

# AS ERRATAS PENSANTES: UMA LEITURA DE *PEDRO E PAULA*, DE HELDER MACEDO\*

GREGÓRIO F. DANTAS

Universidade Federal da Grande Dourados

## Resumo

O presente ensaio pretende realizar uma leitura do romance *Pedro e Paula*, do escritor português Helder Macedo, considerando a apropriação de referências intertextuais da obra de Machado de Assis. Para tanto, pretendemos interpretar *Pedro e Paula* a partir dos critérios adotados pelo próprio autor para interpretar as obras ficcionais de sua eleição, incluindo Machado de Assis.

## Palavras-chave

Helder Macedo; ficção portuguesa; Machado de Assis.

## Abstract

*The present essay intends to undertake a reading of Pedro e Paula, the novel by the Portuguese author Helder Macedo, taking into account the appropriation of intertextual references of Machado de Assis' works. Thus, we intend to interpret Pedro e Paula from the criteria adopted by the very author to interpret the fictional works of his election, Machado de Assis included.*

## Keywords

Helder Macedo; Portuguese fiction; Machado de Assis.

\* O presente ensaio foi adaptado de um capítulo da tese de doutorado *Metáforas da história: uma leitura dos romances de Helder Macedo*, defendida na Universidade Estadual de Campinas em fevereiro de 2009.

“Esaú e Jacó brigaram no seio materno, é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito...”

(Machado de Assis)

“Tudo para que este livro de agora, moderno e europeu, pudesse ter começado assim, à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se.”

(Helder Macedo)

## 1

**P***edro e Paula*, o segundo romance do escritor português Helder Macedo, foi publicado em 1998. Sua recepção crítica localizava muitos pontos de contato entre este e o romance anterior de Macedo, *Partes de África* (1991). Não poderia ser de outro modo, já que eram evidentes as constantes estilísticas e temáticas entre as duas obras: a relação entre a ficção e a história, a composição de um narrador caprichoso e irônico, as muitas referências intertextuais.

Havia, porém, algumas diferenças essenciais. O narrador, embora fosse o mesmo (certo professor português chamado Helder Macedo), passava a manter maior distância dos acontecimentos centrais da trama, de modo que o tema (o de uma história familiar que acompanha diferentes e significativos momentos da recente história portuguesa) desenvolvia-se, desta vez, a partir de personagens totalmente ficcionais, ao contrário do “romance disfarçado de autobiografia” que era *Partes de África*. Já as referências intertextuais continuavam as mesmas (Laurence Sterne, Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Eça de Queirós), com especial destaque para Machado de Assis, citado já em uma das seis epígrafes, precisamente a que tomamos emprestada na abertura deste ensaio.

A relação entre os romances macedianos e as inúmeras referências intertextuais mais ou menos ocultas em suas páginas vai além do mero acúmulo de citações. No caso de Machado de Assis, trata-se de um diálogo temático e estrutural. A premissa de *Esaú e Jacó* e a recusa ao determinismo realista personificada por Capitu servem a Helder Macedo como princípios de composição de *Pedro e Paula*. A pista para essa leitura nos é sugerida pela produção acadêmica de Helder Macedo; antes de chegarmos a ela, contudo, é preciso descrever seu romance em termos gerais.

## 2

O enredo de *Pedro e Paula* é uma adaptação da história de *Esaú e Jacó*. Os gêmeos de Machado de Assis são Pedro e Paulo, e brigaram desde crianças, ainda no

ventre materno. Desde a juventude, assumem sua simpatia por ideologias políticas opostas: Pedro é um fervoroso defensor da Monarquia, Paulo, da República. O romance é marcado, precisamente, pela proclamação da República, em 1889. Já o segundo romance de Helder Macedo reencena essa premissa, ambientando-a em Portugal, antes e depois da Revolução dos Cravos. Os gêmeos desta vez são Pedro e Paula, e representam a geração portuguesa do pós-guerra: ele, conservador, é ligado às estruturas políticas e sociais colonialistas, enquanto ela, artista e comprometida com o futuro, expressa o movimento de mudança portuguesa. Em Macedo, porém, a metáfora machadiana ganha novos significados.

Os gêmeos de *Esau e Jacó* apresentam total similitude em suas diferenças. Mais do que fisicamente idênticos, o comportamento de um espelha o do outro, mesmo que em uma nota política antagônica. Machado ironiza, inclusive, a superficialidade de suas crenças:

Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra. Naturalmente cada um tinha a sua. Também se pode crer que a de cada um era, mais ou menos, adequada à pessoa.<sup>1</sup>

