

FICÇÃO E HISTÓRIA EM *SEM NOME*
FICTION AND HISTORY IN 'SEM NOME'

Gregório Foganholi Dantas
 Doutor em Teoria e História Literária
 Universidade Federal da Grande Dourados
 (gregdantas@gmail.com)

RESUMO: O presente artigo pretende realizar uma leitura do romance *Sem nome*, do escritor português Helder Macedo, considerando a apropriação de formas narrativas tradicionais, como o romance histórico e o tema do duplo. Para tanto, faremos uso de um *corpus* de ensaios de autoria de Helder Macedo que tratam da tradição literária evocada em seus romances. Deste modo, pretendemos interpretar seus livros a partir dos critérios adotados pelo próprio autor para interpretar as obras ficcionais de sua eleição.

Palavras-chave: Helder Macedo; Romance português; Metaficção

ABSTRACT: The present paper intends to undertake a reading of the novel *Sem nome*, by the Portuguese author Helder Macedo, taking into account the appropriation of traditional narrative forms, such as the historical novel and the theme of the double. By questioning these narrative forms, Macedo is proposing a reflection about his own work and the nature of contemporary literature.

Keywords: Helder Macedo; Portuguese novel; Metafiction

Talvez a literatura seja isso: inventar outra vida que bem poderia ser a nossa, inventar um duplo. Ricardo Piglia diz que recompor uma memória estranha é uma variante do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária.
 (Enrique Vila-Matas)

A vida, um tecido de coincidências, e a História, insondável nos seus propósitos, escolheu-me para intérprete dessas coincidências, ao pôr-me na posta de uma intriga quase inverossímil.
 (Augusto Abelaira)

Desde sua estreia na ficção, com **Partes de África** (1991), o também poeta e crítico literário português Helder Macedo tem se destacado como um romancista não apenas hábil na manipulação original de procedimentos literários cristalizados, mas também como um questionador dos limites e dos caminhos da ficção contemporânea. Seu quarto romance, **Sem nome** (2005), recebido com entusiasmo pela crítica portuguesa e brasileira, se por um lado mantém muito das linhas mestras de seus romances anteriores, também demonstra sensíveis mudanças em seu projeto literário, promovendo o questionamento sobre o “romance

possível” na contemporaneidade, e levando ao limite das convenções literárias alguns temas e procedimentos consagrados pela tradição romanesca.

A trama de **Sem nome** é relativamente simples: José Viana é um advogado português, residente em Londres desde o início da década de 70. Certo dia, recebe uma ligação da polícia do aeroporto londrino: Marta Bernardo, sua antiga namorada, desaparecida desde antes da Revolução dos Cravos, está presa, com problemas no passaporte. E, por incrível que pareça, ao encontrá-la, José Viana vê a mesma mulher de há 30 anos. É como se ela não houvesse envelhecido um dia sequer.

É claro que não se trata da mesma pessoa. A jovem jornalista Júlia de Sousa foi confundida com Marta Bernardo por uma série de coincidências incríveis. E tal equívoco de identidades, por mais inverossímil que seja, promove os principais conflitos de **Sem nome**, que poderíamos dividir em dois núcleos temáticos.

O primeiro deles é o reencontro de José Viana com seu passado. Remexendo em papéis velhos, ele inicia um processo de recordação que coincide com a inacreditável aparição da nova Marta. Mas os romances anteriores de Helder Macedo nos ensinaram que os dramas pessoais das personagens não são destituídos de significado histórico, e se relacionam sensivelmente com os eventos recentes de Portugal. Em **Sem nome**, José Viana representa um personagem típico, um ex-comunista perdido na configuração política atual e em uma rotina de trabalho “mesquinha”, porque esvaziada dos valores aos quais se aferrara na juventude.¹ Há um clima geral de desilusão com os rumos políticos tomados por Portugal e certo arrefecimento dos ideais da Revolução. Desilusão que, para José Viana, mistura-se à culpa: militante do Partido Comunista, ele fora convocado pelo exército em 1973 e, ao invés de atuar como agente revolucionário infiltrado nas Forças Armadas, optou pela deserção, fugindo para fora do país. À culpa por um ato de possível covardia, soma-se que a fuga resulta em seu afastamento definitivo de Marta.

