um amor desmesurado que não soube, contudo, ser vivido pelo sujeito amante. O romance de um Jacó que traiu o soneto porque não soube servir por Raquel conformando-se com Lia. O romance de um Jacó que de antemão cedeu à morte, à usura do tempo que o afastou do serviço amoroso, que o fez vislumbrar o inverno em plena primavera, que o impediu de intuir a eternidade na *curta vida* pelo simples facto de não ter sido capaz de experimentar, na sua radicalidade exigente, o seu pretenso *longo amor*.

Este é sobretudo um romance da dor masculina transmutada fantasmaticamente em personagens masculinos complementares entre si, que vão desdobrando a mesma trama de falências amorosas como num trágico jogo de espelhos: um que se mata aos quarenta anos, outros dois que desaparecem ou morrem aos sessenta, e um narrador que elege outros seres complementares de si, em fases diversas da vida, para narrar através deles uma história de impossibilidades de amar.

A suposição da especularidade entre autor e narrador, sabe-se bem, é sempre terreno pantanoso e, não raro, sujeito a duvidosas conclusões quando fundadas em aparências de que será sempre importante desconfiar, ou estaríamos caminhando na contramão de toda uma teoria da arte que sabe que toda representação do eu é necessariamente um jogo de transmutações e fingimentos sem os quais ela se limitaria a uma redutora visão do trabalho de criação. É esta, aliás, a conclusão que resulta do propósito de este romance repensar-se constantemente a si próprio, expondo os seus avessos e o seu processo de enunciação, como a repetir, para que não se esqueça, que «isto é um romance» ou, para falar em ecos mais classicamente modernos, que «ceci n'est pas une pipe».

A questão, contudo, está menos em lembrar que essa especularidade autor-narrador é uma quase tradição na estrutura dos romances de Helder Macedo, mas em perceber — tal como ele reitera em inúmeras entrevistas, quando interpelado sobre o assunto — que ela seria mais uma estratégia ficcional do que uma identificação autoral, justamente

por eleger um jogo ainda mais radical no mostrar-se que no esconder-se. O facto de o autor assimilar-se biograficamente ao narrador permitiria, por contaminação, forjar uma consistência mais real para as suas personagens ficcionais; por outro lado, o facto de o narrador conviver com essas mesmas personagens ficcionais resultaria, paradoxalmente, em deslocar as aparências demasiado referenciais daquela estratégia de assimilação autoral para uma experiência construída em linguagem. Em outras palavras, fingimento, ficção.

Tomemos pois essa questão das especularidades (ou, para ficar no texto, dessas «complementaridades») com todas as distâncias e cuidados teóricos que permitirão, em contrapartida, não abrir mão daquelas justificadas aproximações que no discurso narrativo ficam reiteradamente assinaladas. Maneira de podermos repetir, já agora como críticos, as palavras que o escritor-narrador dirige a certa altura ao seu personagem principal, o embaixador Victor Marques da Costa: «eu não inventei nada que você não tivesse sugerido» (p. 154).

A relação de complementaridades sucessivas entre autor/escritor/personagem (como também acontecerá entre outros personagens masculinos⁸ e de modo menos subtil, porque mais transparente, entre as duas Lenias) nasce de uma quase equação matemática. O autor, como sói acontecer em outros romances, não cessa de revelar marcas autobiográficas na construção ficcional do seu narrador, no caso um escritor, casado com a S., que mora em Londres, perto do Museu Freud, e que escreve livros que são os seus. Por outro lado, o embaixador português Victor Marques da Costa, principal personagem masculino da trama, que vem bater à porta desse escritor, a desoras, para lhe contar com sedutoras lacunas — sôfregas de opções de preenchimento — o que seria a sua história de amor e morte, não cessa de reiterar semelhanças de gosto musical e literário, de ideias políticas, de reflexões culturais, de modos de leitura da arte, de teorias de interpretação na ópera e no teatro que diz ter com o seu anfitrião, de quem afirma ter lido os romances, confessando apreciá-los no que têm de inconclusivos e lacunares, tal como será aliás também a sua própria narração oral.