Desse modo, sem que suas convicções sejam mais do que opiniões superficiais e, no fundo, sejam iguais, os conflitos entre Pedro e Paulo tendem a se equilibrar. O discurso dos personagens assim o faz, minimizando as desavenças, consideradas diferenças de opinião bastante normais entre dois rapazes que se dão bem. Já o narrador dispensa o mesmo tempo e os mesmos “favores” a ambos os irmãos: cada qual acompanha Flora a um baile, e quando a moça encontra um deles logo lamenta a ausência do outro. Por vezes, não há sequer um esforço para diferenciá-los: “Um deles, parece que Paulo, foi lá nessa mesma noite...”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Machado de Assis, *Esau e Jacó / Memorial de Aires*, São Paulo, Nova Cultural, 2003, p. 56. Além disso, Machado é bastante enfático ao ironizar os dois regimes de governo que os gêmeos defendem com tanta dedicação. Afinal, em essência, não seriam mais do que variações do mesmo problema. Um dos episódios mais famosos do romance, o da tabuleta do Custódio, é bastante claro nesse sentido. Para John Gledson, é significativo que no momento político mais importante do romance, nosso olhar seja desviado para um caso tão prosaico, o que esvazia o evento histórico de seu sentido maior: “Até mesmo a espécie de loja – uma confeitaria – indica a superficialidade da mudança: é simplesmente um lugar onde as coisas são enfeitadas e se tornam atraentes ao olhar. Cada regime, pelo que parece, é um produto artificial, com pouca ligação substantiva com a realidade que pretende representar” (John Gledson, *Machado de Assis – ficção e história*, trad. Sônia Coutinho, 2.ed. rev. e ampl., São Paulo, Paz e Terra, 2003, p. 200).

<sup>2</sup> Assis, *Esau e Jacó / Memorial de Aires*, *op. cit.*, p. 173. Em seu ensaio dedicado ao conselheiro Aires, Alfredo Bosi explica que “um exame estilístico do modo pelo qual se vai moldando a perspectiva de Aires faz pensar exatamente na palavra *atenuação*. Em face das diferenças, dos desencontros que espingem a vida em sociedade, o Conselheiro tende, primeiro, a dizer o que vê (“vocação de descobrir”), desdizer depois (“vocação de encobrir”), para, num último movimento, deixar sobrepostos o rosto e a venda. O efeito é sempre o de dupla possibilidade: a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele” (Alfredo Bosi, “Uma figura machadiana”, in *Machado de Assis – o enigma do olhar*, São Paulo, Ática, 1999, p. 131).

Ao contrário do que ocorre com os gêmeos machadianos, os conflitos entre os irmãos portugueses não tendem ao apaziguamento: são evidentes desde o início, e agravam-se com o passar do tempo. Paula, insatisfeita com a vida em Moçambique, onde cresce com a família, sai em viagem pela Europa – esteve em Paris, em 1968 – para encontrar seu padrinho, Gabriel, na Inglaterra. Toma suas decisões de maneira independente e recusa a herança colonialista de seu país, da qual sua família faz parte. Pedro, pelo contrário, mostra-se constantemente devedor da opinião e do apoio financeiro dos pais. Seu relacionamento com Fernanda, por exemplo, termina nos termos (machistas) ditados por seu pai, e com a encomenda de um aborto, a maneira mais prática de se resolver uma “aventura transitória” (aborto que, aparentemente, nunca chega a ser realizado). Além disso, contrariando sua postura de “irmão mais velho”, supostamente responsável pelo bem-estar da irmã, Pedro é ajudado por Paula mais de uma vez: quando encontra dificuldades para se formar, e quando foge de Moçambique. Aliás, a expedição de seu diploma deve muito às manobras do agente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide), Ricardo Vale, enviado pelo pai a Lisboa para investigar os filhos. Não é o tipo de dívida que se contraia impunemente.

Enquanto Paula toma decisões e realmente se aventura (inclusive afetivamente), Pedro mantém-se à sombra da família (e, conseqüentemente, da pátria), e alimenta um crescente ressentimento contra a irmã, “cada vez mais subversiva”.<sup>3</sup> A carta nunca enviada ao pai – mas que a nós, leitores, é consentido ler – culmina na confissão de um estado de depressão profunda, e na referência quase acidental à “puta da Paula”.<sup>4</sup> Esse ressentimento culminará em um ato final e extremo de violência, o estupro da irmã.

Em comparação com Pedro, Paula é a mulher emancipada, aberta para o futuro, livre dos grilhões familiares, sociais e históricos. Em certa medida, é a realização dos desejos mais secretos nutridos na juventude por sua mãe, Ana, quando essa se encontrava dividida entre seus dois melhores amigos, José e Gabriel. É Ana quem termina por dissolver “a inquietação das dúvidas na placidez das certezas” e aceita o pedido de casamento de José, ao lado de quem se sentirá “mais segura, menos vulnerável”.<sup>5</sup> A segurança no casamento, inclusive financeira, não traz felicidade, até porque, em seu íntimo, Ana acreditava que “no filme certo” seu noivo seria Gabriel. A propósito de sua escolha, ela escreveria mais tarde, ao filho já adulto:

Não se pode, não se deve amar só por amizade, por compaixão, apenas por nos amarem. Seria a pior das traições, é a pior crueldade que se pode fazer a alguém de quem se gostou, é traír um afeto verdadeiro com um falso sentimento. Ouve a tua Mãe, acredita no que te digo, eu sei que isto é verdade.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Helder Macedo, *Pedro e Paula*, Rio de Janeiro, Record, 1999, p. 64.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p. 63.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 23.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 68.

E aqui é preciso lembrar que esse triângulo amoroso também evoca o trecho de *Esau e Jacó*. Primeiramente, o triângulo sugerido entre Aires, Natividade e Santos, muito embora o Conselheiro não fosse homem de paixões fortes: “tão depressa viu que não era aceito, trocou de conversação”.<sup>7</sup> O que não o impede de considerar a hipótese fantasiosa de ser um pai para os gêmeos.

