

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 16



Associação Internacional de Lusitanistas

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2011

A AIL – Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como copatrocina eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. A sua sede localiza-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos diretivos são a Assembleia Geral dos sócios, um Conselho Diretivo e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. O seu património é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceites pelo Conselho Diretivo e cuja admissão seja ratificada pela Assembleia Geral.

Conselho Diretivo

Presidente: Elias Torres Feijó, Univ. de Santiago de Compostela
eliasjose.torres@usc.es

1.º Vice-Presidente: Cristina Robalo Cordeiro, Univ. de Coimbra
cristinacordeiro@hotmail.com

2.º Vice-Presidente: Regina Zilberman, UFRGS; FAPA; CNPQ
regina.zilberman@gmail.com

Secretário-Geral: Roberto López-Iglésias Samartim, Univ. da Corunha,
rlopez-iglesias@udc.es

Vogais: Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo); Ettore Finazzi-Agrò (Univ. de Roma “La Sapienza”); Helena Rebelo (Univ. da Madeira); Laura Cavalcante Padilha (Univ. Fed. Fluminense); Manuel Brito Semedo (Univ. de Cabo Verde); Onésimo Teotónio de Almeida (Univ. Brown); Pál Ferenc (Univ. Elme de Budapeste); Petar Petrov (Univ. Algarve); Raquel Bello Vázquez (Univ. Santiago de Compostela); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Univ. Fed. do Rio de Janeiro); Thomas Earle (Univ. Oxford).

Conselho Fiscal

Carmen Villarino Pardo (Univ. Santiago de Compostela); Isabel Pires de Lima (Univ. Porto); Roberto Vecchi (Univ. de Bolonha).

Associe-se pela homepage da AIL: www.lusitanistasail.net
Informações pelo e-mail: secretaria@lusitanistasail.net

Veredas

Revista de publicação semestral

Volume 16 – dezembro 2011

Diretor:

Elias J. Torres Feijó

Diretora Executiva:

Raquel Bello Vázquez

Conselho Redatorial:

Anna Maria Kalewska, Axel Schönberger, Clara Rowland, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, Helder Macedo, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Sebastião Tavares Pinho; Sérgio Nazar David; Vera Lucia de Oliveira. Por inerência: Benjamin Abdala Junior; Ettore Finazzi-Agrò; Helena Rebelo; Laura Cavalcante Padilha; Manuel Brito Semedo; Onésimo Teotónio de Almeida; Pál Ferenc; Petar Petrov; Teresa Cristina Cerdeira da Silva; Thomas Earle.

Redação:

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

Endereços eletrônicos: veredas@lusitanistas.net; revista.veredas@gmail.com

Desenho da Capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa, Portugal

Impressão e acabamento:

Unidixital, Santiago de Compostela, Galiza

ISSN 0874-5102

SUMÁRIO

ANTONIO PAULINO DE SOUSA	
Regra, estratégia e <i>habitus</i>	7
CARLOS PAZOS JUSTO	
A imagem da Galiza e dos galegos em Portugal entre fins do século XIX e primeiras décadas do XX: do imagotipo negativo ao imagotipo de afinidade	39
ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA	
Psicopatologia e confissão poética: o valor diagnóstico/terapêutico da obra literária de Mário de Sá-Carneiro	71
GREGÓRIO FOGANHOLI DANTAS	
Mosaicos espelhados: Uma leitura de partes de África, de Helder Macedo	103
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO	
Marcas da presença do discurso mítico em <i>Memorial do Convento</i>	129
REGINA ZILBERMAN	
Álvaro Cunqueiro e a literatura fantástica	151
ROBERTO LÓPEZ-IGLÉSIAS SAMARTIM:	
A Construção do Conhecimento pela Historiografia Literária dum Sistema Deficitário (o caso galego para 1974-1978)	177

Mosaicos Espelhados: Uma leitura de *Partes de África*, De Helder Macedo

GREGÓRIO FOGANHOLI DANTAS

UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados

Resumo

O escritor português Helder Macedo dedicou importantes ensaios a autores como Almeida Garrett, Machado de Assis e Cesário Verde. E, como romancista, Macedo estabeleceu um relevante diálogo entre sua ficção e as obras dos autores de sua eleição. Portanto, o objetivo deste artigo é propor uma leitura do primeiro romance de Macedo, *Partes de África*, considerando que seu narrador, também chamado Helder Macedo, filia-se a certa tradição romanesca, que inclui destacadamente Almeida Garrett. Então, é inevitável questionar se os ensaios de Macedo podem iluminar a leitura de *Partes de África*.

Palavras-chave: Helder Macedo; Literatura Portuguesa; Ensaísmo.

Abstract

The Portuguese writer Helder Macedo wrote important essays devoted to authors such as Almeida Garrett, Machado de Assis e Cesário Verde. And, as a novelist, Macedo has established an important dialogue between his fiction and the works of his favourite the novelists. Therefore, the purpose of this paper is to undertake a reading of Macedo's first novel, *Parts of Africa*, considering that the narrator, also called Helder

Macedo, affiliates himself into certain novelistic tradition that includes prominently Almeida Garrett. Thus, is inevitable to wonder whether the Macedo's essays are able to enlighten the reading of *Parts of Africa*.

Keywords: Helder Macedo; Portuguese fiction; Essays.

O que me levou mais tempo a perceber é que isso de romances, poemas, pinturas, só tem mesmo graça quando se não consegue distinguir o que é fingimento e o que apenas parece ou não parece fingimento. E vice-versa, em todas as possíveis permutações da imaginação e da memória. Acho que já o disse: espelhos paralelos num mosaico incrustado de espelhos.

Helder Macedo

1.

Uma armadilha em potencial para o crítico literário é sentir-se tentado a analisar uma obra fiando-se em declarações de seu autor. O romancista português Helder Macedo bem o sabe, embora não se exima de um ou outro comentário interpretativo sobre seus próprios livros (Carvalhal,; Tutikian, 1999, p. 147):

O autor é possivelmente a pessoa menos qualificada para comentar a sua própria obra. Só talvez, quando apanhado à má fila, em resposta espontânea a perguntas que lhe sejam feitas. O mais provável, no entanto, é que dê respostas diferentes a perguntas semelhantes, segundo as circunstâncias. [...] O autor que sabe o que faz (e, se não sabe, deve mudar já de profissão) só o sabe enquanto está fazendo. Depois, a sua leitura do que escreveu não é melhor nem pior do que a de qualquer outro leitor. A não ser, por vezes, quando nas tais respostas às tais perguntas se surpreende a si próprio. Dito isto, tudo o mais pode ser partilhado, com a verdade possível..