Ora, se A se quer B e C se aproxima de B, não haveria grande esforço crítico em justificar textualmente a complementaridade desdobrável de A, B e C, cujo objetivo seria tão somente o de apostar numa leitura que problematizasse a versão mais evidente e imediata de este romance referir a história de um escritor que, estando a escrever um livro, decidiu interrompê-lo para substituí-lo pela história que lhe é contada por esse inesperado visitante, e, que, depois de escrevê-la, se teve de haver com esse mesmo visitante que não aceitara, a princípio, o desenrolar de uma trama que julgava incongruente, até finalmente concordar com ela antes de desaparecer numa morte inconclusa, sem

ter esclarecido afinal os enigmas e as lacunas de uma história que guarda para si.

Mais refinadamente, creio eu, tal aproximação de A, B e C como figuras complementares justificaria, antes, uma consciente escolha estrutural em que um narrador abdicaria de uma invenção ficcional por ele assinada em prol da versão transmitida por uma espécie de alter-ego que lhe traz, à moda oitocentista das provas documentais de um romance realista, um enredo já montado, uma espécie de *canevas* da *commedia dell'arte* sobre o qual lhe caberia tão somente «improvisar», construir os liames obscuros, dar verosimilhança às relações deixadas incompletas. Com o ganho suplementar de uma espécie de divisão parcial dos lucros e dos riscos da sua história.

O embaixador Victor Marques da Costa seria, nesse caso e no sentido mais pleno, uma invenção sua, não para funcionar como uma mera personagem da intriga, mas como um coadjuvante da escrita. Isto lhe permitiria contar a história de um outro em vez daquela que estava a escrever nas referidas «trinta e tal páginas» cujos dados, como sugere, «ficam de reserva. Sabe-se lá se ainda poderão vir a ser úteis» (p. 78), possivelmente porque as duas histórias não seriam afinal tão diversas assim, mudando apenas o lugar ocupado pelo narrador que opta por se servir de uma terceira pessoa, para se manter aparentemente distante de factos que só o incluíam como testemunha de um relato oral, separando-se estrategicamente de uma história que seria a do outro, e que só ficcionalmente seria também a sua. Despersonalizando-a, pois, para que ela fosse vivida por um eu complementar, por alguém que lhe aparecia diante de si, diverso de si, do outro lado do espelho das metamorfoses.

Não parece pois despropositado resgatar as inferências de similitude que se estendem de C (personagem) para B (narrador) e deste para A (autor), que não precisaria ser sequer o autor real, mas um autor resgatável em palavras, em discurso, nos discursos de outras obras anteriores — poesia ou ficção —, e porque não em textos ensaísticos, em declarações e entrevistas, desde, é claro, que o tecido romanesco deste *Tão Longo Amor, tão Curta a Vida* permitisse textualmente tais migrações. É o narrador deste romance, o «escritor», quem por exemplo comenta sobre Victor Marques da Costa: «Se ele fosse escritor teria desejado ser poeta. Mesmo se disfarçado de novelista como, para ser simpático, disse que eu às vezes sou» (p. 57). Ora, se esse eu é evidentemente a personagem do escritor-narrador, não o é menos a do autor entrevistado, por exemplo, em *Partes de África*, que já se definira como «poeta em anos de prosa» nas suas auto-referências garrettianas. Também os «mapas imaginários»⁹ — imagem estruturante de Victor Marques da Costa — são metáforas recuperáveis na obra do

