

Helder Macedo e Jacques Offenbach: As múltiplas narrativas

Helder Macedo and Jacques Offenbach: The multiple narratives

MARISA CORRÊA SILVA*

RESUMO: O SEXTO ROMANCE DE HELDER MACEDO, *TÃO LONGO AMOR, TÃO CURTA A VIDA*, LANÇADO EM LISBOA NO INÍCIO DE 2013 APRESENTA, COMO SEMPRE, PERSONAGENS FEMININAS FORTES E MARCANTES. LENIA, CUJA HISTÓRIA SERÁ DIVIDIDA ENTRE DOIS NARRADORES, ASSUME FACETAS DIFERENTES E APARENTEMENTE CONTRADITÓRIAS À MEDIDA QUE A HISTÓRIA AVANÇA. O AUTOR, NOTÓRIO ESPECTADOR DE ÓPERAS, CRIOU UMA PROTAGONISTA QUE SE ASSEMELHA À OLYMPIA/GIULIETTA/ANTONIA DE “OS CONTOS DE HOFFMANN”, ÓPERA DE JACQUES OFFENBACH ESTREADA EM 1881. ESTUDAR TAIS SEMELHANÇAS RESULTA NUMA ILUMINAÇÃO DE IMPORTANTES ASPECTOS DO ROMANCE MACEDIANO.

ABSTRACT: HELDER MACEDO'S SIXTH NOVEL, *TÃO LONGO AMOR, TÃO CURTA A VIDA*, PUBLISHED IN FEBRUARY 2013 IN LISBON, BRINGS, AS USUAL, STRONG FEMALE CHARACTERS. LENIA, WHOSE STORY IS TOLD BY TWO NARRATORS, SHOWS DIFFERENT AND EVEN CONTRADICTIONARY ASPECTS DURING THE TALE'S DEVELOPMENT. THE AUTHOR, AN OPERA LOVER, CREATED A MAIN CHARACTER THAT RESEMBLES OLYMPIA/GIULIETTA/ANTONIA FROM JACQUES OFFENBACH'S 1881 OPERA "THE TALES OF HOFFMANN". STUDYING THE SIMILITUDES AMONG THEM ILLUMINATES IMPORTANT ASPECTS OF MACEDO'S NOVEL.

PALAVRAS-CHAVE: HELDER MACEDO, JACQUES OFFENBACH, PERSONAGEM.

KEYWORDS: HELDER MACEDO, JACQUES OFFENBACH, CHARACTER.

* Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, mestrado em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Fez pós-doutorado na Rutgers - the State University of New Jersey. Atualmente é professor associado no Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá. Tem experiência na área de Letras, incluindo as Literaturas brasileira e portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Helder Macedo, narrativa contemporânea, teoria do romance, personagem feminina. Também tem publicações contemplando Teoria Literária e leituras intersemióticas. Nos próximos anos, pretende dar continuidade aos estudos de materialismo laciano.

1 Introdução

A música e a ópera são presenças constantes na obra literária de Helder Macedo. Podemos exemplificar com o belo livro de poemas *Viagem de Inverno*, cuja inspiração é, assumidamente, o ciclo “Winterreise”, de Schubert. No romance *Vícios e Virtudes*, o intertexto se dá com “Orfeu e Eurídice”, de Gluck; em *Pedro e Paula*, com a tetralogia do Ouro do Reno de Wagner, mais especificamente com “A Valquíria”.

Helder Macedo, assumidamente apreciador de óperas, conhece “Os Contos de Hoffman”, de Offenbach, estreada em 1881. A hipótese de uma leitura de viés comparatista entre as personagens femininas da ópera e o sexto romance de Macedo, *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida*, é bastante enriquecedora, uma vez que, guardadas as devidas proporções, tanto o romancista português quanto o contista alemão lançam olhares atentos sobre o feminino, olhares que podem provocar polêmicas. Scullion e Treby (2013) afirmam que, contrariamente à opinião de outros autores, as personagens femininas de Hoffmann agem de maneira a transgredir o paradigma do comportamento feminino do século XIX, razão pela qual as acusações de “machismo” que pesam sobre a obra do autor seriam injustas. Helder Macedo já reiterou, em *Vícios e Virtudes*, *Pedro e Paula*, *Sem Nome* e, mais recentemente, em *Natália*, sua visada a um só tempo simpática e cúmplice das personagens femininas, mas sem limitá-las aos papéis politicamente corretos da contemporaneidade.