Em conferências e entrevistas, Macedo já colaborou na construção da “verdade possível” que, surpreendendo-o ou não, ajudou mais de um intérprete nos meandros de seus textos. É preciso lembrar, inclusive, que na qualidade de um escritor com particular apreço ao discurso metaficcional, ele termina por elaborar, no corpo de seus romances, um primeiro rascunho de análise ou de interpretação de sua própria obra. Afinal, o que seria sua “teoria do mosaico”, exposta diligentemente em *Partes de África*, se não uma *teoria ficcional* que aparentemente funcionaria com fio condutor de sua narrativa, sua primeira chave de leitura? Digo “aparentemente” porque, tendo sido construída no âmbito da ficção, não pode ser compreendida *a priori* como um ensaio incrustado no romance, ou sequer como uma teoria coesa; antes, é preciso interpretá-la como parte integrante de um projeto ficcional que cria sentido desse contínuo jogo entre informar e iludir seu leitor, e entre exhibir e esconder seus próprios procedimentos de composição.

Acadêmico, antes de ser ficcionista, em seu percurso profissional Helder Macedo consolidou uma obra ensaística consistente sobre autores do relevo de Cesário Verde, Luís de Camões, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Machado de Assis, entre muitos outros. É natural, portanto, que, no momento em que tenha se tornado ficcionista, seus interesses como professor fossem lembrados, não apenas pela recepção crítica de seus romances, mas também pelo próprio autor, em depoimentos concedidos em mesas redondas e congressos. É notável, aliás, como o repertório evocado pelo narrador caprichoso de *Partes de África* em muito coincide com os autores de interesse do escritor e catedrático Helder Macedo. Relação que não lhe passou desapercibida:

Mas olhem, embora inevitavelmente só possa escrever a partir de mim, na ensaística escrevo sobretudo sobre os outros, na poesia sobretudo sobre mim, e na ficção sobre mim e os outros ao mesmo tempo. [...] Mesmo assim, são gêneros diferenciados que necessariamente se alimentam uns aos outros e que portanto, nem que seja só implicitamente, se articulam no que eu escrevo. O que, num romance —nos outros gêneros duvido, nunca experimentei —, até pode permitir brincadeiras

como, por exemplo, integrar um ensaio ou um poema na ficção Aréas; Osakabe, 2002, pp. 333-4

Na verdade, a articulação entre ensaio e ficção na obra de Macedo é mais do que implícita, e resulta em bem mais do que meras “brincadeiras” ficcionais. As referências intertextuais dos romances são parte importante da composição ficcional, e a leitura de alguns ensaios do escritor pode nos mostrar o porquê.

2.

Helder Macedo investigou as *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, em três ensaios capitais. O mais célebre e importante deles é “As Viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis”, publicado em 1979, na revista *Colóquio/Letras*. Macedo explica que Garrett anunciava sua narrativa como “um símbolo”, ou seja, sua viagem simboliza o avanço do “progresso social” do país. O sentido oculto de seu livro seria, segundo o narrador, comprovar a existência de dois princípios no mundo: o espiritualista e o materialista. O primeiro, que pode ser representado pela figura de Dom Quixote, tem “os olhos fitos em suas grandes e abstratas teorias”, sem se ater ao mundo material (Garrett, 2001, p. 31); já o segundo declara que as abstrações espiritualistas não passam de utopias, e pode ser representado por Sancho Pança. Assim, como fazem os dois personagens antípodas na obra de Cervantes, o materialismo e o espiritualismo são os princípios que regem o progresso humano e se alternam na “marcha do progresso social português”, especificamente. Segundo Macedo (2007, p. 16), Garrett

diz, por exemplo, que a sociedade sua contemporânea é materialista e que a literatura que a reflecte é espiritualista; que a História, cujo valor espiritual acentua, está representada em Portugal pela degradação material de monumentos em ruínas. O mesmo modelo lhe serve também para explicar a divisão do País na Guerra Civil, que opôs o materialis-

mo do Antigo Regime os ideais do liberalismo. Mas (...) cada termo de oposição contém em si uma equivalente dicotomia: o materialismo do Antigo Regime tinha como complemento antitético interno o espiritualismo dos frades; e o espiritualismo — ou idealismo — do Regime Liberal produziu o materialismo dos seus sucedâneos, os barões. Desta perspectiva, torna-se claro que, para Garrett, a marcha do progresso social português simbolizada na sua viagem Tejo-arriba não progride, nem pode progredir, porque os termos de cada antítese foram polarizados em ordem inversa numa nova antítese que os neutraliza, resultando, em suma, no que, semanticamente, se pode caracterizar como um quiasmo. Com efeito, no sentido estrito, o quiasmo é a figura de estilo em que duas expressões simétricas e antitéticas se contrabalançam, pela sua repetição em ordem inversa.¹

O mesmo acontece na novela da menina dos rouxinóis. Em seu início, Carlos é um jovem idealista, liberal, e seu contraponto é Frei Dinis, partidário do Antigo Regime (e que, descobrimos mais tarde, é o verdadeiro pai de Carlos). Ou seja, cumprem o papel de Quixote e Sancho Pança, respectivamente. Mas essa função vai se inverter até o final da novela, já que Carlos deixa corromper seus ideais para se tornar barão, enquanto Frei Dinis passa a se dedicar inteiramente aos ideais de sua ordem, arrependido de seu passado pecaminoso, materialista. Estabelece-se, assim, uma imagem invertida de um personagem em relação ao outro, como em um espelho.

De modo que o jogo de contrários que se estabelece na narrativa das viagens também organiza estruturalmente a novela, estabelecendo entre esses dois níveis narrativos uma unidade estrutural e de significação.

Em seu ensaio, Helder Macedo estabelece ainda uma outra relação entre a viagem e a novela: explica que os personagens da novela

1 Ainda segundo Macedo, trata-se mais de “uma alternância linear de opostos co-existentes do que como uma polarização dinâmica de opostos complementares — o que tem mais a ver com dicotomia do que com dialética”. É por isso, também, que Macedo desenvolve a tese de que a reflexão de Garrett possui mais do pensamento do pensador inglês Jeremy Bentham do que de Hegel, citado “obliquamente” nas Viagens como “um profundo e cavo filósofo de além Reno”.

são a personificação da antinomia definidora da “marcha do progresso social” de Portugal, como Garrett ironicamente descreve na viagem, de modo que “a novela adquire valor metafórico sinónimo do significado da viagem propriamente dita, tornando-a, como diz Garrett, num símbolo” (Macedo, 2007, p. 17). Ora, assim sendo, é possível concluir que, já que a novela metaforiza a viagem (Macedo, 2007, p. 17)

ao fazê-lo, a própria novela passa a ter um valor designativo, ou documental, de funcionalidade metonímica, aliás estruturalmente acentuado pela sua intercalação fragmentada entre a chegada dos viajantes ao vale de Santarém e o seu regresso a caminho de Lisboa.