Em segundo lugar, há uma semelhança importante entre Ana, de *Pedro e Paula*, e Flora, de *Esau e Jacó*. A primeira deseja que os rivais fossem gêmeos, o que equivale a dizer gostaria de se encontrar em uma posição semelhante à de Flora que, dividida entre dois homens absolutamente iguais, não consegue tomar uma decisão, não escolhe, e morre como que dessa indecisão. No caso de Ana, ela encontra-se dividida entre dois amigos cada vez mais diferentes, entre dois perfis bastante contrastantes. Sua escolha pela segurança é quase uma *não escolha*. Sua hesitação a faz deixar-se levar pela decisão de José, e ela se deixa casar com ele. O que acarreta consequências graves.

No futuro, quando Paula mantém um romance com seu padrinho Gabriel, passa a encarnar todos os desejos frustrados da mãe. Ana vive a esperança de uma vida que não foi a sua: “Ah, quem me dera ser a Paulinha!”.<sup>8</sup> Segundo o narrador, trata-se de exercer a única forma de liberdade que conheceria, a de “ser a voluntária vítima especular da vida que desejara viver e forçadamente não vivera”.<sup>9</sup>

Repetem-se assim, em *Pedro e Paula*, os triângulos amorosos de *Esau e Jacó*. Com uma fundamental diferença: em Macedo há, de fato, uma escolha possível. Cada um de seus personagens vivencia uma escolha moral essencial. Gabriel, que em um primeiro momento parece destinado a reproduzir o papel de observador e desse modo manter-se, como o Conselheiro Aires, relativamente à parte dos conflitos e das relações afetivas do romance, será diretamente implicado nelas. E o papel de Aires será, afinal, desempenhado por outro personagem, que só adentrará o universo do romance após abril de 1974: o narrador, Helder Macedo.

Uma das características mais ostensivas do narrador macediano – principalmente de seus três primeiros romances, narrados por um personagem chamado Helder Macedo – é a contínua referência a um certo número de escritores e obras às quais ele pretende se filiar, e os não menos recorrentes comentários metaficcionalistas. Quando, em *Partes de África*, o narrador descreve sua “teoria do mosaico”, a qual alega estruturar sua narrativa, ele está iniciando a descrição do que poderíamos chamar de uma “teoria ficcional”, desenvolvida fragmentariamente em seus livros seguintes. Não se trata de uma teoria coesa a ponto de podermos excluí-la dos romances e descrevê-la como se de um ensaio se tratasse, ou como uma declaração de princípios literários a ser fielmente executada. Afinal, como lhe é próprio, o autor não se furta a algumas contradições, ambiguidades e pequenas ironias para com o leitor e críticos literários ávidos por pistas de interpretação.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Assis, *Esau e Jacó / Memorial de Aires*, op. cit., p. 37.

<sup>8</sup> Macedo, *Pedro e Paula*, op. cit., p. 105.

<sup>9</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 180.

<sup>10</sup> Como alerta Vilma Arêas, em seu ensaio “*Pedro e Paula* – partidas e contrapartidas”, as pistas literárias “vêm tão claramente expostas que levantam suspeitas”, principalmente a suspeita de que

Seguramente, porém, há alguma coerência em todos esses procedimentos metaficcionais, coerência que podemos estender para uma produção ensaística do autor. Um adendo: é certo que não devemos tomar um narrador chamado Helder Macedo como uma representação fiel do autor empírico de mesmo nome. O narrador, fazendo parte do campo da literatura, como literatura deve ser tratado (o que, aliás, ele já deixava claro em *Partes de África*, ao revelar determinados procedimentos ficcionais adotados em sua “autobiografia”). Ainda assim, não se pode negar que o narrador-personagem e o acadêmico Helder Macedo compartilham uma variada gama de ideias, impressões e, principalmente, de leituras: Sterne, Garrett, Camilo, Cesário, Bernardim Ribeiro, Machado de Assis, todos autores sobre os quais Macedo desenvolveu importantes ensaios acadêmicos. Além disso, estando a relação entre a ficção e a obra ensaística estabelecida dentro dos próprios romances – em referências recorrentes a ensaios, aulas e conferências do professor –, ela se legitima, se não como unívoca estratégia interpretativa, ao menos como uma estratégia possível: o diálogo entre ensaio e ficção é sugestivo demais para o ignorarmos.

E a propósito de *Pedro e Paula*, um ensaio que Macedo dedicou a Machado de Assis deve nos sugerir importantes caminhos de interpretação. Importantes também porque contrariam o óbvio: ainda que *Esau e Jacó* seja a mais evidente referência intertextual do romance, a mais importante delas talvez seja outra, dissimulada no texto e, principalmente, na composição da personagem Paula: *Dom Casmurro*.<sup>11</sup>

### 3

Em “Machado de Assis entre o lusco e o fusco”, Helder Macedo parte do exemplo da vida de Machado de Assis – um mulato pobre, epilético e levemente gago, que ascendeu socialmente e foi reconhecido, ainda em vida, como o grande escritor de seu tempo – para argumentar que, de acordo com as regras da literatura realista do final do XIX, esse percurso biográfico seria inverossímil. Fosse a vida de Machado romanceada, o autor dessa hipotética ficção seria provavelmente acusado de leviandade, pois que aplicando as teorias científicas então em voga ao suposto personagem, o resultado não poderia ser outro senão a tragédia (lembramos, por exemplo, que *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi lançado em 1881, mesmo ano em que saiu *O mulato*, de Aluizio Azevedo).