¹ Situação bastante semelhante à do protagonista de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), de Mário de Carvalho, romance que conta como um burocrata quinquagenário, Joel Strosse Neves, reencontra um antigo conhecido da faculdade, o professor Jorge Matos, e passa a assediá-lo para ser aceito no Partido Comunista Português. Um sente-se à margem do processo histórico, e almeja a atuação política efetiva; o outro, por sua vez, fora um intelectual atuante contra a ditadura salazarista, e hoje se mantém em um estado de inércia, no trabalho e na vida pessoal.

O segundo núcleo temático do romance é o da criação ficcional. Júlia de Sousa se propõe a escrever um romance sobre Marta Bernardo, cuja vida e cujo desaparecimento serão reconstruídos em diferentes versões: a versão de José, que desertou e nunca mais soube da namorada, conforme nos conta o narrador; a versão de um relatório redigido por Júlia, em que é elaborada uma teoria bastante plausível para o desaparecimento de Marta; uma outra versão imaginada por Júlia, a hipótese segundo a qual Marta teria sido assassinada por José Vianna; e, finalmente, há a assumida ficção, em que Júlia retrata alguns momentos da vida de Marta.

Neste sentido, Marta é um pouco como Joana, de **Vícios e virtudes** (2000), cuja história conhecemos através de diferentes fontes, todas mais ou menos ficcionais. Ao final, ela não é exatamente nenhuma de suas versões, e sim a soma de todas as partes, incluindo suas possíveis contradições.

O início de **Sem nome** é bastante emblemático:

Que uma mulher diga que é mais nova do que é, tudo bem, tudo normal. Muitas vezes nem estaria a mentir mas simplesmente a ajustar a verdade à verossimilhança. E como, por outro lado, as adolescentes se vêm tornando adultas cada vez mais novas, a maravilha é haver por aí tanta núbil juventude de filhas, mães, até avós, todas a competirem no mesmo jogo de falsas aparências. Maravilha ou suplício de tântalo para quem se submetesse a calendários biológicos, tanta água em volta e nenhuma para beber, falta de imaginação ou de filtros competentes. Não para José Viana, no entanto, que desde há muito se havia habituado a considerar as aparências como o único modo inteligível de viver (MACEDO, 2006, p. 11).

Em poucas linhas, estão anunciados os temas do romance e ao menos uma de suas diretrizes narrativas. Sem dúvida, é um livro sobre as aparências: o conflito inicial é o fato de José Viana (aparentemente) reencontrar uma antiga namorada que não via há 30 anos (e o fato de a namorada parecer não ter envelhecido um só dia é mais um dos fatores que estabelecem outro conflito fundamental, o enfrentamento da velhice, conflito representado de diferentes formas, durante todo o primeiro capítulo).

A vida de José Viana é mantida, sob diferentes aspectos, por relações de aparência. Pessoalmente, não assume sua idade: “continuava a olhar para os espelhos com olhos jovens, os espelhos é que padeciam de rugas e de cinzas, não

era ele, essa é que era a verdade” (MACEDO, 2006, p. 12). Mantém há décadas uma relação amorosa com sua fiel secretária, relação algo clandestina, escondida sob a aparência meramente profissional. Quanto à prática da advocacia, José Viana por vezes manipula as regras, “que só servem para ser torneadas” (MACEDO, 2006, p. 14), de modo a exercer poder em um âmbito que não lhe compete; e consegue vencer certas causas através do jogo de falsas informações. Essa parece ser, aliás, a essência de sua profissão, de suas “manobras fictícias com destinos reais”, e cujos colegas exercitam “a sublimada arte de falarem do que não estão a falar não dizendo o que estão a dizer” (MACEDO, 2006, p. 16). Um advogado trabalha, então, e essencialmente, sobre plausibilidades mais ou menos verossímeis.

E uma forma recorrente de plausibilidade são os sonhos. No capítulo 4 de **Sem nome**, ao refletir sobre a natureza dos sonhos, José Viana conclui que

Entendê-los não era muito diferente do que habitualmente fazia na sua prática jurídica. ‘Foi como um sonho mau’, diziam muitas vezes os seus clientes ainda perplexos com as irracionalidades que haviam sido capazes de cometer ou que contra eles haviam sido cometidas. O desafio intelectual para o Doutor José Viana, o estímulo que o motivava, era como transformar o sonho mau numa narrativa factual (MACEDO, 2006, p. 45).