A série de designações e associações estabelecidas por Garrett neste momento da narrativa revela sintaticamente a continuidade entre os dois planos do livro (a novela e a viagem). Além disso, Garrett reafirma continuamente o valor simbólico de sua viagem, sua “grave Odisseia”. E embora Macedo reserve ainda algumas considerações importantes ao caráter épico do livro, interessa-me mais, para o momento, o fato de que Garrett implica a si mesmo nesse simbolismo, estabelecendo uma inequívoca relação entre sua condição pessoal e a do país. As *Viagens* não são especificamente sobre um momento histórico determinado, mas sobre personagens e conflitos sentimentais que o simbolizam. Podemos dizer o mesmo sobre os romances de Helder Macedo. “Metáforas da História”, como dirá mais tarde em *Pedro e Paula*.

Além de Carlos e Frei Dinis, é bastante clara a significação simbólica das rivais Joaninha e Georgina: a primeira, símbolo de um Portugal tradicional e a segunda, da modernidade trazida pelo liberalismo inglês. Ambas, é preciso que se diga, representam o que há de melhor nestas sociedades, e são íntegras a ponto, inclusive, de se entenderem e respeitarem mutuamente. Carlos, não conseguindo optar por uma delas, termina por trair seus ideais, como se não conseguisse, tendo vencido a guerra, lidar com as ações concretas necessárias e decorrentes da luta. Ao tornar-se barão, rende-se ao próprio narcisismo.

Ao final do livro, Garrett, em pessoa, encontra-se com os personagens da novela, e estabelece um importante diálogo com Frei Dinis. A esse respeito, Helder Macedo (2007, p. 21) explica que

Afinal, todo o quiasmo é um falso dilema, que só pode ser solucionado se os termos que o definem forem corrigidos de modo a permitirem uma síntese que os supere. E é isto o que, efectivamente, Garrett vai fazer, ao tomar o lugar de Carlos no quiasmo definido pela sua relação com Frei Dinis. Para Carlos, já é tarde demais. É o narrador que, ocupando o espaço semântico previamente definido por Carlos, no fim da sua “Odisséia” pode reconhecer com Frei Dinis que, absolutistas e liberais, “erramos todos”.

No ensaio seguinte sobre as *Viagens*, intitulado “Garrett no romantismo europeu” (publicado originalmente em 1999), Macedo explica que Carlos não é apenas um duplo de Garrett, mas também seu oposto semântico. Oposição contraditoriamente mais clara na medida em que a biografia de ambos convergem factualmente. Isso porque (Macedo, 2007, p. 28)

Carlos é o eu alternativo em que Garrett teria podido tornar-se se não tivesse optado por outras possibilidades de ser, não é um auto-retrato autoral. O que Garrett fez foi uma ficção equivalente à que o literariamente inclassificável Henry James — irmão do psicólogo William James, que publicou estudos pioneiros sobre as chamadas personalidades múltiplas — iria fazer na novela *The jolly corner*, quando o narrador confronta o monstruoso ele-próprio-outro que também teria podido vir a ser.

O conto de Henry James a que Macedo se refere foi publicado no Brasil como “A bela esquina”, em tradução de José Paulo Paes. Enredo: Spencer Brydon é um norte-americano que retorna a seu país natal após

33 anos vivendo na Europa. Em Nova York, passa a administrar de perto o conjunto de imóveis de sua propriedade, enquanto preserva vazia a misteriosa casa que constitui “a bela esquina”, na qual viveu grande parte de sua família. Neste lugar, encontra uma presença fantasmática que, descobrimos ao final, é o duplo de Brydon. Na verdade, é o próprio Brydon, caso houvesse permanecido nos Estados Unidos: estaria envelhecido e machucado pelo trabalho, mas muito mais rico.

Na opinião de José Paulo Paes, trata-se do conto mais pessoal de James presente na antologia. Em primeiro lugar, porque Spencer Brydon apresenta alguns pontos biográficos em comum com o autor, como o fato de ter adotado a Inglaterra como sua casa. Além disso, o fantasma representa a oposição tão cara a James, entre “a vulgaridade do progresso norte-americano e os refinamentos do conservadorismo europeu”, que “se resolve numa opção de exílio sob a qual se embuça, residual, a nostalgia de ‘uma vida que poderia ter sido e que não foi’ — para citar o verso de Manuel Bandeira” (James, 1994, p. 179). Deste modo, James representa duas versões de si mesmo, uma mais próxima a sua cronologia pessoal, outra alternativa.

Que o autor “se disfarce” de personagem pode ser uma eficaz estratégia de despersonalização autoral, como no caso de Carlos, que termina por se revelar não um alter-ego completo de Garrett, mas uma possibilidade, como o fantasma de James. Macedo (2007, p. 27) faz a distinção entre os dois tipos de narradores nos seguintes termos:

A intervenção explícita do eu autoral no texto que está a compor — que é a maneira romântica, mas também camonianiana, gostosamente desenvolvida por Garrett nas *Viagens* — tinha portanto de ser proscrita como um terrível pecado contra a verdade do realismo. Mas ele há também outras verdades, entre as quais a verdade do texto, e não é menos verdade, como disse Todorov, que “todos os romances contam a história da sua própria criação, a sua própria história”. Essa história implícita necessariamente inclui a história do autor que a está escrevendo e, portanto, mesmo se disfarçadamente, a revelar a sua subjetividade no que escreve. O parecer não fazê-lo é apenas uma estratégia literária,

como o autor interveniente parecer dialogar com um hipotético leitor também havia sido?

Além disso, interessa a Macedo ressaltar que, mesmo em um texto realista, em que o autor não intervém na narrativa de maneira deliberada, comentando o texto, ou não se personifica abertamente em um personagem homônimo, a personalidade do autor pode se revelar. Afinal, o autor implícito dispõe os fatos significativos de sua história, justapondo-os de acordo lhe convém — à maneira de Hippolyte Taine. Esta “justaposição significativa” nada mais seria do que uma montagem muito próxima à da linguagem cinematográfica. E, como na edição de um filme, supõe sempre um autor que selecione e ordene suas partes, esteja ele evidente ou implícito nas suas escolhas.