O libreto da ópera, de autoria de Jules Barbier, é uma colagem de três contos do alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), que nela surge como personagem protagonista. A ação inicia com o poeta Hoffman que, enquanto aguarda sua amada Stella, famosa cantora de ópera, narra aos companheiros de bar seus insucessos amorosos com três mulheres. Sem que ele saiba, seu rival, o velho e rico Lindorf, escuta suas narrativas, a fim de planejar o modo de roubar-lhe a amada; e a Musa, tomando a forma do fiel amigo Nicklausse, também aguarda que ele decida entre ela (e a carreira de poeta) e a felicidade amorosa.

As três mulheres amadas por Hoffman foram: Olympia, uma boneca animada que ele pensa ser humana, e que é desmontada por Coppelius, o fabricante de olhos, como vingança por ter sido enganado por Spalanzani, construtor de Olympia. A seguir, Antonia, cantora, cuja mãe morreu de de-

ficiência cardíaca e cujo pai a proíbe de cantar, tentando salvar-lhe a vida. Antonia, parcialmente instigada pela voz da mãe, invocada pelo vilanesco Dr. Miracle, rebela-se e canta até morrer. Por último, a cortesã Giulietta, que engana Hoffman em troca de um diamante e o abandona sem nenhuma preocupação após ele haver assassinado um rival num duelo. Lindorf compreende que não deve temer Hoffman como rival e leva Stella, que chega triunfante, pelo braço.

No epílogo, a musa diz compreender que as três mulheres eram faces da mesma mulher, Stella, que acabara de fazer um sucesso estrondoso no papel de Donna Anna, na montagem da ópera *Don Giovanni*, de Mozart. A mesma musa consola o poeta embriagado e abandonado, prometendo-lhe a glória literária.

Houve encenações nas quais as histórias de Giulietta e de Antonia foram invertidas; a cortesã apareceu em segundo lugar e a cantora, em terceiro. Segundo o texto organizado pelo Conde de Harewood (1991), essa ordem não era a desejada nem pelo compositor e nem por seu libretista, tendo sido a ordem original restaurada após alguns anos. Ainda assim, há montagens que optam pela inversão dos atos, notadamente por questões musicais, como afirma Janine Reiss (2002). A recepção da obra consagrou as leituras de Olympia como a encenação da mulher-menina, jovem e bela. Por extensão, a boneca mecânica é inocente da própria sedução e incapaz de amar. Antonia é vista como a heroína romântica *tout court*, vibrante e apaixonada, capaz de desafiar a morte para não calar seu talento extraordinário; e Giulietta seria a cortesã – a fêmea paradoxalmente lasciva e gélida, egoísta, para quem não há diferença entre um amante e o próximo. Stella teria, portanto, elementos em comum com as três, compondo uma figura feminina complexa e nuançada. Falhando com as três (não reconhecendo a verdadeira natureza de Olympia, não convencendo Antonia a renunciar ao canto – ou exigindo dela a promessa da renúncia sem lhe contar o motivo – e acreditando que Giulietta o ame), ele não saberá ser amado por Stella: seu rival percebe isso e leva a melhor sobre ele.

O sexto romance de Helder Macedo, *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida*, lançado em Lisboa em fevereiro de 2013, traz a suposta história de Lenia Natchigal, jovem revelação da ópera alemã oriental nos últimos anos da Cortina de Ferro. Amada por um diplomata português, teria deixado Berlim, quando o Muro caiu, e desaparecido. O diplomata, Victor Marques, segue a carreira e,

anos depois, em Londres, surge na casa do narrador principal, contando-lhe sobre o namoro na juventude e sobre um encontro que tivera na véspera com uma mulher que dissera ser Lenia e que teria perdido a voz. Victor pede ao narrador principal que tente imaginar o que teria sido a vida de Lenia durante aqueles anos e se a mulher com a qual ele passara a noite seria ou não ela.