autor Helder Macedo, assim como o é a referência à casa muito grande e isolada em país distante¹⁰. Até o cão da infância da personagem do embaixador, com a variante do cão «português» do Museu Freud, é ao menos complementar da do cão a ladrar no *Winterreise*, de Müller/Schubert, ou na *Viagem de Inverno*, do autor Helder Macedo¹¹, como pode ainda acordar o eco de um cão da infância do narrador de *Partes de África*, que nem importa que seja ou não um cão verdadeiro do autor, mas que se encontra lavrado em letras na história contada por esse narrador de largo espectro autobiográfico, mesmo sabendo nós que as histórias ali contidas foram escritas *não sobre si mas a partir de si*. Na leitura das falas do embaixador Victor Marques da Costa são frequentes ainda as reflexões sobre a vida e a morte que fazem eco a outros poemas do autor¹²; ou ainda os sonhos — obsedantes em vários dos seus romances¹³ — a evocarem, neste *Tão Longo Amor, tão Curta a Vida*, a imagística erótica de um poema da *Viagem de Inverno*¹⁴. Enfim, seria interessante assinalar que o último capítulo deste romance tem como título justamente *Winterreise*, menos pela superficial coincidência de Victor Marques da Costa ter ido assistir à apresentação dos *lieder*, de Müller/Schubert, no Wigmore Hall, antes de fazer sua última visita ao escritor, e mais pela evidência de o narrador ter intuído que a sua personagem estaria metaforicamente a querer concluir a sua viagem de inverno e de ter ele próprio proposto uma leitura desse Schubert como «a regeneração da vida na imagem antecipada da morte, o espectro do Inverno na Primavera» (p. 163)¹⁵.

Não bastassem essas inferências textuais, a personagem de Victor Marques da Costa é marcada ainda por uma evidente intangibilidade, nisso a evocar a da Marta da *Confissão de Lúcio*, já recuperada antes no romance *Sem Nome*, e cuja intangibilidade estava, para a criação de Sá-Carneiro, não no facto de não ser vista — ela afinal convivia com o grupo de intelectuais que rondavam as personagens de Lúcio e Ricardo de Loureiro —, mas no facto de ter aparecido sem passado e sem história, sem que sobre ela se afirmasse (e nem mesmo se desejasse afirmar) o que quer que fosse para além do seu presente. Quanto a Victor, sabemos que ele vem à casa do escritor. Procura-o. Conta-lhe a vida. Chega à noite, tarde, de modo que ninguém o vê. Exige segredo. S. dorme. Pela manhã toma o pequeno-almoço e, como se de propósito, S. se demora mais do que o habitual a arranjar-se e desta vez também não o vê. O táxi chega e ele não deixa que o escritor (de quem leva a camisa vestida) o acompanhe. Havia comentado com o seu anfitrião o quiproquó de ter ouvido a notícia de seu próprio «desaparecimento» na BBC, mas o facto é que o escritor (que tem sempre a rádio ligada) não se lembrava de nada a respeito, embora essa não fosse bem uma notícia anódina, já que se trataria do possível sequestro de um embai-

xador português. Semanas mais tarde, depois dessa visita, a personagem haveria de voltar a Londres e, dessa vez, o encontro até acontece num lugar público, mas que não deixa de ser um lugar de ficção no modo como o definem as palavras do narrador. Era na Wallace Collection, que «tem um amplo restaurante de vidro transparente que parece ser ao ar livre, por detrás dos Watteaus, Fragonards e Bouchers, os grandes mestres dos fingimentos que fingem ser outros fingimentos» (p. 151), onde, aliás, ninguém os reconhece, a nenhum dos dois, logo não são verdadeiramente «vistos» juntos. No dia seguinte Victor volta à casa do escritor à noite. Metem-se no escritório. S. na sala a ler. É certo que depois aparentemente se reúnem os três, mas já então o narrador afirma: «o meu *indecifrado* amigo [...] não iria dizer mais nada naquela noite. [...] não iria esclarecer as essências da poesia nas aparências da prosa. A personagem Victor Marques da Costa já tinha abandonado o seu autor» (p. 170). Em outras palavras já não havia mais o Victor Marques da Costa.