Macedo dedicou especial atenção a essa “justaposição significativa” no ensaio *Nós, uma leitura de Cesário Verde*, publicado em 1975 e que constitui, segundo nota da primeira edição, “a versão portuguesa” de sua tese de doutoramento da Universidade de Londres. Nela, Helder Macedo explica que Cesário Verde encontrou “na estética eminentemente prosaica de Taine os alicerces metodológicos da sua poesia”, de modo que ao menos dois preceitos da narrativa realista podem se aplicar à poética de Cesário (Macedo, 1999c, p. 20). A primeira delas é a idéia de que a narrativa é um espelho a passar por uma estrada, retirada de Stendhal. A segunda, que me interessa diretamente, é a técnica narrativa que Harry Levin descreveu em Flaubert, e a qual ele chamou de “justaposição significativa”. Tal definição será reutilizada por Macedo em alguns de seus ensaios subseqüentes, e deverá ser fundamental para nossa leitura de seus romances. Levin explica que a prosa de Flaubert é estruturada sob a justaposição calculada de elementos de cena e comentários internos (principalmente através do discurso indireto livre) selecionados e dispostos de modo a promoverem um sentido. É o contrário de um Balzac, por exemplo, cujo método de composição prima pela acumulação de detalhes, almejando um quadro completo da cena descrita.

Nas palavras de Helder Macedo, Cesário Verde — que, curiosamente, dizia-se avesso à prosa — encontrou no método realista de H.

Taine os fundamentos de sua poética, o que indica em parte a originalidade de sua obra: “o método crítico de Taine pode ser definido, sumariamente, como a aplicação da análise do real com o propósito implícito de exacerbar a sua compreensão crítica” (Macedo, 1999c, p. 19). Método afim ao de Cesário, que o realiza através da justaposição significativa de elementos de cena, como que em uma narrativa realista (a exemplo de Flaubert) (Macedo, 1999c, p. 20)

A frase “justaposição significativa” usada por Harry Levin para descrever a técnica narrativa de Flaubert pode igualmente aplicar-se ao método poético de Cesário: os seus poemas progridem numa série de seqüências aparentemente acidentais de acontecimentos justapostos cuja articulação, estruturalmente metonímica, está mais próxima da técnica cinematográfica de corte e montagem (derivada da técnica da justaposição significativa do romance realista) do que da técnica poética de associação metafórica.

O mesmo em relação a Garrett e a Camilo Castelo Branco, a cujo romance *A brasileira de Prazins* Macedo também dedicou um ensaio, em que investiga como as histórias aparentemente díspares do livro se sobrepõem, mostrando como “a aparente falta de unidade desta obra possa ser (...) funcionalmente deliberada” (Macedo, 2007, p. 46). Ou seja, assim como “feito por Garrett nas *Viagens na minha terra*, também n’ *A brasileira de Prazins* a falta de unidade narrativa seja um modo de significar a sua unidade temática, manifestada numa série de convergências semânticas” (Macedo, 2007, p. 47).

Enfim, em linhas gerais, pode-se dizer que Helder Macedo descreve, a propósito do romance de Almeida Garrett, uma organização estrutural baseada nos seguintes elementos: 1) Almeida Garrett integra uma tradição “não-nomeada” pelos manuais literários mas que atravessou diferentes gêneros e formas romanescas, tradição para a qual é fundamental um tipo de ironia desconstrutiva; 2) Carlos não é apenas um duplo de Garrett, mas um “eu” alternativo, que nunca chegou a se cum-

prir, de modo que a entrada de Garrett no universo da novela comprova a relação a história pessoal do autor com o panorama histórico simbolizado (o “disfarce” de Garrett, neste sentido, foi não disfarçar-se); 3) a literatura, para Garrett, funciona como símbolo, já que o percurso de sua viagem e os personagens da novela representam simbolicamente o momento histórico português; 4) a novela da menina dos rouxinóis estabelece uma relação ao mesmo tempo metafórica e metonímica com a narrativa das viagens, justapondo-se a ela de modo apenas aparentemente arbitrário; 5) a estrutura do romance é baseada em duplos antitéticos cuja evolução dentro do enredo promove a inversão da antítese inicial, o que Macedo chama de quiasmo.

Como veremos, *Partes de África* redimensiona todas essas questões.

3.

O primeiro capítulo de *Partes de África* expõe claramente as principais chaves de leitura do romance. Em primeiro lugar, as referências intertextuais, aqui representadas pela presença de Almeida Garrett. A começar pelo próprio subtítulo do capítulo, explicativo: “Em que o autor se dissocia de si próprio e desdiz o propósito do seu livro” (Macedo, 1999a, p. 09). Trata-se de uma estrutura muito a gosto do XVIII, e que foi bastante ainda usada por Garrett. Assim se inicia o Capítulo I das *Viagens na minha terra*: “De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas viagens” (Garrett, 2001, p. 23). Este tom de distanciamento, em que o autor “se dissocia de si mesmo”, será problematizada em ambos os romances. Além do título, a própria situação inicial do narrador de *Partes de África* remete a Almeida Garrett (2001, p. 23) e a seu predecessor, Xavier de Maistre, autor da *Viagem ao redor do meu quarto* (1794).

Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes [...] entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal.

Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de estio viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância [...].

Embora o narrador de *Partes de África* não nomeie de saída nenhum de seus predecessores, as referências a eles são bastante claras. Helder Macedo, em férias sabáticas na casa de um amigo, contempla a paisagem que, como em Garrett, é composta de uma nesga de água e de muito verde (desta vez da serra de Sintra), visão também enganosa (Macedo, 1999a, p. 9)

Entre serras que não mudam nunca e águas do mar que nunca estão quedas. Exceto que, sendo Primavera e o mar ficando ainda longe, basta ir ao terraço para constatar que são as serras de Sintra que diariamente se transformam e as águas da Praia das Maçãs que parecem sempre fixas. Não se deve ter demasiada confiança em metáforas de segunda mão.²

Que o narrador não confie em “metáforas de segunda mão” pode parecer contraditório, vindo de uma voz narrativa que se apropria continuamente de uma seleta lista de autores e faz desse procedimento um dos mais relevantes para seu romance. Mas o autor inverte a metáfora

2 Aqui, ocorre uma referência a outra obra bastante cara a Helder Macedo: *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, à qual o autor já dedicou longos estudos acadêmicos, e que será outra presença recorrente em *Partes de África*: “Escolhi para meu contentamento (se entre tristezas e cuidados há aí algum) vir-me viver a este monte onde o luar e a minguia da conversação da gente fosse como já para meu cuidado cumpria, porque grande erro fora, depois de tantos nojos quantos eu com estes olhos vi, aventurar-me ainda a esperar do mundo o descanso que ele não deu a ninguém, estando eu assim só, tão longe de toda a gente de mim ainda mais longe, donde não vejo senão serras que se não mudam, de um cabo, nunca, e do outro águas do mar que nunca estão quedas” (Ribeiro, 1999, p. 72).

emprestada de Bernardim Ribeiro, e avisa que o fez, de modo a desestabilizar, logo de saída, a noção de verdade e de apropriação. Ou seja, como a paisagem que causou ao narrador uma falsa impressão, seu texto também poderá enganar o leitor, que deve ficar atento: mesmo as referências intertextuais não são confiáveis no sentido de fornecerem um sentido unívoco à interpretação.