Há indícios sutis de que Victor poderia ter cometido um crime, embora não apareçam vítimas: há uma pequena mancha de sangue no punho da camisa do diplomata e um vigia do museu em frente ao prédio que Victor apontou como residência da mulher diz que naquela manhã estiveram no local uma ambulância e um carro de polícia. O narrador principal não obtém mais informações, mas cogita em algo violento.

Fascinado pela narrativa de Victor, o narrador principal começa a rascunhar uma versão de Lenia: ela teria encontrado uma outra jovem também chamada Lenia, brasileira, filha de um libanês, teria perdido a voz devido a uma pneumonia e a uma depressão, vivido maritalmente com o pai da Lenia brasileira por alguns anos e finalmente convencido a outra Lenia a organizar o “sequestro” e encontro com Victor, numa espécie de vingança sem motivo claro. Ela também teria estimulado a suspeita do MI6, que julgava que pai e filha Benamor fossem financiadores de terrorismo, sugerindo mas deixando em aberto uma possibilidade de violência.

Ao receber e ler o rascunho do narrador, o diplomata se zanga e acusa-o de ingenuidade e de desconhecer vários pontos importantes da trama, como o funcionamento da contraespionagem britânica que, segundo ele, não abordaria Lenia a fim de saber se o libanês poderia ou não ser um terrorista. Numa nova conversa, Victor confessa amargamente que não era o reencontro com Lenia que ele buscava, mas sua ausência, a forma estática e congelada do que ela havia sido no passado. No dia seguinte, Victor é encontrado morto em sua residência, sem que a causa da morte seja revelada.

1.2 Comparando *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* e “Contos de Hoffmann”

Entendemos que em *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* (daqui em diante, por motivos de concisão, TLA), há uma encenação até certo ponto análoga, embora propositadamente concentrada, da mesma busca de compreender,

via narrativa, o caráter da amada elusiva e tripartite. Se a Musa/Nicklausse diz, ao findar a terceira história, ter compreendido que Giulietta, Antonia e Olympia eram três faces da mesma mulher, Stella, Victor propõe a Macedo que este crie uma narrativa que construa uma relação entre a mulher com quem passara a noite e a amada perdida: “(...) a querer que eu seja uma espécie de testemunha adiada dos seus amores inconclusivos (...). Mais ainda, a querer que eu fosse uma espécie de autor fantasmático da sua vida” (TLA, p. 65).

Só que essa narrativa tem uma estrutura bem mais complexa que a (já complexa) da ópera. Macedo vai trabalhando com oximoros, paradoxos e contradições, desdizendo e/ou relativizando cada afirmativa, de modo a proibir o leitor de sucumbir à tentação das certezas. Se o retrato de Stella é o da “menina, artista e cortesã”, o de Lenia é bastante mais fragmentário, como se fosse uma bricolagem.

Uma coincidência saborosa é a das iniciais do narrador e de sua esposa: HM e S. Trata-se das iniciais verídicas do nome do autor e de sua esposa, mas também remetem a “HoffMan” e “Stella”. Tal coincidência não deve ser tratada como indício, pois seria uma superinterpretação; mas não deixa de ser sugestiva, como veremos mais à frente, à propósito dos comentários tecidos pelo narrador a respeito das habilidades de S.

É preciso esclarecer que a comparação não trabalhará apenas com dois estratos (romance e ópera), mas com três: a ópera, a história de Lenia Nachtigal contada por Victor Marques e a *mise-em-abîme*, que é a história das duas Lenias imaginadas pelo narrador Helder Macedo a partir do relato de Victor.