Ou seja, trazer o sonho “para o nível das factuais plausíveis”, como o narrador faz ironicamente com o mito de Édipo, logo em seguida, em uma leitura alternativa do mito: o assassinato de Laio é transformado em legítima defesa e o incesto não passa de um equívoco. José Viana, então, é também um criador de uma narrativa que manipula a verossimilhança a fim de transformar a verdade. Um escritor, portanto.²

Esse estado de coisas, o de uma rotina profissional organizada sobre a noção de verossimilhança, é surpreendida com o (re)aparecimento de Marta, e com a inegável “impossibilidade de que ela fosse quem parecia ser”: além da grande semelhança física, elas aparentemente possuem o mesmo nome; Júlia vive no mesmo endereço em que Marta viveu nos anos 70; e, como se não bastasse, ainda é revelado, mais tarde, que eram ambas crescidas na mesma região, relacionadas a

² A noção de verossímil, lembra-nos Todorov, nasceu de uma questão jurídica. E cita Platão: “Com efeito, nos tribunais, a preocupação não é de forma alguma dizer a verdade, mas persuadir, e a persuasão depende da verossimilhança” (*apud* TODOROV, 2003, p. 113).

uma mesma família. E a única explicação verossímil para essas incríveis coincidências — a de que Júlia fosse filha de Marta — é logo descartada.

O livro trata, portanto, de como José Viana enfrenta o ressurgimento de seu passado, lida com “culpabilidades nunca inteiramente resolvidas” e, sobretudo, com “a nostalgia do que poderia ter sido” (MACEDO, 2006, p. 28). Estamos, como em todos os romances do autor, no campo das restaurações do passado:

A única explicação que por enquanto se pode adiantar é que é perigoso mexer em papéis velhos. Quando menos se espera, saldo do meio deles uma voz a intrigar que talvez sim talvez não, vidas alternativas a desarrumarem o presente com o passado. Se alguém que a gente julga ter conhecido como a nós próprios se vem de repente anunciar como quem nunca foi ou, mais grave ainda, se alguém que a gente não conhece nos vem de repente dizer que é quem nunca poderia podido ser, torna-se possível um pouco mais difícil continuar a acreditar que nós próprios somos quem estamos a ser (MACEDO, 2006, p. 12).

Júlia de Sousa, por outro lado, é uma personagem aberta ao futuro: jornalista de 26 anos, com uma formação profissional mediana, conseguiu um emprego razoável sob a tutela do colunista Carlos Ventura, com quem manteve umas “dormiscadelas sem compromisso” (MACEDO, 2006, p. 61). Não se trata da frieza calculista das alpinistas sociais, nem sequer de uma vítima dos interesses sexuais do patrão, mas de uma notada indiferença pelas relações físicas, “alma expectante num corpo adiado” (MACEDO, 2006, p. 73), que consentiu e incentivou o sexo entre eles como uma forma de agradecimento:

O modo como usassem o seu corpo ou mesmo nele entrassem era-lhe quase indiferente, não por um desejo próprio que tudo permitisse mas por um incontaminado distanciamento que tudo consentia. Nem chegava a desgostar que assim fosse, até brincava com isso, como quando uma vez disse a rir ao seu amigo diplomata que teria sido talvez o seu amante ideal porque não era: “eles gostam, e a mim não me custa nada” (MACEDO, 2006, p. 72).

Ela não é, portanto, uma mulher passional e emancipada como Paula, nem segura e controladora como Joana, heroínas dos romances anteriores de Macedo; é uma moça dedicada a seguir carreira, inclusive literária (o que trata como mais uma etapa profissional), e cuja vida afetiva é esvaziada pelas conveniências. Júlia adota a eficiente conduta de se comportar como lhe convém, de acordo com as

circunstâncias: ela pode tanto valorizar a discrição pública —“*de jeune fille bien rangée* à maneira antiga, mas com uma actualizada imagem de jovem mulher moderna e independente que desdenhava enfadonhas sequelas sentimentais” (MACEDO, 2006, p. 72)—, quanto encarnar a imagem da “jovem mulher moderna e desinibida que achava que devia ser, exercendo altruisticamente o poder que sabia que tinha sobre Duarte” (MACEDO, 2006, p. 86). Deste modo, Júlia personifica uma opinião expressa por Joana em **Vícios e virtudes**, a de que, “se os outros acham, se acreditam que é assim, passa a ser assim até prova em contrário. Por isso é que precisamos uns dos outros, que não podemos ser nós próprios sem os outros” (MACEDO, 2002, p. 154).