De qualquer modo, alguns elementos da “empresa Garrettiana” são evidentes em *Partes de África*. Não apenas nas referências intertextuais supracitadas, mas também, por exemplo, na composição do personagem principal, o narrador homônimo do autor. Helder Macedo adota a forma memorialista — ou simula adotá-la — de modo semelhante ao que Almeida Garrett adotou a narrativa de viagens. Se Garrett adota a primeira pessoa — ficcionalizando-se — para narrar sua viagem, e “disfarçar-se” em um óbvio duplo que é Carlos, Macedo faz o mesmo: faz de si um personagem-narrador que, apesar de ter uma biografia muito semelhante ao do autor empírico, com este não deve ser confundido, sob o risco de mergulharmos numa leitura biográfica para a qual não teríamos comprovação possível. Nas palavras do narrador, “este livro não é sobre mim mas a partir de mim, condutor biograficamente qualificado das suas factuais ficções” (Macedo, 1999a, p. 221). E indica seus predecessores: “Neste, que nunca se sabe quando é romance e quando não é, o meu disfarce é não me disfarçar, como fez o Bernardim antes do Pessoa vir a explicar como era” (Macedo, 1999a, pp. 221-2).

O narrador nos interessa não como representação do autor empírico, mas como ente ficcional, autoconsciente e impregnado de um valor simbólico. Como diz Tânia Franco Carvalhal, sobre *Partes de África*, “a história pessoal nunca está isolada, mas mesclada à história coletiva e, muitas vezes, essa última não é apenas a do território africano, mas a do país europeu que o colonizou” (Carvalhal, 2002, p. 122). Decorre que, em termos próximos aos que Macedo usou ao se referir a Garrett, *Partes de África* não é um romance sobre um momento histórico específico, mas sobre dramas o que significam. Como na nobre tradição a que o narrador diz pertencer, a de “de dizer alhos para significar bugalhos”, o que é outra maneira de dizer metáfora, conforme explica Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza Oliveira (2002, p. 78):

dizer alhos para significar bugalhos não é senão uma forma irônica de aludir a um processo a que tradicionalmente damos o nome de metáfora. Parece estar mais claro agora o *não-propósito* deste livro, bem como o de toda a tradição literária a que ele se oferece como intérprete e continuador: escrever é metaforizar a si mesmo e ao seu olhar sobre o mundo, em prosa o verso, em poema, romance ou drama.

Metáfora, aqui, é o mesmo que símbolo, na acepção usada por Almeida Garrett: a trajetória pessoal do narrador e de seus personagens reflete determinado momento histórico. Não à toa, a relação entre memória íntima, familiar, e a história de Portugal vem sido apontada pela fortuna crítica macediana como a principal chave de leitura para *Partes de África*. Os “bugalhos” seriam, por exemplo, o momento histórico pós-colonial atravessado por Portugal, interpretação legitimada por parte significativa da recepção crítica da obra de Macedo. Para Marisa Corrêa Silva (2002, p. 18), *Partes de África* “é, talvez, o primeiro romance da Literatura Portuguesa que supera a necessidade de uma mea culpa pós-colonial”. Já segundo Margarida Calafate Ribeiro (2002, p. 69), não se trata do que poderíamos chamar de romance pós-colonialista “convencional”, no sentido conferido por Salman Rushdie ou por Karen Blixen (de *Out of Africa*):

Partes de África transmite-nos antes um olhar excêntrico: que vem de África, mas que não se transveste de africano porque é europeu, e que olha para Portugal simultaneamente do centro e da periferia africana em que se formou. Assim sendo, Portugal é uma parte de África e África é uma parte de Portugal e é esse o “sentido marítimo desta hora”. E é nesta mobilidade genuína que se encontra a portugalidade espalhada que deveria caracterizar a pós-colonialidade política e literária em que Portugal não seria mais centro nem fronteira.

Nessa acepção, o percurso do protagonista metaforiza — porque ele o vivenciou — o momento histórico do fim do império português:

ver a África em “partes”, como um continente plural, já é uma forma de resistência ao olhar imperial; mais do que isso, vê-la como parte indissociável da memória é conferir a ela um estatuto ficcional, em que o histórico submete-se à invenção. E fazer, então, um elogio a sua diversidade e suas possibilidades.

Parte do sentido dessa metáfora está na aparente disjunção de suas partes. Como em Garrett: em “*As viagens na minha terra*” e a menina dos rouxinóis, Helder Macedo (2007, p. 13) parte do pressuposto de que as *Viagens* constituem uma metáfora cuja “deliberada disjunção aparente corresponde a um significado global de que essa mesma disjunção é a organização estruturalmente necessária” (Macedo, 2007, p. 13).³ Ora, não é outra a estrutura composicional das *Partes de África*. A independência dos pedaços deste mosaico não impede que se estabeleça um sentido global entre eles. A respeito da novela da menina dos rouxinóis, Macedo (2007, p. 13) já dizia que sua intercalação dentro da narrativa das viagens é

[f]uncionalmente se não arbitrária, pelo menos aleatória, já que resultaria do tempo linear da narrativa no espaço físico da viagem. A novela que o autor por assim dizer encontrou no decurso da sua viagem poderia, portanto, se entendida independentemente do contexto geral da obra e até publicada, como já foi, em volume separado (...).