2.1 Aproximações

Retomando uma tradição do Romantismo, *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* aparentemente coloca a relação amorosa com uma única mulher, idealizada, de certo modo, no centro de suas preocupações. Lenia, cantora de ópera como Stella e Antonia, primeiramente aparece jovem e inexperiente, apegada à Lei e quase infantilizada, na Berlim oriental. A queda do Muro funciona como a “quebra” Olympiesca dessa quase menina, cuja inocência vem ressimbolizada de forma contemporânea: não na aparência virginal e na (literal) assexualidade da boneca, mas num vigor sexual que escraviza o parceiro,

sem preocupação de agradá-lo via submissão. A partilha dos corpos é, para a jovem Lenia, um direito e um exercício para aprimorar a voz: Victor entende que ela não o ama: “Além do que a Lenia, a verdadeira Lenia Nachtigal, nunca me amou. (...) Usou-me enquanto lhe servi. Deixou que eu a amasse até ter deixado de deixar” (TLA, p. 68).

Belas jovens incapazes de amar: a boneca Olympia tem um criador (Spalanzani) que impele Hoffmann a cortejá-la e um inimigo (Coppelius) que a desmonta para se vingar de ter sido enganado pelo construtor. Lenia tem um pai presuntivo, Otto, que é o primeiro a insinuar o encanto da jovem para Victor; e é “desmembrada” em duas pelo narrador, para profunda irritação do diplomata. Na concepção de Macedo, Lenia Benamor, embora seja uma figura solar, jamais se apaixona: mantém relações sexuais esporádicas, nunca repetidas, frequentemente com desconhecidos. E Lenia Nachtigal, após alguns anos vivendo maritalmente com Almir Benamor, enfrenta a perda da voz, a depressão e a anorexia. A relação sexual entre ambos acaba com o decorrer do tempo.

A relação de Nachtigal com os Benamor também instaura uma camada narrativa distinta no texto. Lenia Benamor é apresentada inicialmente como em conflito com o pai, mas cedo esse conflito vai tomando tintas incestuosas. Ela admite para a outra que gostaria de vê-la com Almir, numa relação conjugal da qual ela própria não poderia fazer parte. Cuida de Nachtigal de forma ambígua:

E talvez também que Lenia Nachtigal se sentisse sexualmente mais activada nos partilhados exercícios físicos e nas massagens que a amiga nunca deixava de lhe fazer quando, de manhã, regressava ao quarto onde ficara a aguardá-la. Mas não nos apressemos a rotular de lésbica, ou de qualquer outra patetice redutora desse género, a relação entre as duas jovens mulheres (TLA, p. 106).

Esses dados todos sugerem uma leitura mais sombria (ainda) da história de Antonia. Levada para longe de Hoffman, uma vez que o seu pai teme que a paixão do poeta agrave a doença da filha, a jovem tem de prometer não tornar a cantar, embora isso lhe pese até mais do que a separação do amado. A voz da mãe, invocada pelo vilanesco Dr. Miracle, fá-la desafiar a proibição paterna e cantar até morrer. O pai, desesperado, acusa o poeta de ter causado esse desfecho fatal. Ora, o espectador sabe que Hoffmann, assim que descobriu

a condição da moça, fez com que ela lhe promettesse não tornar a cantar. De que maneira se explica essa reação do pai, que desconfiava instintivamente de Miracle?

A explicação mais consistente seria a de uma relação do tipo freudiano, na qual o pai, inconscientemente, deseja conservar a filha para si, afastando o rival mais jovem. Por isso a reprovação do namoro e a recusa em informar o poeta sobre a doença da jovem. Por isso a acusação de que o rapaz matara a filha: roubara-a do convívio paterno. O canto desafiador de Antonia seria, portanto, uma última tentativa de se rebelar contra os dois homens, que passam a se assemelhar ao desejarem controlar sua vida. Ao pedir à amada que deixe o bel-canto, Hoffmann passa a se assemelhar ao pai, dando a entender que, para ela, a união com ele seria uma substituição nas figuras controladoras, em vez de uma transgressão libertadora. Antonia escolhe a vocação herdada, ainda que isso lhe custe a vida.