Conviria lembrar ainda um aparentemente pequeno detalhe da trama: a camisa que o escritor empresta ao visitante noturno pelo facto de a dele estar manchada de sangue. A gota de sangue no punho seria, para um *thriller* policial, um índice do possível crime que ronda a história sem nunca verdadeiramente se esclarecer. Contudo, menos que a gota de sangue — um dado a mais da historieta policial que para esta articulação importa menos —, interessa-me a própria camisa do escritor, que a personagem leva vestida ao deixar a sua casa, justamente quando esse escritor começa a reescrever a sua história a partir daquela que o outro lhe contara. Esta camisa será, aliás, devolvida ao final, pelo mesmo Victor, ao seu dono, no momento em que, escrito o romance, a sua personagem deixará de ser necessária, encaminhando-se então para a solução final de um suicídio «ainda não esclarecido». Isto quereria dizer que Victor Marques da Costa «vestira a camisa» do outro no exato tempo da escrita, quando então a devolve, como que se despidendo de sua complementaridade identitária. Quer dizer, acaba-se Victor como linguagem.

Na lógica narrativa, dessa história só sobra vivo o escritor. Ou melhor, só sobra vivo o romance que ele acaba de escrever. Victor Marques da Costa teria portanto cumprido a sua função de ser complementar que o escritor fizera nascer para falar em outro de si. O romance escrito evidentemente não pertenceria mais à personagem que lhe fornecera as bases da história, mas sim ao escritor que a transmutou em romance ou que transmutou, em romance seu, aquilo que fizera ser vivido pelo seu ser complementar. Então, porque nesse momento a personagem já não é, ele pode até estar com outros (nesse caso com S.) em fingida visibilidade.

De qualquer modo, não haverá sequer nesse último encontro uma conversa a três. Quando o narrador diz que S. «decidiu juntar-se a nós», esse nós parece mais um nós majestático. S. fala sozinha, conta suas histórias — sempre da ficção para a realidade (ela é uma brilhante contadora de histórias mas, por definição intrínseca ao texto, não é ficcionista) — e o escritor comenta a cena. De Victor Marques da Costa nada, nem uma palavra, a não ser uma vaga despedida apenas referida em discurso, e uma observação feita pelo escritor de que ele saíra «visivelmente melhorado pelas histórias dela», menos possivelmente por ele, mas por ela, que, ao contar histórias, faz com que as suas personagens acabem por ser «as pessoas a quem ela as conta». Quanto a Victor Marques da Costa, digamos que tinha cumprido a sua função. E podia desaparecer. Concluir com a própria morte, por exemplo, a reencenação do suicídio amoroso dos pais, numa solução também conjunta (com a morte da amada deixada em suspenso)¹⁶, agora que percebera de que modo o muro (*mur*) que ele não soubera ultrapassar tinha sido capaz de dilacerar a sua Lenia do passado numa fastasmática *Le/mur*/nia (a Lenia separada em duas partes pelo muro).

O sonho terrível, em que a personagem de Victor reencontra a casa da infância, o cão que abandonara e essa estranhíssima *Lemurnia*, todos dissolvidos em espuma, justificaria em metáfora, no imaginário inconsciente dos sonhos, aquilo que o escritor, afinal, ficcionaliza ao criar a literalidade das suas duas personagens femininas complementares: Lenia Nachtigal e Lenia Benamor — duas jovens tão similares quanto opostas, com o mesmo nome, a mesma idade, de nacionalidades diversas (uma alemã outra brasileira), que se encontram no espaço neutro, porque estrangeiro para as duas, de Paris e Londres.

Penso portanto — e nisso tenho apoio do narrador-escritor — que, se tivesse que eleger uma palavra para caracterizar este romance, seria o adjetivo «complementares», que resolve, se não tudo, pelo menos uma boa parte do que lá está inscrito, quer na criação das personagens masculinas e femininas, quer no modo como são caracterizados os enquadramentos históricos — ditadura brasileira, Estado Novo português, Maio de 68 em Paris, Revolução dos Cravos, RDA e a queda do muro de Berlim, crises no Oriente Médio, terrorismos islâmicos. É a estratégia por excelência da narrativa: «Tudo a mesma gente», o que, se não significa que as personagens sejam as mesmas, também não permitirá dizer que a história é sempre a mesma — conceito evidentemente precário —, mas que haverá contudo situações paradoxalmente intercambiáveis, em que oprimidos e opressores se revezam, a depender do tempo e dos seus jogos de poder: nazis contra judeus, judeus contra palestinos, comunistas contra nazis, Gestapo e Stasi e Pide e MI5, e assim por diante. Valores nunca pré-definidos para uma História que

está sempre a se refazer, tirando qualquer grande chance de previsibilidade sobre o lugar do bem e do mal, do opressor e do oprimido, da liberdade e da repressão.