Trata-se, porém, de uma arbitrariedade apenas aparente, na medida em que a justaposição entre os dois planos — a narrativa de viagens e a novela da menina dos rouxinóis — promove, de acordo com Macedo, um dos núcleos significativos do romance. Aparentemente arbitrários e independentes são também alguns dos capítulos de *Partes de África*: a peça, o relatório, a conferência, o ensaio da *Colóquio/Letras*, além de alguns capítulos que poderiam se lidos separadamente, como contos (David Mourão Ferreira bem definiu apropriadamente o capítulo

3 Macedo cita o ensaio de Ofélia Paiva Monteiro (1976), como precursor na comprovação da unidade temática das *Viagens* de Garrett.

dedicado a Mário de Sá-Carneiro como um “quase conto”, embora tenha sido publicado como artigo da revista *Colóquio/Letras*). Além disso, a ordem dos capítulos sugere certa aleatoriedade, alguns dos quais poderiam eventualmente ser trocados de lugar sem qualquer prejuízo para a unidade geral do livro. Essa aparente falta de unidade sugere, como nas *Viagens*, não uma disjunção, mas uma correspondência semântica entre as partes, correspondência explicada no capítulo 5 de *Partes de África*, intitulado “Um bestiário recuperado na teoria do mosaico”, e o mais francamente metaficcional do romance. Nele, o autor expõe o que parece ser sua “teoria ficcional”, definida nestes termos (Macedo, 1999a, pp. 40-41)

Só que o meu estilo, perdoe o leitor que já deu por isso, é oblíquo e dissimulado, desenvolvimento próprio e algo original, perdoe o leitor que ainda não deu por isso, da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos, que é a de toda a poesia que se preza e da prosa que prefiro. E nem julguem que alhos e bugalhos são coisas diferentes, são é reflexos diferentes da mesma coisa. Como num mosaico incrustado de espelhos. Explico: quando se tira um pedacinho dum mosaico, não se percebe, olhando só para o pedacinho, que faz parte do nariz e por isso pode perfeitamente passar a fazer parte de qualquer outra imagem para que seja necessário, mesmo num mosaico sem nariz. [...] Faço por isso voto solene de que irei trazendo para este meu mosaico todos os pedaços necessários para nariz, olhos, dente, boca, só que não obrigatoriamente nesta ordem e nem sempre pertencentes ao reflexo fictício do mesmo rosto. E terá de ser o leitor a encontrar os pedaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor tiver.

“Mosaico incrustado de espelhos”: eis, então, os dois princípios organizadores do romance: o fragmento (o mosaico) e o duplo (o espelho).

4.

Como Garrett, portanto, Helder Macedo se “filia” a uma certa tradição narrativa; “disfarça-se”, sem difarçar-se, em um duplo literário; demonstra conceber a literatura como um símbolo; compõe um romance com partes desconexas, mas cujo sentido encontra-se precisamente na “justaposição significativa” dessas partes.

Porém, o narrador de *Partes de África*, não satisfeito em expor sua “teoria ficcional”, precisa dar “outra volta no parafuso”, jogando com as palavras de modo a obscurecer o que parecia claro. Trata-se, então, de uma teoria que não apenas esclarece, mas problematiza e, no limite, caminha para o paroxismo, já que carrega a cada linha sua negação. Por todo o romance, multiplicam-se os exemplos de expressões antitéticas ou contraditórias.⁴

Não se trata de jogos verbais gratuitos. As antíteses de Macedo, como os quiasmos de Garrett, possuem a função de representar, no corpo do texto, as contradições e paradoxos temáticos do romance. E estão presentes em diferentes níveis: no nível dos personagens, compostos em oposição uns em relação aos outros; no nível metaliterário, ou seja, nas reflexões sobre o romance e na elaboração de sua suposta “teoria ficcional”, contraditória e que se deslegitima a si mesma; na composição estrutural do próprio romance, composto por registros de diferentes estatutos textuais; no sentido social ou histórico, na descrição de conflitos e relações de poder. E a começar pelo primeiro capítulo, no qual o “*autor se dissocia de si próprio e desdiz o propósito* deste livro”, para ao final concluir (Macedo, 1999a, pp. 10-11, grifos meus)

4 Exemplos: Não era ideologia era um instinto básico de sobrevivência, de não querer sobreviver assim, de saber que quando tinha medo de fazer alguma coisa é porque devia fazê-las, *que quando tinha razão é porque a não tinha, que a virtude era o mais torpe dos vícios e que ao menos os vícios não eram virtude* (Macedo, 1999a, p. 100, grifos meus). Ou ainda: E os ex-camaradas sem imaginação que, de repente, a partir do momento em que aceitou, o acusaram de traição e *deixaram de o conhecer, é porque nunca o tinham conhecido*, nem nunca serão capazes de *imaginar uma ponte suspensa num rio sem margens* (Macedo, 1999a, p. 106, grifos meus).

E agora, tendo *definido as fronteiras ausentes* desta minha grave viagem e, de novo *poeta em anos de prosa*, tendo prenunciado com os ecos literários pertinentes o verdadeiro *não-propósito* dos meus plurais romances, poderei *começar, como cumpre, depois do princípio*.

Dentre as muitas dicotomias estabelecidas no romance, a mais importante delas, que contamina as demais relações de forma e sentido, é a relação entre História e ficção, como fica explícito na curiosa declaração que abre o capítulo 5, em que o narrador declara categoricamente que não se trata de uma “autobiografia” nem de “um romance a fingir que não é um romance” (Macedo, 1999a, p. 39). Ou seja, o livro não esconde seu estatuto ficcional, de modo que mantém o privilégio de abarcar discursos de diferentes naturezas e a manipular à vontade gêneros diversos como a autobiografia, o teatro, a poesia, o ensaio, sem, contudo, se comprometer com a verdade ou com a especificidade destes discursos.

Mais importante, porém, do que apenas se pronunciar a respeito do estatuto ficcional do livro é adotar procedimentos declaradamente ficcionais — e indicá-los. Um bom exemplo é a composição de personagens “segundo o método de Taine”, como o inspetor da Pide Lobo dos Santos. O romance exhibe, continuamente, seus procedimentos ficcionais, sem, em nenhum momento, exigir para si o status de verdade histórica ou biográfica. Principalmente porque parte não de documentos ou de pesquisas históricas, mas da memória. Como já afirmou Marisa Corrêa Silva (2002, p. 13), “a recordação, em *Partes de África*, é assumida como jogo; e jogo ficcionalizante”, e não como índice da verdade. Em *Partes de África*, a recuperação do passado histórico e pessoal não se dá através do estudo historiográfico de documentos e recolha de testemunhos, mas através da rememoração: “Recordar tem muito de parecido com imaginar, mas julgo que recordo com razoável veracidade” (Macedo, 1999a, p. 50).