A figura da mãe desaparecida pode ser vagamente relacionada com as mães de ambas as Lenias. A da Nachtigal era uma mulher horrível: espiã da Stasi, sádica e perigosa, de quem a jovem alemã se despedira com prazer. Lenia Benamor desconhece o nome da sua mãe, uma francesa que se deitara apaixonadamente com Almir durante o Maio de 1968, mas que imediatamente recuara para o casamento com um rico herdeiro francês. Seu desejo teria sido abortar, mas acabara aceitando a proposta de Almir de ir ao Brasil para ter o bebê gerado pelo amante e deixar a criança aos seus cuidados, em troca do silêncio total sobre a identidade materna.

Nos dois casos, o eco da “voz” materna incidirá sobre as moças. Nachtigal será, em vários momentos, referida como “a filha da Stasi” (por exemplo, na página 33 e na 149), e Macedo a imagina encorajando as suspeitas do MI6 sobre seus ambíguos benfeitores. E Lenia Benamor toma, de forma simbólica, o lugar da mãe ao não executar de fato o incesto com o pai, mas ao assumir essa fantasia como sua e a propor a alemã como sua substituta na cama dele. Dois ecos altamente destrutivos, portanto, uma vez que privam a brasileira de desenvolver uma vida afetiva mais saudável e carregam a alemã de sombras, evidenciando um lado de sua personalidade que fora apenas entrevisto nos comentários de Víctor sobre o seu sadismo e a sua mania de ordem e de “seguir a lei”.

Tornando ao diplomata, lembremos que a ausência da amada desencadeia,

em Hoffman, uma busca física, imediata; em TLA, uma busca metaforizada nas namoradas subsequentes de Victor, que nunca mais se envolveu de fato com outra mulher:

Depois de Berlim passou um período de compensatória promiscuidade (...). Mas não era bem promiscuidade, essa era apenas uma aparência, a forma física da ausência dela. Era querer encontrar (...) a vida de quem amava noutras vidas. Até quando se casou com uma colega que coincidira com ele numa estadia em Lisboa, entre dois postos no estrangeiro. Isso foi talvez o mais cruel. (...) o casamento que mal existira entretanto colapsara” (TLA, pp. 45-46).

Aqui temos novamente tematizado o processo da busca do reencontro em outras figuras femininas, embora estas não sejam desenvolvidas ao longo da narrativa. Falhando em reencontrar Lenia em outros corpos, resta a Victor solicitar a imaginação do escritor. Entretanto, o processo é destinado ao fracasso: não apenas a solução proposta pelo narrador é rejeitada (“mas aqui retirando da Lenia quem ela tinha sido para a tornar em duas. A desentendê-la. E portanto a mim” (TLA, p. 154)) como também provoca a confissão de Victor de que sua obsessão por Lenia o havia feito buscar nas outras mulheres não o reencontro com ela, mas a sua perda – a Lenia morta. Em linguagem lacaniana, um ato de pulsão, ou seja, a perda compulsivamente reencenada do objeto-causa de desejo.

Essa confissão se articula espantosamente com o encontro imaginado por Macedo entre Victor e Lenia. O diplomata não teria passado a noite com a Nachtigal e sim com a Benamor, que, instigada pela alemã e com a cumplicidade de Almir, procura o ex-namorado da alemã em Lisboa e, novamente, em Londres, enviando o pai para conduzi-lo ao apartamento. Temos uma dupla troca: se Lenia Nachtigal realiza o desejo incestuoso da amiga, Lenia Benamor agora tomará o lugar dela, no que para ela é apenas uma aventura, e para a outra é um castigo ao diplomata, “por me ter deixado tornar-me no que sou” (TLA, p. 146). Mas a partilha é assimétrica: a brasileira não tem motivos ulteriores para colocar a alemã no leito do pai, enquanto a alemã procura o agente do MI6 para insinuar que Victor Marques e os Benamor seriam cúmplices em atos pró-terrorismo. Num ímpeto sádico, Nachtigal sente renascer em si a antiga sensualidade, lembrando do passado em Berlim e de Benamor, “que acabara de comprometer junto à polícia de par com o seu antigo aman-

te” (TLA, p. 149).