De abismos literários aos abismos musicais até agora sugeridos como estruturadores de um romance de ideias e de reflexões ontológicas, camuflado por um *thriller* policial de inquietações psíquicas, faltaria evocar um eixo de diálogo cultural com a ópera, e mais concretamente, neste caso, com *La Traviata*, de Verdi, que dará ao conjunto de personagens desdobráveis da narrativa a consistência que poderia parecer comprometida pelas demasiadas coincidências que compõem, na sua superfície, a trama ficcional: uma personagem feminina, Lenia Nachtigal, nascida na RDA, cantora lírica, criada pela mãe com pai desconhecido, que depois da queda do muro se encontra em Paris com outra jovem da mesma idade, com o mesmo nome (Lenia Benamor), brasileira, dançarina, criada pelo pai, de mãe desconhecida. A inserção da referência a *La Traviata* investe as personagens masculinas e femininas de uma superestrutura dramática de contornos culturais exemplares. A própria escolha da ópera está longe de ser aleatória e vem ideologicamente justificada pela trama narrativa que situa a cena da sua representação num contexto político de censura — os estertores do regime da RDA meses antes da queda do muro — em que a apresentação ao público de uma obra de arte aparecia constrangida pela imposição de uma educação altamente controlada pelo Estado.

Numa leitura dos efeitos ideológicos que as opções de representação de uma ópera poderiam gerar — quer no que tange aos seus conteúdos intrínsecos, quer no que há de escolha pessoal na composição e seleção dos efeitos de dramaturgia, quer ainda no que pode haver de inesperado na representação dos atores, sempre capazes de acrescentar ao espetáculo interpretações inusitadas — assistimos, neste romance de Helder Macedo, a um requintado exercício de metalinguagem, com o desfilar de múltiplas possibilidades de interpretação de uma mesma cena operática, a comprovar a intimidade não só escritor-narrador mas, para o caso, também do autor, com esse género tão completo de representação dramática.

Na lógica interna da narrativa (que inclui reflexões sobre regimes autoritários, censura do Estado, polícias políticas), algumas hipóteses para a escolha da ópera a ser representada pela personagem feminina Lenia Nachtigal naquele ano de 1989 pareceriam, por coerência, desde o princípio banidas. O caso mais evidente teria sido o da *Tosca* em que Scarpia, chefe de polícia, não hesita em perseguir republicanos liberais, o que facilmente poderia ser aproximado de uma denúncia indireta dos métodos violentos da Stasi. Por outro lado, se a escolha da ópera tivesse recaído sobre *Madame Butterfly*, certamente não seria, como

também no caso da *Tosca*, pela qualidade de Puccini, mas porque o seu enredo serviria para viabilizar uma crítica ao imperialismo americano. Como sugere o narrador através da voz do diplomata Victor Marques da Costa, ainda que se tratasse de jogos amorosos entre um oficial americano e uma jovem japonesa em fins do século XIX, a ideia (algo descontextualizada) teria, contudo, ficado excluída tendo em vista a recente aliança entre a Alemanha e o Japão na segunda guerra mundial. Nesse sentido, e acentuando mais uma vez a arbitrariedade de uma escolha artística fundada em doutrinas ideológicas impermeáveis, que deslocam o lugar prioritário da qualidade da composição, a proposta de *La Traviata* teria surgido como a mais capaz de estabelecer relações ideológicas positivas com o regime. Lidá a partir de um viés politicamente compromissado, ali se evidenciaria o confronto entre o capital e o trabalho nas figuras de Germont pai e filho *versus* a degradada ou «traviata» Violetta Valéry.