Helder Macedo tem demonstrado, em conferências e depoimentos, plena consciência da interpenetração entre História e ficção, questão desenvolvida profundamente pela ficção portuguesa contemporânea, já

que “o que chamamos História é também uma percepção da memória: a memória própria de quem viveu ou observou o que aconteceu, o testemunho de outros, registros, documentos, imagens” (Carvalho,; Tutikian, 1999, p. 38).

Sob o signo da recordação e da imaginação, portanto, as memórias do narrador não estão sujeitas aos imperativos memorialistas ou historiográficos; afinal, e de qualquer modo, o memorialismo e a História também estão sujeitos aos limites da representação e, portanto, da ficção.

Ciente disso, o narrador reafirma continuamente o estatuto ficcional de seu livro, de modo que, ainda de acordo com Marisa Corrêa Silva (2002, pp. 148-149),

Ao recusar explicitar as fronteiras (e mesmo atribuir qualquer importância à diferença) entre real e imaginário, Macedo já contesta uma visão tradicional de História: se a memória do homem já é misto de lembrança e imaginação, que diferença faz se o conteúdo imaginário surgiu inadvertida ou deliberadamente? Real e ficção serão irremediavelmente misturados ao tentarmos capturar um fato, um evento, um relato.

É possível estabelecer como se dá essa “irremediável mistura” entre real e ficção, e localizar alguns desses procedimentos, através dos quais se efetua a indistinção entre memória, imaginação e a História ou a biografia. O primeiro deles é o próprio ritmo da narrativa, que é sempre o da memória. Daí as associações rápidas, nem sempre explicadas ao leitor, as elipses de sentido, as idas e vindas do enredo, de que é um bom exemplo o capítulo 2, um longo mosaico (para usar um termo bastante adequado) de cenas de infância que se sucedem em um ritmo caprichoso de evocação. Algumas delas, lembradas em termos infantis: como quando se refere a uma viagem através de uma zona de conflito, onde via “pessoas com ramos de árvores a crescer dos ombros”, ou maravilhava-se com um botão na parede que fazia haver luz imediatamente.

E é assim mesmo quando descrevem eventos históricos e suas consequências. Ou seja, a voz do narrador nunca é escondida, e as cenas não se pretendem realistas como em uma fotografia. Em nenhum momento o narrador almeja a impessoalidade do discurso histórico tradicional, embora ostente sempre que também fala da história; e o faz, mas como que obedecendo ao ritmo de sua ficção: sem linearidade, com lapsos de causalidade, sem comprovação dos fatos.

É uma forma de contar que vem da infância, aprendida com a mãe: a fantasia e outras “coisas mais improváveis” ficaram entrelaçados com “o infalível fascínio de ouvir minha mãe”, numa época em que “não era necessário distinguir entre o que era verdade por ter acontecido e o que era verdade sem ter de acontecer, entre o sonho da noite e o brincar da manhã” (Macedo, 1999a, p. 15).

Não se trata, apenas, de confundir fatos e invenção na memória infantil. É o narrador já adulto que confere estatuto ficcional a fatos históricos, como, por exemplo, quando descreve um episódio que envolve a FRELIMO (Frente de Libertação Moçambicana) (Macedo, 1999a, p. 37, grifos meus)

Conta-se que quando o avião com os primeiros russos sobrevoou Lourenço Marques houve um motim a bordo porque não acreditavam que aquela pudesse ser a mesma cidade que a propaganda lhes fizera prever. [...] *Conta-se também que* [...] os dirigentes da FRELIMO pediram aos vertiginosos descolonizadores de torna-viagem um período de transição que lhes permitisse prepararem-se para assumir o poder [...]. *Mas contam-se muitas coisas.*

A verdade por trás do evento evocado, se a há, não pode ser alcançada, ou pelo menos não pelo romance. O “contar” do narrador não diz respeito apenas um procedimento localizado, mas o próprio e aparentemente único meio de se ter acesso à história: “Ou assim se dizia que disse, como história cochichada entre sorrisos ainda cúmplices

com a Primeira República, ou já em incrédulo Estado Novo” (Macedo, 1999a, p. 14).

Afinal, alguns episódios da História oficial parecem puras ficções, ainda que suas consequências possam ser terrivelmente factuais. Como aquela “guerra do Bate-pá”, inventada por um governador que “depois inventara uma revolução para justificar os massacres com que reprimira a guerra que não houve. Ou alguém inventou tudo por ele e ele acreditou, tendo mandado matar gente às centenas (...)” (Macedo, 1999a, p. 96).

Além disso, a literatura é sempre uma referência de comparação para que o narrador explique o contexto histórico ou a composição de determinada personagem. Assim, certos ritos tribais são descritos “como os brasileiros torna-viagem nas novelas do Camilo” (Macedo, 1999a, p. 59-60) e o entusiasmo de alguns amigos “pelo folclorismo nordestino do Jorge Amado era sintoma irrefutável de precoce subversão moçambicana” (Macedo, 1999a, p. 61). Ou ainda, sobre as violentas consequências de um conflito de fronteira: “Enfim, romances que nem o Jorge Amado no seu pior” (Macedo, 1999a, p. 99).

É preciso dizer que a literatura não é a única forma de efabulação utilizada nestas comparações, mas também o cinema, jogo, a ópera, metáforas constantes mesmo em seus outros romances. O ministro Teófilo Duarte, por exemplo, tinha do Império uma concepção semelhante à de Grouxo Marx no filme em que era gerente dum grande hotel e mandou mudar os números de todos os quartos: “Mas pense na confusão!” teria dito alguém, para a pronta e fictícia (mas plausível) resposta do ministro: “Ora, pense mas é no gozo!” (Macedo, 1999a, p. 55). Mesmo a política internacional não está isenta da demolidora observação do narrador, que repara que, dos espões em atividade durante a Segunda Guerra Mundial em Lourenço Marques estavam “um inglês, um alemão, um italiano e um francês, como nas anedotas” (Macedo, 1999a, p. 56). E a ópera, tantas vezes presente, proporciona dois dos momentos mais significativos do romance: o comportamento bizarro deste Gomes Leal, que torturava os escravos ao mesmo tempo em que os fazia representar peças de sua predileção, e o *Drama Jocosu*, do Garcia de Medeiros,

reproduzido em grande parte do romance, como uma adaptação do *Dom Giovanni* de Mozart.

Quanto à política do pai, é associada a um jogo de cartas (Macedo, 1999a, p. 79):

Ou, pelo menos, desse construtor daquele império, num jogo de vida e de morte que acaba quando se joga a carta final do baralho, e depois o baralho é arrumado e não se fala mais disso. O fim do jogo, para ele [o pai], a carta final do baralho, deve ter sido o último governador-geral de Angola a sair às escondidas pela porta do quintal com a bandeira enrolada debaixo do braço.