Essa faceta retoma tanto o tema do reflexo roubado (Lenia Benamor a ser posta em risco de desaparecer pela perfídia de Lenia Nachtigal), quanto o do engodo para tomar do enganado algo que lhe é precioso. Se a denúncia ao agente do MI6 – que é um tanto incongruente, como um vilão paranoico e clichê de um filme hollywoodiano – surtisse efeito, o que seria de esperar? Na melhor das hipóteses, uma série de aborrecimentos para pai e filha Benamor e para Victor: detenção preventiva, investigações, a carreira diplomática arruinada ou, no mínimo, comprometida, a liberdade cerceada. Na pior, a sinistra eliminação cujos vestígios seriam apagados, na melhor tradição dos filmes “teoria da conspiração”.

Na ópera, Giulietta é doutrinada pelo Diabo (em geral esse papel é feito pelo mesmo cantor que encarna o rival Lindorf), que deseja o reflexo (= alma) de Hoffman e utiliza a beleza da cortesã para obtê-la. A prostituta aceita um diamante para fazê-lo e rapidamente encanta o poeta que, após lhe ceder seu reflexo, pensando tratar-se de brincadeira entre namorados, descobre que não consegue mais ver-se no espelho. Antes de poder investigar o fato espantoso, Hoffman acaba duelando e matando o amante de Giulietta. Ao procurá-la ao pé do rio, entretanto, percebe que a moça já embarcou na companhia de um novo amor. Cortesã sem coração, Giulietta engana e destrói sem culpas. Podemos observar o paralelo com a Lenia que manipula os Benamor e o agente do Serviço Secreto numa “vingança” que, aos olhos do leitor, parece gratuita ou mesmo monstruosa. A figura feminina principal deste romance ora é objeto *a*, ora a Coisa má, monstruosa, castradora, a apontar para o vazio inexorável do Real prestes a engolir a frágil ficção identitária dos Sujeitos.

2.2 Romantismos

No final do romance, Victor afirma que, se a mulher fosse mesmo a perdida amada, reencontrá-la foi terrível, uma vez que ela não poderia ser a Lenia idealizada da sua memória, sendo, portanto, uma necrofilia e uma traição, que só poderia terminar com um dos dois matando o outro: “Como uma expressão de amor” (TLA, p. 168). Essa formulação, emitida com outras palavras que não o estilo caleidoscópico de Macedo, não faria má figura num romance

romântico novecentista. Pensemos na Aurélia de *Senhora*, cujo rancor por Seixas não provém do fato de ele tê-la trocado por outra, mas de tê-la trocado pelo dote da outra. Revelar-se capaz de trocar o amor por bens materiais foi conspirar o amor idealizado de Aurélia, de modo que ela fará de tudo para vingar-se.

Essa leitura mais superficial deve ser repensada, uma vez que os romances de Macedo jamais são simples: cheios de armadilhas para o leitor, eles se constroem em camadas e mais camadas de significação, e seu pano de fundo sempre é crítico, no sentido político do termo. Mais adiante, retomaremos essa questão.

E. T. A. Hoffman escreveu contos que, embora dentro do *mainstream* romântico, foram apontados como “menipeia” por Bakhtin (1987), que lançou mão dessa denominação por considerar as obras do alemão essencialmente satíricas e autoparodiantes na forma. Já *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* não se encaixa facilmente na denominação, embora partilhe os traços de sátira e de autoparódia de forma bastante marcada. Do ponto de vista da carga ideológica, ele tem melhor espelho novecentista no conceito de Romantismo titânico:

Segundo Vizzioli (1993, p. 154), o romantismo titânico foi marcado por uma profunda racionalização do ímpeto emotivo primário dos românticos, o que levou muitos autores a imprimirem ao sentimentalismo característico dessa escola um tom racional que, em alguns aspectos, vale-se de procedimentos clássicos, caracterizando um romantismo mais lúcido e racional. Tal postura, segundo o crítico, não implicou uma negação dos preceitos emotivos do Romantismo, antes, formulou-se como uma “das contradições intrínsecas da própria dinâmica do Romantismo”.

Conforme já mencionado, a vertente titânica pressupõe uma postura consciente em relação ao fazer poético, levando a uma modulação da emotividade através do trabalho racional com a linguagem (PEREIRA, 2004).