Sendo assim, não há que duvidar: um destino trágico para o nosso personagem seria logicamente mais verossímil do que a alternativa feliz factualmente verdadeira. Com efeito, a ausência do realismo é a verossimilhança, e a verossimilhança não é mais do que a confirmação

muitas delas constituem verdadeiras “armadilhas para apanhar críticos” (Wilma Arêas, “*Pedro e Paula* – partidas e contrapartidas” in Teresa Cristina Cerdeira (org.) *A experiência das fronteiras* – leituras da obra de Helder Macedo, Niterói, EdUFF, 2002, p. 140).

<sup>11</sup> “Machado de Assis entre o lusco e o fusco” foi publicado pela primeira vez na revista *Colóquio/Letras* n. 121/122, em 1991, antes, portanto, da primeira edição de *Pedro e Paula*. O ensaio foi recentemente editado em Helder Macedo, *Trinta leituras*, Lisboa, Presença, 2007.

de expectativas fundamentadas numa lógica de causa e efeito. Mas Machado de Assis [...] teria tido boas razões para ponderar, como ponderou, sobre quanto há de precário na lógica de causa e efeito praticada pelo realismo e quanto há de tautológico no determinismo que lhe serviu de base postulada. Ou, como diz o personagem narrador de *Dom Casmurro*, “a verossimilhança é muita vez toda a verdade”, afirmação que também serve para significar que, muita vez, também não é.<sup>12</sup>

Essa distinção fundamenta o principal argumento de Macedo, o de que *Dom Casmurro* é a culminância das “satíricas inversões que Machado de Assis impôs ao realismo literário e ao determinismo social” nos romances anteriores. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, havia a filosofia do humanismo, uma evidente sátira ao determinismo e ao realismo literário dele decorrente; a sátira tem prosseguimento em *Dom Casmurro*, cujo narrador, Bento Santiago, apresenta uma “argumentação casuística [...] baseada numa aparente lógica de causa e efeito”, mas que termina por compor “o exemplo mais acabado de narrador ‘suspeito’ na literatura de língua portuguesa”.<sup>13</sup>

A argumentação de Bentinho baseia-se na premissa de que ele teria sido traído por sua esposa, Capitu, e a organização da narrativa caminha no sentido de prová-lo. Para tanto, adota um discurso determinista:

Com efeito, sob o ponto de vista semântico, Bento Santiago procede estritamente em termos de causa e efeito, como qualquer realista programático, visando a provar – através da acumulação gradual de “pequenos factos significativos”, à maneira de Taine – que o futuro estava inevitavelmente previsto no passado, ou seja (na lógica perversa do determinismo), que o efeito é a origem da causa.<sup>14</sup>

Em outras palavras: a menina Capitu já seria um embrião da personalidade futura da Capitu adúltera. Causa e efeito. Daí a atenção desmedida do narrador dispensada à infância, e ao relativamente pouco tempo dispensado à vida adulta, limitada à sobreposição de “episódios significativos”. Para descrever o método narrativo de Bentinho, Helder Macedo recorre à categoria já utilizada em *Partes de África*, a dos *literalistas da imaginação*. Mais precisamente, Macedo usa a expressão *literalismo metafórico*, que seria, em poucas palavras, a propensão de “colocar no mesmo plano de significação o literal e o metafórico, quando não de interpretar o literal à luz do metafórico”.<sup>15</sup> O procedimento consiste em, sempre que Bentinho pretende descrever a si mesmo e a seus atos, utilizar-se de descrições objetivas, literais; pelo contrário, quando se refere a outros personagens, recorre a metáforas. De modo que, quando passa a exemplificar ou a detalhar o comportamento alheio, o narrador o faz a partir de elementos inicialmente metafóricos, o que não ocorre quando fala de si mesmo. Sob a literalidade com que descreve seus atos, acaba por esconder seus desígnios e intenções.

<sup>12</sup> Helder Macedo. *Trinta leituras*, op. cit., p. 51.

<sup>13</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 57.

<sup>14</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>15</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 61.

Um exemplo de descrição metafórica é a dos olhos de Capitu, primeiro “olhos de cigana, oblíqua e dissimulada” (nas palavras de José Dias), depois “olhos de ressaca” (nas palavras de Bento), termos que associam a mulher ao mar, ou seja, ao fascínio que leva ao afogamento, do sexo que conduz à morte, o que mais tarde acontecerá literalmente com Escobar. De modo que, nessa linha de raciocínio, Bentinho acredita que como prova do adultério de Capitu basta o olhar que ela lançou a cadáver de Escobar, durante o velório. Morte da qual também seria culpada, como se tivesse seduzido e enfeitado Escobar e o tivesse arrastado para o mar de ressaca, onde de fato ele se afogou, “como se num encadeamento lógico – e também mágico – de causa e efeito”.<sup>16</sup>