Contudo, esse esforço de controle do Estado em manter vivo um tom programático para a ópera, com aquela estreiteza de valores a serem inculcados num público supostamente passivo, revela-se completamente inoperante, degenerando-se ou, para o caso, enriquecendo-se não apenas pelos contrastes harmónicos da música de Verdi, mas ainda por uma encenação e uma representação que apontaram relações mais complexas entre as personagens de Germont pai e Violetta Valéry. Ele a transformar-se «na expressão de uma sexualmente sedutora compaixão paternal (*'piange, piange, o misera'*) que era também o modo mais eficiente de obter o pretendido resultado, tornando-a ela própria no instrumento da sua desgraça» (p. 36); ela a desejar ser a filha «*si bella e pura*» daquele que tinha exercido sobre ela um poder controlador altamente sexualizado.

Esse resultado inaudito é narrado com arguta sensibilidade pelo embaixador Victor Marques da Costa (cuja identidade, não o esqueçamos, é complementar da do escritor-narrador e, por este mesmo viés, do autor), que vira em cena a sua Lenia no papel de Violetta Valéry. Como num conhecido jogo político-cultural que faz lembrar a função catalisadora da peça de Beaumarchais — *Le Mariage de Figaro* — nos rumos da revolução francesa, com a sua representação em Paris, alguns meses antes do 14 de julho de 1789, também essa *Traviata*, de exatos dois séculos depois, representada em setembro de 1989 em Berlim Este, que deveria ratificar a ideologia do regime no embate do capital e do trabalho, provocou no público uma estranha e subversiva sensação de similitude entre o paternalismo do regime autoritário da RDA e a «submissão filialmente suicida da sociedade» da Alemanha de Leste. Reversibilidades das leituras, significados sempre novos da obra de arte.

Mas, para além do que essa análise da representação significa como autoconsciência ficcional, a *Traviata* serve como metáfora recorrente e sempre variadamente conotada das personagens da trama, ora na triangulação Lenia/Otto/Victor, sugerida em conversa por Lenia Benamor e desconstruída imediatamente por Lenia Nachtigal, a primeira, mais ingénua, a ver no jovem Victor a imagem de Germont filho, a segunda, muito mais elaborada, a pressentir que o mesmo Victor era a imagem do poder inamovível perigosamente envolvente pelo afeto que lhe dispensava, mais próximo portanto de Germont pai; ora na relação entre as duas Lenias e Almir Benamor, que é aquele que alterna ele próprio as imagens do pai controlador (em relação à Lenia Benamor) e do pai sedutor (em relação à Lenia Nachtigal); ora, ainda de outro modo, quando Lenia Nachtigal, personagem já então da narrativa do escritor, refere indiretamente a leitura política da ópera, feita anteriormente por Victor Marques da Costa ao escritor que ouve a sua história, intuindo que a sua representação operática de Violetta Valéry mudara nela a sua própria posição perante a Lei, preparando-a assim, sem que ela se tivesse exatamente dado conta naquele momento, para as opções que tomaria três meses depois, na festa da queda do muro: partir, ganhar o mundo, fechar um capítulo da sua própria história, experimentar-se pela primeira vez numa vida fora da Lei: «com uma sacola às costas, ela atravessou a Porta de Brandenburgo para o lado desconhecido da vida» (p. 44), muito camonianamente a deixar-se guiar não mais por um amor previsível, dentro da LEI, mas pelo guia cego que a levasse «a parte donde não [soubesse] tornar-[se]».