Hölderlin foi o grande nome dessa corrente, e é bom lembrar que entre suas obras encontram-se elementos clássicos, ou seja: o romantismo titânico não se opunha a retomar o diálogo com a tradição, cuja ruptura era a primeira marca do próprio Romantismo. As referências existentes em *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* aos mitos gregos de Eros e Psiquê (com o inevitável eco pessoano, do príncipe que afinal era ele mesmo “a princesa que dormia”) e

de Plutão e Perséfone, embora não sejam objeto desta análise, não são paradoxais nem anacrônicas na tessitura do romance.

Tão Longo Amor retoma vários dos temas característicos do romantismo titânico: a idealização da mulher e do amor; a perda da Mulher Idealizada vivida como pulsão, no sentido lacaniano do termo: reencenação reiterativa da perda do objeto *a*; e o sofrimento e a autoaniquilação revestidos de sentidos metafísicos.

3.1 Dos Romantismos ao século XXI

Claro está que HM dá a esses elementos uma torção contemporânea e ressignificadora: especialmente a metafísica não é mais a do século XIX, mas uma metafísica à Badiou: refigurada na própria vida social e política dos séculos XX-XXI. Não é mais a alma, mas o *agalma* (o segredo mais íntimo, o tesouro constitutivo) de Hoffman-Victor que é tirado dele quando fracassa a reencenação do encontro amoroso e ele se dá conta de que Stella-Lenia (seja ela Benamor ou Nachtigal) não pode mais encarnar o objeto-causa de desejo, o objeto *a*, que metaforiza o retorno impossível ao pré-Simbólico idealizado. Incapaz de encontrar seu lugar no Simbólico, cumprindo maquinalmente tarefas diplomáticas nas quais nunca acreditou, Victor é aniquilado e não é casual que o cenário de sua morte reproduza elementos da própria infância (piano e cão), uma vez que é na inadequação da função paterna, no embate com a Lei que instituiu o Sujeito, que se encontra a origem de sua incapacidade. Aliás, Phillip Rothwell já discutiu a função da autoridade paterna problemática no panorama da Literatura portuguesa em *A Canon of Empty Fathers* (2007).

Não por acaso, esse romance foi produzido durante uma crise enorme na sociedade portuguesa pós-euforia da união com a CEE. Embora tais reduções sejam perigosas (e injustas), não se pode deixar de observar a diferença entre o tom ambigualmente otimista dos finais de *Pedro e Paula* (1996) e de *Sem Nome* (2006) com o do romance de 2013. Os ecos incestuosos da fixação de Victor por Lenia são espelhados na narrativa inventada por Macedo, de uma Lenia Benamor que teria inserido Nachtigal num incesto substitutivo com Almir. Ao repudiar a narrativa da duplicação da amada e da sua união com o “homem mais velho”, Victor reconhece que precisa da Lenia desaparecida,

um falso momento edênico do passado, para continuar a se iludir sobre a real razão de sua incapacidade de amar. O homem desenraizado, sem vínculos com o passado histórico não é capaz de acreditar nem no amor, nem na política da qual toma parte: é um nada. A ficção trouxe não a resposta esperada, mas a resposta para a pergunta que ele temia formular.

3.2 O resgate possível pelo feminino: à guisa de conclusão

Mas existe uma contrapartida feminina à maneira Scheherazade, a que, ao narrar, cura. Paralela à alternância de voz narrativa entre Victor, aproximando-se dos cinquenta anos, e Macedo-narrador, sendo cada um deles alternativamente Musa e Hoffman (quem inspira e quem conta), há S., esposa do narrador, uma representação da figura feminina que é, a um só tempo, musa e amada: inspira e narra, de forma mais espontânea e “natural” do que o laborioso esforço do romancista, que está sujeito a erros e à necessidade de reescrever e “corrigir”. São as narrativas orais de S., descritas como adaptáveis à necessidade de cada ouvinte, que efetuam a possibilidade de reinserção no Simbólico, com seus conselhos benjaminianos que cumprem a função de instituir a Lei paterna, o “não” fundador. Não esqueçamos que o narrador oral proposto por Benjamin é aquele que cumpre a dupla função de enraizar o ouvinte com a tradição e de lhe trazer o longínquo e o exótico, traduzindo-os para sua cultura.