Do mesmo modo, os eventos anteriores à morte de Escobar já anunciavam, metaforicamente, sua morte. Na descrição dessa cena – em que Bentinho flerta com a ideia de seduzir a mulher de Escobar, Sancha –, Macedo chama a atenção para um procedimento a que nomeia, nesse e em outros ensaios, de “justaposição significativa”.<sup>17</sup> Para sugerir o desejo de Bentinho, são justapostas duas imagens alternantes: a dos olhos “quentes e intimativos” de Sancha e a do mar revolto lá fora. Quando o atlético Escobar irrompe na sala, diz-se desafiado pelo mar, sua postura e força promovem a “erotizada humilhação” de Bentinho, que dirigirá toda sua frustração sexual para Capitu. Afinal, é ela que, frente ao cadáver de Escobar, o fita “como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã”.<sup>18</sup>

Rememorando os fatos mais significativos de sua vida, e enredando-os sob um raciocínio que se quer lógico (mas que se mostra mágico), Bento Santiago está buscando a *restauração* de seu passado (outra expressão das mais caras a Helder Macedo). Restauração como reparação. Ou seja, reescrever o passado não é apenas reconstituí-lo em todas as suas nuances, mas também corrigi-lo. Não necessariamente mudá-lo, mas justificá-lo, e assim provar a validade de seu ponto de vista, de suas ações. Bento age no sentido de legitimar sua posição e seu destino, e superar o fato de ter obliterado a possibilidade encarnada por Capitu.

Capitu representara para Bento Santiago a abertura de um destino alternativo àquele que lhe tinha sido imposto pela promessa da mãe. Personifica assim o princípio do desassossego num universo predeterminado. A liberdade que ela representava era, por isso, potencialmente subversiva e, desde logo, foi entendida como ameaçadora pelos detentores e instrumentos do poder – a mãe viúva de Bentinho, o “agregado” José Dias – e não menos pelo próprio Bentinho quando neutraliza Capitu abdicando nela a possibilidade de escolha que representava e que anteriormente havia abdicado na mãe.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 63.

<sup>17</sup> Expressão usada por Harry Levin para se referir a Flaubert (Harry Levin, *The gates of horn – a study of five french realists*, New York, Oxford University Press, s. d.). Macedo utiliza essa expressão em suas leituras de Cesário Verde, Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco. Como pretendi mostrar em minha tese de doutorado, os romances de Helder Macedo também são construídos, em parte, a partir de *justaposições significativas*.

<sup>18</sup> Macedo, *Trinta leituras*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 58.

Para Helder Macedo, a grande questão de *Dom Casmurro* é a questão da escolha. Porque o ciúme nada mais é do que uma manifestação extrema do conflito da escolha, a mesma escolha a que são submetidos Flora, frente a Pedro e Paulo; Ana, frente a José e Gabriel; e, finalmente, Paula, frente à vida imposta pelo pai e uma outra vida possível, a da emancipação.

No caso de Bento Santiago, pode-se dizer que ao final da vida, vivendo solitário sob uma “alcunha fradesca”, ele acaba por restaurar a vida sacerdotal a que havia abandonado. De certo modo, ele cumpre o seu destino.

O narrador caprichoso e subjetivo de Machado de Assis impõe à rigidez da narrativa realista-naturalista o caos e a arbitrariedade, expressos, formalmente, na estrutura de seus romances – o capricho do narrador, suas contradições, os jogos com o leitor e a diferiçã narrativa – e, tematicamente, nos conflitos de seus personagens, submetidos a escolhas que inaugurariam novos rumos, alternativos, para si mesmos e para o país que metafórica e metonimicamente representam. Helder Macedo segue o caminho de Machado de Assis que, “em vez da inevitabilidade lógica de um destino, revela a arbitrariedade de um não-destino”.<sup>20</sup>

#### 4

Um dos procedimentos mais eficientes para se defender o livre-arbítrio e a independência dos personagens é, precisamente, a reiteração dos limites do autor. Para tanto, Helder Macedo insere o autor dentro do universo ficcional que retrata, representando-o supostamente sem disfarces, enfatizando seus limites

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 52. O elogio da arbitrariedade, a recusa do determinismo naturalista e a criação de vidas alternativas não são estranhos à literatura contemporânea. Muito do conceito de *metaficção historiográfica*, por exemplo, baseia-se na premissa de se fazer representar versões alternativas e/ou paródicas para a história oficial. Segundo Linda Hutcheon, um caso exemplar da apropriação paródica da História é *A mulher do tenente francês*, um dos mais cultuados romances de John Fowles (1926–2005), considerado um paradigma da *metaficção historiográfica* (Linda Hutcheon, *A poética do pós-modernismo*, trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991). O narrador elabora sua “teoria ficcional” nos seguintes termos: “Só há um motivo compartilhado por todos nós: *Desejamos criar mundos reais como aquele em que vivemos, mas diferentes*. Por isso não podemos fazer planos. Sabemos que o mundo é um organismo, não uma máquina. Também sabemos que um mundo genuinamente criado deve ser independente de seu criador; um mundo planejado (um mundo que revele totalmente seu planejamento) é um mundo morto. Nossos personagens e nossa trama só adquirem vida quando começam a nos desobedecer. [...] A questão é que, além de ele [Charles] ter começado a ganhar independência, eu devo respeitá-la e renunciar aos planos quase divinos que concebi para ele, se quiser que ele seja real [...]. O romancista ainda é um deus, uma vez que cria (e nem mesmo o mais aleatório romance moderno de vanguarda conseguiu eliminar totalmente o autor). O que mudou é que já não somos mais os deuses da imagem vitoriana, oniscientes e prepotentes, mas sim os de uma nova imagem teológica, em que nosso primeiro princípio é a liberdade, não a autoridade” (John Fowles, *A mulher do tenente francês*, trad. Adalgisa Campos da Silva, Rio de Janeiro, Objetiva, 2008, p. 106-7). É esse princípio da liberdade um dos temas mais importantes do romance, e dos mais caros a certa literatura contemporânea: o personagem possui liberdade de ação, e não está submetido aos caprichos do autor nem aos determinismos da história. Tive a oportunidade de comentar esse romance em uma resenha publicada na versão online do *Le Monde Diplomatique – Brasil* (Suplemento Palavra, n. 26, 25 abr. 2008).