O binômio História e Ficção também é simbolizado por outra das principais antinomias do romance, a oposição entre o núcleo materno e o paterno, subentendida na seguinte distinção: “Uns imaginam o mundo, outros controem-no. São modos complementares de ser e ambos me merecem simpatia. Também há quem construa um mundo imaginário e, nesse caso, depende” (Macedo, 1999a, p. 29).

O pai, seguramente, pertence ao grupo dos que constroem o mundo. Com ele, o narrador manteve uma relação tumultuada, devido às funções políticas que exercia. Homem prático, ligado à história oficial, não era “dado a metáforas, e seus estilo, que Stendhal aprovaria, era o caminho mais rápido entre um nome e um verbo” (Macedo, 1999a, p. 10). Ideológica e politicamente, está comprometido com o imperialismo, embora sua conduta seja bastante ambivalente. Se, por um lado, compactua com os preconceitos essenciais do colonialismo, demonstra em sua atuação política um comportamento diferenciado, mais humanista.

Maria Corrêa Silva (2002, pp. 37-38) reforça que o pai é o

único representante de uma mundivisão contrária à do “autor”-narrador que não sucumbe à ironia deste, a convivência respeitosa, ainda que nem sempre pacífica, e a amizade que une pai e filho são o maior índice da “desautorização”, da relativização que Macedo permite sobre os seus próprios pontos de vista, sua própria ideologia.

De outro lado, a mãe faz parte daquele grupo que imagina o mundo, e representa, portanto, o lado literário da família. Tendo casado cedo, era como outra criança de que o pai cuidasse, e manteve-se muito próxima dos filhos, principalmente contando-lhes histórias. Era assim também seu Avô materno (assim mesmo, com maiúscula) imortalizado na memória do menino como em uma ilustração de um livro: “republicano, maçon de barbas ruivas e olho camoniano perdido na Primeira Grande Guerra” (Macedo, 1999a, p. 14).

Deste modo, escrever um livro de memórias é sempre ultrapassar as fronteiras entre os domínios da História e da ficção. Ilustrativo neste sentido é o início de seu segundo romance, *Pedro e Paula*, narrado de maneira “realista”, ou seja, “baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se” (Macedo, 1999b, p. 17). Deste modo, os personagens do filme *Casablanca* são transportados para a Lisboa de 1945, ultrapassando qualquer fronteira que pudesse haver entre invenção e realidade histórica. A História, revista pela memória, “é como se fosse ficção minha”, diz o narrador (Macedo, 1999a, p. 130).

Em *Partes de África*, a História sujeita-se à ficção, e a ficção é repleta de marcas históricas. A oposição antitética se inverte, não propriamente como um quiasmo Garretiano, mas ansiando igualmente por uma síntese. Síntese que não há, ao menos não em termos evidentes.

5.

Em *Partes de África*, escrever é reabitar “a galeria de sombras” que foi a casa paterna, penetrar num “largo corredor com as paredes quase totalmente cobertas por fotografias que refletem, como crônica minimalista de família, a história de uma boa parte do colonialismo português do último império” (Macedo, 1999a, pp. 9-10). Reavaliar a História e a biografia não é possível senão assumindo-as como ficção; para tanto, Macedo recorreu aos seus mestres literários, particularmente Garrett, e demonstra pretender, como o autor de *As viagens na minha terra*, criar suas próprias “metáforas da história”.

É preciso notar, porém, que para além da leitura de que os personagens de Macedo simbolizam um momento histórico português, é preciso compreender que o sentido do texto se constrói também na disjunção entre suas partes, na obsessão metaficcional, virtuosismo narrativo. Neste sentido, *Partes de África* ficcionaliza o processo criação que poderíamos, didaticamente, dividir em dois planos: a redação de uma autobiografia que espelhasse o passado do país, e que por isso é um projeto de *restauração*; e o desenvolvimento de uma teoria ficcional que esclarecesse os imperativos dessa redação e que espelhasse procedimentos já analisados pelo catedrático em sua produtiva carreira de ensaísta.

Mas em *Partes de África* (e nos romances seguintes de Macedo), fica claro que o passado, histórico ou pessoal, não é possível de ser restaurado. A restauração é sempre fantasmática, o que Macedo (2007, pp. 56-57) já descobrira em um ensaio a propósito de *Dom Casmurro*: “qualquer restauração, seja ela política ou psicológica, é sempre um exercício de mortalidade, uma história de fantasmas”.

Além disso, o plano da biografia e o da teoria ficcional, justapostos, terminam por compor uma das muitas antíteses do romance, já que se negam mutuamente: dizer que a autobiografia se compõe como mosaico é negar sua condição *restauradora*, ou sua capacidade de metaforizar a história senão como cacos e fragmentos. Ao mesmo tempo, continuar narrando não deixa de ser a afirmação do valor da narrativa, seja ela histórica, biográfica, ficcional, apesar de suas contradições e do aparentemente caótico discurso metaficcional.

O projeto literário de Helder Macedo — desenvolvido até o momento em mais quatro romances — opera sobre um impasse: ficcionalizar restaurações impossíveis, justapondo História e ficção sem que emergja desse contraste uma síntese evidente, senão a própria ficção em sua fragmentária, mas imprescindível, condição.

REFERÊNCIAS

- ARÊAS, Vilma; Hakira OSAKABE. Partes de si e dos outros. In: Teresa Cristina Cerdeira. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Partes de África*: mosaico de vida e ficção. In: Teresa Cristina Cerdeira. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- CARVALHAL, Tânia Franco; Jane TUTIKIAN (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRRS, 1999.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- JAMES, Henry. *Até o último fantasma – contos fantásticos*. Seleção, tradução e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- MACEDO, Helder. As ficções da memória. *Remate de Males* n. 12. Campinas: Unicamp, 1992.
- MACEDO, Helder. *Nós, uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Presença, 1999c.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999a.
- MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999b.
- MACEDO, Helder. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007.
- MACEDO, Helder; Fernando GIL. *As viagens do olhar: retrospectiva, visão e profecia no renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1988.
- OLIVEIRA, Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza. Prosa em tempo de poesia: uma leitura especular de *Partes de África*. In: Teresa Cristina Cerdeira. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça ou Saudades*. Introdução e fixação do texto de Helder Macedo. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. Parte de nós: uma leitura de *Partes de África*. In: Teresa Cristina Cerdeira. (org). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.
- SILVA, Marisa Corrêa. *Partes de África*: cartografia de uma identidade cultural portuguesa. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