Como texto, como escritura que foge às leis da língua e às coordenadas da lógica da vida, este romance de Helder Macedo se oferece a infinitas entradas e saídas que jamais se esgotarão e no melhor dos casos coabitam, formando, ao lado do seu tecido de infinitos fios, uma outra cadeia de significados nascidos do que está inscrito na multiplicidade das leituras. Estamos pois muito longe de ter esgotado as referências fundadoras desse romance no diálogo que trava com outras artes. Haveria que pensar por exemplo o lugar reiterado do *Othello*, de Shakespeare, o filme *A Vida dos Outros*, o quadro *A Origem do Mundo*, de Courbet, que já pertencera a um turco que o encomendara e o cobrira, antes de pertencer a Lacan e de se encontrar agora, sem véus, exposto no Musée d'Orsay, em Paris, referências que, não sendo aqui exploradas como deveriam, carecem certamente de cuidadosa atenção. Pois, como sugerira o nosso Machado de Assis, «tudo se pode meter nos livros omissos», que é bem o caso deste *Tão Longo Amor, tão Curta a Vida*, voluntariamente inconcluso e lacunar.

São assim os abismos da escrita e da leitura — e o que é dito para este romance serve evidentemente para os demais. Os grandes textos

são como uma espécie de poço das Danaides, pois não têm nunca um fim possível, e se, para o caso, a sua atração não vem mais carregada pelo trágico absurdo punitivo que o mito atribuía ao seu referente, sabemos que eles não serão menos alegoricamente revisitados de um modo muito especial, que redundante desta feita em metáfora de prazer. Está na lógica do próprio desejo essa incompletude, no desejo que fundou a escrita, no desejo que funda as suas sucessivas leituras. Mais ou menos como dissera o Barthes do *Plaisir du Texte*:

Comment lire la critique? [...] j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (son plaisir d'écrire est *sans fonction*), double et triple perversion du critique et de son lecteur, à l'infini.¹⁷

Quando lemos o romance *Tão Longo Amor, tão Curta a Vida*, somos tomados por essa perversidade infinita do crítico e do leitor diante do jogo de esconde-esconde — também perverso — em que as suas personagens parecem atadas por fios de sentido em tramas especulares, parecendo deixar sempre a um outro o lugar vivencial de sujeito da experiência amorosa. Do autor ao narrador, do narrador à personagem principal, e complementarmente àquelas que desdobram as lacunas que foram deixadas abertas em todas essas vidas inconclusas — masculinas e femininas —, parece saltar a pergunta que se faz a si mesma uma personagem rosiana, a menina Brejeirinha, sagaz contadora da história de um «aldaz» navegante, pergunta que havia sido deixada como bandeira à entrada desta proposta de leitura. Retomando-a, ousamos treslê-la e perguntar: «Sem *viver* o amor a gente consegue *escrever* os romances grandes?» O que inegavelmente poderia gerar como contraponto o retorno ao modelo, que não é outro senão o do lugar necessariamente compromissado do leitor: «Sem *conhecer* o amor a gente consegue *ler* os romances grandes?»

Teresa Cristina Cerdeira

NOTAS

* Helder Macedo, *Tão Longo Amor, tão Curta a Vida*, Lisboa, Editorial Presença, 2013.

¹ «É o seu modo [falando da S.] de tornar a ficção em realidade. Eu faço o contrário, é claro» (p. 179).