como demiurgo. O narrador-autor Helder Macedo se diz não onisciente, e muitas das ações dos personagens são narradas como simples conjecturas: “*Quero crer*, em suma, que a Ana teria considerado que no filme certo o noivo é que estaria bem para o papel de melhor amigo e não o outro”;<sup>21</sup> “*Julgo* que uma das principais características de José é que precisava ter de si próprio a imagem do lutador”.<sup>22</sup> Ou ainda, na condicional: “*Ou assim terá sido* a noite plausível de Gabriel”;<sup>23</sup> “*Ou talvez* tivesse sido tão difícil se escolha de fato tivesse havido”.<sup>24</sup>

A declarada proximidade entre autor-narrador e os personagens não significa, contudo, total adesão aos seus pontos de vista. Helder Macedo já havia declarado que, às vezes, o melhor disfarce é não se disfarçar; do mesmo modo, a proximidade com os personagens proporciona por vezes (e paradoxalmente) um distanciamento irônico, como quando o narrador adota o vocabulário dos personagens. Sobre Ana, por exemplo, ele diz que “A verdade é que sempre achara que Gabriel tinha um *poucoquinho* mais de tudo do que José”.<sup>25</sup> E ainda, sobre os valores da época, aceitos pela personagem: “Ou à sua condição feminina, como ao tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes ficava para o resto da vida”.<sup>26</sup> O discurso indireto livre denuncia o absurdo daquelas opiniões.

O mais importante, porém, é o quanto esse ponto de vista pode nos dizer sobre a “teoria ficcional” do narrador-autor. No início do capítulo 9, o narrador expõe uma das ideias que norteiam sua escrita, a de que os personagens fogem ao controle de seu autor:

nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até o fim. Mas mesmo esses, quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas. A colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são, a irem logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor. Não é que não gostem sempre do autor, mesmo quando colaboram, algumas teriam preferido outro destino. Mas isso é ainda outra coisa, outras histórias de livre-arbítrio.<sup>27</sup>

De certa forma, o narrador-autor se desqualifica, limitando seus poderes no mundo da ficção. Situando-se como narrador-testemunha (como se os personagens fossem verídicos), ele rebaixa seus poderes para interferir na trama. O que poderíamos compreender apressadamente como uma maneira de defender um tipo de verossimilhança que poderíamos chamar de realista. Em seu estudo sobre Machado de Assis, Macedo defende que “a essência do realismo é a verossimilhança,

<sup>21</sup> Macedo, *Pedro e Paula*, *op. cit.*, p. 23 (grifo meu).

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 25 (grifo meu).

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 43 (grifo meu).

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 23 (grifo meu).

<sup>25</sup> *Idem, ibidem* (grifo meu).

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 139-40.

e a verossimilhança não é mais do que a confirmação de expectativas fundamentadas numa lógica de causa e efeito”.<sup>28</sup> De modo que, em *Pedro e Paula*, expostas as causas, cabem aos personagens se desenvolverem de acordo com os efeitos esperados. O autor propõe a recusa do determinismo, e põe seus personagens à prova: no que se refere ao enredo e ao futuro dos personagens, Macedo “lava as mãos”, dispõe as cartas na mesa e deixa que cada um deles faça seu jogo.

Essa independência conferida aos personagens impossibilita que eles sejam símbolos óbvios da história. O narrador diz-se incapaz de fazer como Garrett que, segundo o próprio Macedo em um ensaio sobre *Viagens na minha terra*, criara na velha cega, avó de Joaquina, um espelho da “estagnada expectativa” de Portugal.<sup>29</sup> Para Macedo, uma caracterização de uma personagem alegórica nesses moldes seria impossível, já que suas personagens demonstram ter vida própria e se recusam a ser controladas: dentro delas “há pedaços de gente a querer existir, vontades próprias a interferirem nas minhas monstrificações emblemáticas”.<sup>30</sup> Ainda que alguns dos personagens macedianos sejam inegavelmente alegóricos, eles são compostos por contradições e antinomias que quase os descaracterizam como símbolos, como que se não se conformassem ao sentido que lhes foi imposto pelo autor.