Não por acaso, o romance é dedicado à S. – “para que o emende”. Se, ao preencher os vazios da narrativa de Victor, Macedo não teve tempo de elaborar um discurso que funcionasse como a Lei paterna ao qual o amigo se agarresse para não sucumbir, nem por isso ele propõe a “inutilidade da narrativa”: como a Musa dá a entender a Hoffman ao final da ópera, a possibilidade da narrativa salvífica não está excluída de seus romances. Mas essa possibilidade provém de formas narrativas há muito tempo consideradas arcaicas (BENJAMIN, 1994) e que são discretamente (embora reiteradamente) mencionadas pelo narrador. Provém de um vínculo com uma tradição cultural passada não na forma de tediosas lições, mas de vivências partilhadas no narrar. S. é uma Stella capaz de amar e de lealdades profundas: escolhe o amor e não a conveniência. Obviamente, não estamos propondo uma paixão equivocada de

Victor por S., mas que ela sirva, para o poeta H.(off)M(ann), de contraponto à intensa Lenia Nachtigal evocada por Victor e às duas Lenias criadas por ele próprio (H.M.). Em vez de vozes narradas, uma voz que narra e que se faz ouvir, ainda que o leitor só tenha dela o reflexo mediatizado pelas observações do narrador.

Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida é um marco na narrativa macediana, refigurando vários dos temas e motivos frequentes na obra desse autor. Além disso, o romance lança mão de tópicos muito característicos da prosa contemporânea: fracasso da narrativa, fragmentação da focalização, cessar das certezas, desconfiança da narrativa monocêntrica à Clarice Lispector, relativização plena, assunção da estranheza do Outro. Além de permitirem reencenar uma leitura da amada tripartite da ópera de Offenbach, tais tópicos dialogam bem com a tradição do romantismo titânico, que buscava retirar “razão” e “emoção” de sua construção enquanto oposição binária, num ímpeto político de intervir na sociedade através da obra literária. Da mesma forma, o ato de contar histórias orais, recuperado pela habilidade de S., cumpre a função de enlaçar contemporaneidade e tradição de forma positiva e eufórica. O emprego desses recursos marca a rejeição de uma postura ingenuamente maniqueísta, que enxergaria “passado” e “presente” como termos de uma oposição binária: a opção por colocar o contemporâneo e a tradição em diálogo, assumindo inclusive o significado de metáfora política, entendida em sua forma mais ampla, é uma das características mais vigorosas da composição desse romance.

Referências Bibliográficas:

- BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. IN: BENJAMIN, W. *Magia, Técnica, Arte e Política*. 7ª. Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, 253 p.
- CONDE DE HAREWOOD (org.) *Kobbé. o livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, 935 p.
- MACEDO, Helder. *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida*. Lisboa: Editorial Presença, 2013, 171 p.
- PEREIRA, Danglei de Castro. “Sousândrade: tradição e modernidade”. IN: *Revista Linguagem em (Dis)curso*, volume 4, número 2, jan./jun. 2004. Disponível em <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0402/07.htm>. Acesso em: [30/08/2013].

REISS, Janine. "Janine Reiss on The tales of Hoffmann". IN: DIBBERN, M. *The Tales of Hoffmann: a performance Guide*. s/d: Pendragon Books, 2002, pp. xi-xv.

ROTHWELL, Phillip. *A Canon of Empty Fathers*. Cranbury: Rosemont Publishing & Printing Company, 2007, 221 p.

SCULLION, Val & TREBY, Marion. "Sexual Politics in the narratives of E.T.A. Hoffmann." *Journal of Gender Studies*. Oxford/London: Routlege, 2013. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09589236.2012.745685#.Ugm6OKyII>. Acesso em: [27/08/2013].

ŽIŽEK, Slavoj. *Como Ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, 157 p.