De fato, Júlia de Sousa possui a personalidade adequada a cada ocasião, bipartida principalmente entre o mentor profissional, Carlos Ventura, e o antigo amigo de infância, Duarte Fróis. Em mais uma triangulação de afetos e relacionamentos, Júlia é uma pessoa diferente para cada um de seus homens:

O jornalista protetor com quem não se importava de ir para a cama porque ele gostava, e um jovem diplomata com quem havia muito tencionava ir porque ainda não tinha ido, pelo menos no sentido literal do termo. Os dois homens não se conheciam e ela queria que assim continuassem, dava-lhe jeito, cada um deles era o seu espaço de liberdade em relação ao outro (MACEDO, 2006, p. 64).

Com Carlos Ventura, a relação entre mestre e pupila é balanceada com um relacionamento sexual por conveniência. Já a relação física com Duarte Fróis, seu amigo diplomata e homossexual, desde muito adiada, é substituída por um jogo de sexualidade com requintes de crueldade, baseado no fingimento e nas máscaras. Entre os dois homens, estabelece-se a oposição entre corpo e espírito, dualidade fundamental para a emancipação pessoal de Júlia e seu amadurecimento como escritora, como veremos adiante. Como é recorrente na ficção macediana, a personagem encontra-se dividida entre corpo e espírito, materialismo e imaginação.

Há que se notar que as relações eróticas entre os personagens macedianos envolvem muitas vezes o disfarce e a humilhação. Em **Pedro e Paula**, o sexo pode representar a posse e o exercício de poder sobre o outro, conflito do campo dos personagens que ecoa sob um sentido político. Nos romances seguintes, o tema se mantém relevante. Em **Vícios e virtudes**, a Joana ficcional — criada na

narrativa dentro da narrativa — assume o controle sobre sua vida quanto consuma o casamento com o marido e mantém o controle, enquanto a Joana contemporânea, amiga do escritor Helder Macedo, cultiva a prática de subjugar fisicamente seus jovens amantes. Já a jovem Júlia, que reencarna Marta 30 anos depois, sem ter sido violentada pelo Estado (embora haja resquícios desse controle em certas famílias burguesas e cristãs), terá a chance de emancipação que não foi concedida à outra, comportamento que se reflete no plano sexual. Júlia representa como que uma nova configuração da questão da emancipação feminina — atualizada para os dias de hoje —, na qual a mulher exerce o papel de controladora, e não de vítima.³

Júlia, então, é como uma personagem vazia, destituída de um caráter forte, e suas relações com os amigos são, em suas próprias palavras, relações de “faz de conta”. Ao contrário de José Viana, assombrado pelo passado, Júlia busca no passado — mais precisamente na história de Marta — o veículo para o futuro, um tema para seu há muito adiado romance. O processo de redação deste texto será um processo de emancipação, e o aparecimento em sua vida estabelece um novo patamar para o jogo de identidades: no seu caso, não se tratava de um faz de conta, mas de um “em vez de”. Não uma mentira plena, mas um jogo de variantes, de possibilidades. Se com os outros o faz de conta era, através de um jogo de palavras, considerado verdade, no caso da história de Marta são os eventos verdadeiros que vão ser transformados em ficção.

Nos romances de Helder Macedo, os enredos e personagens ficcionais simbolizam, de algum modo, diferentes momentos da história de Portugal: a autobiografia de **Partes de África** é uma forma de contemplar “um largo corredor com as paredes cobertas por fotografias que refletem, como crônica minimalista de família, a história de boa parte do colonialismo português do último império” (MACEDO, 1999a, pp.09-10); em **Pedro e Paula**, os irmãos gêmeos representam momentos históricos antagônicos, o antes e o depois do 25 de abril de 1974; em

³ Cabe-nos perguntar até que ponto este quadro temático não reproduz, portanto, uma forma de erotismo da humilhação, em sentido bastante próximo ao que Macedo enxergou em alguns poemas de Cesário Verde, como “Humilhações”. Neste poema, ocorre a justaposição significativa da humilhação individual de um personagem e a humilhação do povo, representada por uma velha mendiga. É significativo também que Helder Macedo tenha identificado o mesmo tipo de humilhação erótica em **Dom Casmurro**: “E é assim, na convergência de todas estas emoções mal assumidas, que, com erotizada humilhação, Bento acede em apalpar os braços de Escobar, sentindo-os como se fossem os de Sancha” (MACEDO, 2007, p. 64). Os sentidos do erotismo da humilhação são diferentes em cada caso. Porém, pode ser produtivo nos questionarmos como esse tema é aproveitado por Helder Macedo em seus romances.