Um caso exemplar é Gabriel. Não se trata apenas do oposto ideológico de José. Herdeiro de “um nome cheio de partículas e de tradições”, conseguiu a algum custo tornar-se apenas “Gabriel de Vasconcelos como toda a gente”.<sup>31</sup> Atitude essa de recusa simbólica de seu passado familiar, como que se redimindo do que José qualificou de “um lamentável caso de feudalismo culpabilizado, todo teorias sem ação”.<sup>32</sup> Gabriel sem dúvida encarna alguns dilemas recorrentes aos personagens macedianos: a aparente contradição de se ser um intelectual de esquerda e pertencer a uma classe alta, proprietária de terras, sob a qual se sustenta em grande parte o poder político e a retórica ideológica salazarista; e a condição de militante ou intelectual autoexilado de seu país, igualmente culpabilizado pela condição de espectador (muito embora Gabriel, mesmo que a distância, tenha colaborado com o partido). Paula, nesse sentido, surge como uma saída, uma nova possibilidade de futuro: “talvez ele conseguisse aprender com a liberdade dela outra forma de liberdade que não fosse aquele absurdo falso exílio em que estiolava”.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Macedo, *Trinta leituras*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>29</sup> Trata-se do ensaio “As viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis” (*in* Macedo, *Trinta leituras*, *op. cit.*).

<sup>30</sup> Macedo, *Pedro e Paula*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 22.

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p. 26-7.

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 43. Outros exemplos poderiam ser elencados para comprovar a importância das contradições, antinomias e antíteses na ficção de Helder Macedo. Como um princípio estruturador do romance, elas estão presentes na composição dos personagens, nos duplos e triangulações do enredo, no discurso metaficcional (diferenças narrativas, contradições internas), no título de alguns capítulos (“Entradas e saídas”, “Espíritos e corpos”, “O não e o sim”) e na própria sintaxe de determinados trechos (como o período que abre o romance: “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte” (*Idem, ibidem*, p. 12).

De modo que, se os personagens macedianos fogem da previsibilidade naturalista, fogem também do conteúdo simbólico mais óbvio. As causas e efeitos que sejam predeterminados são compreendidos, nesse sentido, como alienadores da ficção, já que reduzem o texto à comprovação de uma tese, de uma verdade preestabelecida.

Em “Machado de Assis entre o lusco e o fusco”, Macedo demonstra como as *Memórias póstumas de Brás Cubas* rompiam com a doutrina do realismo programático: no lugar do narrador objetivo previsto por Taine, um narrador caprichoso e “subjectivíssimo”; uma história baseada não em uma cronologia e em relações causais determinadas, mas uma “caótica autobiografia” que se inicia na morte do protagonista; e, finalmente, “em vez da inevitabilidade lógica de um destino, [...] a arbitrariedade de um não-destino”.<sup>34</sup>

Não é portanto a escolha do modelo, é o seu modificado valor no contexto estético e ideológico do realismo e do determinismo social que precisa ser assinalado: o que era excentricidade satírica em Sterne tornou-se ideologicamente anarquístico e subversivo nas *Memórias Póstumas* pela transformação dos elos deterministas de causa e efeito inerentes ao realismo oitocentista numa nova forma de realismo que é o seu reverso crítico.<sup>35</sup>

Se o realismo prevê que o homem é produto de seu meio, Machado cria personagens que são “erratas pensantes”, uma sucessão de experiências caprichosas, incoerentes, que por vezes anulam-se respectivamente.<sup>36</sup> Compreende-se que essa subversão seja ideologicamente anárquica, e que *Dom Casmurro* represente, então, a culminância dessa estética. O *literalismo da imaginação* de Bentinho é subvertido pelo livre-arbítrio e o desassossego de Capitu.

Helder Macedo prega a imprevisibilidade como método de composição ficcional. Daí a recorrente utilização da metáfora do jogo de cartas, símbolo da imprevisibilidade e do logro:

Os jogos estão feitos? Bom, estão e não estão. Diria antes que as cartas foram distribuídas, bem ou mal, e que agora compete a cada personagem fazer o seu jogo, nunca esquecendo que muitas vezes não é quem tem a melhor mão que vai ganhar. No pôquer há o bluff, no bridge a finesse, nos romances o livre-arbítrio até deixar de haver, como no vasto da vida lá fora. Digamos portanto que de momento temos apenas os hipotéticos corpos das nossas personagens, a que ainda faltam os espíritos factuais. E algumas correspondências, por semelhança ou por contraste, sugerindo metafóricos potenciais.<sup>37</sup>

O imprevisível não é sinônimo de sorte, o que equivaleria a se deixar reger pelos caprichos da Fortuna. No pôquer (como no truco), o sucesso não depende

<sup>34</sup> Macedo, *Trinta leituras*, op. cit., p. 52.

<sup>35</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 53.

<sup>36</sup> Nas palavras de Brás Cubas, “[O homem] é uma errata pensante [...]. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (apud Macedo, *Trinta leituras*, op. cit., p. 53).