- ² Helder Macedo, *Camões ou a Viagem Iniciática*; Lisboa, Moraes, 1980; Rio de Janeiro, Móbile, 2012; Lisboa, Abysmo, 2013.
- ³ «Vendo o triste pastor que com enganos / Lhe fora assim negada a sua pastora / Como se não a tivera merecida, // Começa de servir outros sete anos / Dizendo: — Mais servira se não fora / Para tão longo amor tão curta a vida.»
- ⁴ «Pomo-nos bem de pé, com os braços muito abertos / e olhos fitos na linha do horizonte / Depois chamamo-los docemente pelos seus nomes / e os personagens aparecem» (Mário Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1981, p. 137).
- ⁵ «antes dos originais, retratar as cópias» (António Vieira, *História do Futuro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 51).
- ⁶ «Nothing can we call our own but death» (Shakespeare, *Richard II*) ou na bela tradução de António Patrício: «Bem nossa só a morte» (epígrafe de *Dom João e a Máscara*, Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1924).
- ⁷ Carlos Drummond de Andrade, «Confissão», *Claro Enigma* [1951], São Paulo, C.^a das Letras, 2012.
- ⁸ Refiro-me à relação de especularidades sucessivas que se constrói entre Victor e Almir, Almir e Otto.
- ⁹ Afirma o eu narrador de *Partes de África*: «E sim, bem sei que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito, e que sobram só os mapas onde todas as ilhas são imaginárias» (PA, p. 170). Comenta sobre Victor o escritor num quase discurso indireto livre: «Quando era adolescente ficava horas a desenhar mapas onde mudava a localização dos países, articulando-os em novas combinações [...] com formas, cores e fronteiras diferentes» (p. 18); e mesmo ao fim, como na reflexão sobre a morte do pai em PA, reaparecem os mapas imaginários: «[...] o corpo do embaixador Victor Marques da Costa foi encontrado em casa, numa sala com as paredes cobertas com mapas emoldurados, debaixo de uma grande janela com vista para o rio» (*Partes de África*, Lisboa, Presença, 1991; Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 171).
- ¹⁰ «Gostava, por exemplo, de recordar que tinha vivido numa casa grande, com outras ao longe. Talvez noutro país. Talvez não fosse assim tão grande mas que, quando era pequeno, tivesse parecido grande. No campo, numa colina com árvores em volta, sobre um rio de água verde» (p. 20); «A casa era uma construção apalaçada do tempo das capitânicas, versão residencial do quadrado de Marracuene num amplo cubo com quatro torres atarracadas, varandas ligando-as em perfeita simetria ao nível do primeiro andar, escadaria para um jardim com caramanchão, um embondeiro, palmeiras, um rego de água do lado do caniçal. Em frente ao jardim abria-se a ideia platónica de uma praça prefigurada por uma extensão abaulada de terra batida ainda sem outras casas em volta a justificá-la» (PA, p. 30).
- ¹¹ «Enquanto os cães ladravam um ladrar / ralo de sono / que não chegou para acordar os donos / na noite doutros sonhos sem luar / e sem retorno / também cruzei por mim sem me chamar» (*Viagem de Inverno e Outros Poemas*, Rio de Janeiro, Record, 1995, p. 35).
- ¹² «Já não sou / Vou já não ser» (O lago bloqueado); «que se habituara a coabitar consigo próprio no tempo de permeio entre ter não sido e ir não ser» (p. 13).
- ¹³ Vale lembrar os sonhos e alumbramentos em *Vícios e Virtudes* ou em *Natália*.

- ¹⁴ «As raízes das árvores tinham aberto crateras na varanda e a mãe funda alongou-se na forma de uma canoa que era a entrada do corpo de uma mulher gigantesca com perfume cor de sangue, lábios da cor do perfume, cabelos de cascata rubinegra» (p. 55). «Erguido amigo dos projectos lactos / pinheiro rubro no meu fundo leito [...] pinheiro erguido neste aberto rio / tuas raízes crescem no meu rumo [...] tuas raízes rasgam minha lei / ramificada no teu corpo alheio» (VI, p. 29).
- ¹⁵ «De qualquer modo [o *Winterreise*] foi uma preparação adequada para o resto da noite. Se é que não também uma recapitulação transposta da viagem iniciada por Lenia Nachtigal nos gelos de Berlim. A Viagem de Inverno que Victor Marques da Costa teria de concluir» (p. 163).
- ¹⁶ «Ela tendo-se tornado tão diferente do que fora que ele não teria podido reconhecê-la. Tão diferente do que a ausência dela a tornara para ele que a sua reencontrada presença se tornara para ele numa usurpação de quem ela tinha sido. E ele, para ela, ter-se-ia tornado na memória de quem ela já não era, na imagem da sua morte em vida. / 'Um de nós teria de matar o outro, você não acha? Como um ato de caridade. Como uma expressão de amor'» (p. 168).
- ¹⁷ «Como ler a crítica? [...] observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão; o comentário torna-se então a meus olhos um texto, uma ficção, um envelope fissurado. Perversidade do escritor (seu prazer é sem função), dupla e tripla perversidade do crítico e do seu leitor, até o infinito» (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Gallimard, 197, p. 31; tradução minha).