<sup>37</sup> Macedo, *Pedro e Paula*, op. cit., p. 93.

apenas da sorte (“não é quem tem a melhor mão que vai ganhar”), e o blefador não é apenas um mentiroso. Ele anuncia que possui cartas altas, um jogo vencedor, e desafia seus oponentes a tirarem a prova. Se o jogador está blefando e seu adversário aceita o desafio, o blefe é malsucedido (a não ser que o adversário esteja igualmente blefando; nesse caso, mediriam as forças “verdadeiras” das cartas, ou novos “contrablefes” renovariam a aposta). Mas, no limite, pouco importa quais cartas o blefador tem em mãos: isso porque o bom jogador orienta-se não apenas através das cartas de que dispõe (ocultas aos olhos adversários), mas também, e principalmente, das que estão à mesa, à vista de todos, pois são essas as cartas que compõem a verdadeira história do jogo: criam expectativas sobre os próximos movimentos e hipóteses sobre os jogos de cada um, o que exige reações determinadas, e que o bom jogador logo antecipa. Usando uma analogia literária, podemos dizer que as cartas à mesa criam uma verossimilhança para a história do jogo: os jogadores “leem” essa história a partir das pistas expostas, e daí “interpretam” quais sejam as cartas ocultas. Sabendo disso, o bom jogador lida com a expectativa de seu adversário, manipulando-a, assim como o escritor lida com as expectativas de seu leitor. No jogo de cartas, o verossímil também é, muitas vezes, toda a verdade.

Blefador assumido, indigno de nossa confiança, o narrador convida (ou desafia?) o leitor para seu jogo de verdades ficcionais e históricas. Mas perde o jogo, porém, para os personagens, a quem delega o futuro da narrativa, deixada em aberto com um reticente “pois é”.

Não há dúvida, porém, de que os principais jogadores são os irmãos Pedro e Paula. Ele, como Bentinho, é preso aos desígnios familiares e incapaz de se aventurar fora dele. Pedro fracassa porque vive à sombra do pai e, depois, de Fernanda, sua esposa que, uma vez militante de esquerda, se torna uma empreendedora imobiliária de sucesso. Ressentimento por um passado perdido.

Paula, pelo contrário, como Capitu (ainda que por outros motivos e outras injunções), representa “o princípio do desassossego num universo predeterminado”,<sup>38</sup> ou seja, ela rompe com o discurso da tradição-família-propriedade que regia a moral da pátria e o paternalismo do Império. A imaginação no poder. Sua primeira atitude subversiva é submeter-se a uma intervenção cirúrgica para “perder”, sozinha, sua virgindade, e assim não “entregá-la” a ninguém. Paula cria seu destino ao aventurar-se em Paris e Londres. E mesmo sob os cuidados de uma figura paterna que é Gabriel, sua relação jamais se resume à dependência. Ao final, como vimos, ela declara (a partir das cartas que tem em mãos) que Filipa é filha de Gabriel, como que afirmando assim o futuro da criança: “Ainda bem que decidi... que deixei que a Filipa nascesse”.<sup>39</sup> Sua atitude é a de desprender-se do passado, abandoná-lo em definitivo, mesmo no que se refere a Gabriel; quando da morte do pai, Filipa é afastada da casa em que crescera:

<sup>38</sup> Macedo, *Trinta leituras*, op. cit., p. 58.

<sup>39</sup> Macedo, *Pedro e Paula*, op. cit., p. 229.

Pois é, dadas as tendências da família e os antecedentes sebastiânicos da pátria, achei que ela tinha de sair dali. E da nossa casa. Nesse aspecto ainda bem que a casa de Knightsbridge foi vendida, que não é uma memória dela. Senão ainda ficava lá à porta à espera do Romeiro. Tudo isso foi um pouco brutal, mas era preciso. Senão ficamos todos vampiros.<sup>40</sup>

Paula sabe que as restaurações do passado não são possíveis, tema que retornará nos romances seguintes de Macedo.

Maria Lúcia Dal Farra já demonstrou como a questão da propriedade é fundamental em *Pedro e Paula* (no já referido ensaio “De Pedro e Paula: um caso de amor de Helder Macedo”): as posses da família de Gabriel que, segundo José, são indício de sua hipocrisia; o lucrativo investimento imobiliário de Fernanda (essa sim transformada em seu contrário, de uma revolucionária de esquerda à ambiciosa capitalista); a posse figurada e literal por Paula, disputada por Ricardo do Vale (que se “apossa” de Ana, em lugar da filha) e por Pedro, que encarna a tutelar proteção de um irmão mais velho. Desse modo, nos diz Dal Farra,

a brutalidade do estupro incestuoso, várias vezes ensaiado por Pedro contra a irmã gêmea, e por fim executado na dimensão de uma agressividade sem peias, só pode ser entendido à luz da sua perda de ascendência sobre a irmã que, em definitivo, se alforriara da proteção e do jugo do seu gêmeo.<sup>41</sup>

Um ato de morte que Paula compensará entregando-se a Gabriel em seus momentos finais (momentos finais que, paradoxalmente, o casal transforma simbolicamente em vida). O romance, através de Paula (que se livrou do jugo do irmão, da família, do Estado), indica o caminho traçado por Portugal, do totalitarismo à democracia, da submissão à liberdade.

Esse caminho só será traçado através do exercício do livre-arbítrio, do blefe, da criação da verossimilhança, da ficção. Paula e o país precisam criar seu futuro, estabelecer possibilidades. A vida possível, alternativa, é a resposta à intransigência do Estado totalitário, do moralismo reacionário da Família, da relação afetiva feita posse do outro.

<sup>40</sup> *Idem, ibidem*, p. 231.

<sup>41</sup> Maria Lúcia Dal Farra, “De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo”, in Teresa Cristina Cerdeira (org.) *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*, Niterói, EdUFF, 2002, p. 133.