Vícios e virtudes, a história de Joana espelha a de uma personagem histórica, a mãe de d. Sebastião, e seu caráter evanescente e ficcional remete à própria formação do mito sebastianista; e mesmo no último livro de Macedo, **Natália** (2009), posterior a **Sem nome**, a história dos pais da protagonista escondem-se nas sombras dos anos de chumbo do governo salazarista. Tudo isso, um pouco ao gosto do que Linda Hutcheon conceituou como “metaficção historiográfica”, mediada por uma constante e insistente voz narrativa em 1ª pessoa que comenta a feitura do romance continuamente. Seus livros são todos, sem exceção, reflexões quase ensaísticas sobre a composição de um romance.

Em **Sem nome**, é mantida a reflexão metaficcional dos outros livros, embora com uma diferença substancial: o romance é narrado em 3ª pessoa, de modo que quase não há intervenções teóricas diretas por parte do narrador, e o enredo transcorre por capítulos inteiros, sem interrupções dessa ordem. O narrador ainda se faz ouvir, mas, desta vez, os comentários metaficcionais estão embutidos nas falas das personagens, ainda que não estejam tratando diretamente de literatura.

Se considerarmos o trajeto do narrador macediano de romance a romance, notamos que ele atravessou um processo de despersonalização gradativa. Em **Partes de África, Pedro e Paula e Vícios e virtudes**, a imagem do autor implícito era-nos bastante clara, atuante e biograficamente muito próximo de Helder Macedo, o autor empírico. Em **Partes de África**, era uma voz absolutamente controladora: este é seu romance mais claramente metaficcional, em que os caprichos da tradição de narradores autoconscientes se fazem notar a cada página. Em **Pedro e Paula**, embora o romance se inicie com uma reflexão pessoal, baseado em sua infância, Helder Macedo demora mais da metade do romance para aparecer em cena. Além disso, todo o discurso metaficcional caminha no sentido de promover a emancipação dos personagens, sobre os quais o narrador não tem mais controle. Aqui, a emancipação da personagem e do país que ela representa passa pelo controle de sua própria voz (ainda que o final permaneça em aberto). Já em **Vícios e virtudes**, Helder Macedo vê seu projeto literário fracassar, cobiça a verdade e não a obtém, seduzido e enganado que foi pela grande criadora do romance, Joana. O narrador, aqui, dá espaço a outras vozes como nunca havia feito antes, reafirmando que não possui controle sobre suas criações; antes, ele próprio é uma criação.

Em **Sem nome**, Helder Macedo adota o narrador em terceira pessoa, mas, ao contrário do que poderia parecer, o discurso metaficcional não deixa de existir: ele se esvanece — sem se desfazer —, disfarçado em reflexões dos personagens sobre outras esferas. Talvez porque não seja, afinal, obrigatório escrever, pois “há outras maneiras de fingir a vida” (MACEDO, 2002, p. 97).

O discurso metaficcional pode ser vislumbrado, por exemplo, e metaforicamente, na prática jurídica de José Viana — baseada na verossimilhança, como vimos — e nos sonhos, igualmente sujeitos às regras do verossímil, principalmente quando tornados narrativas e interpretados pelo personagem. Os sonhos, como as ficções, representam outra forma de histórias possíveis, alternativas, nas quais “nunca se sabe o que de facto é passado e o que pretende ser futuro, o que é memória e o que é desejo” (MACEDO, 2006, p. 47).

As histórias alternativas podem surgir também na prática jornalística de Júlia, mais precisamente em sua leitura crítica da encenação de *Hamlet* por Peter Brook (no fundo, uma história de fantasmas). Sua interpretação “forçada” da montagem desaloja os valores tradicionalmente conferidos às personagens do drama.

Além disso, os jogos de identidade e desenvolvidos por Júlia com seus dois homens, bem como nos modelos de comportamento adotados por ela, não deixam de ser, também, meios de composição de histórias alternativas.

Mas a reflexão sobre a criação literária atinge o auge no capítulo “Duplicações”, quando Júlia enfrenta as principais questões em torno de suas criações: a relação de poder entre ela e seus personagens, o quanto estes representam ou são continuações daqueles seres que de fato existiram, e em que medida seu projeto de romance pretende falar da verdade, de verdades possíveis, ou de si mesma. Lição aprendida por Júlia a duras penas, já que a escrita impulsiona seu amadurecimento pessoal. Quando ainda está iniciando seu trabalho, sua visão sobre o estatuto da ficção é ingênua, pois seu relatório almeja a uma objetividade impossível. Sem conhecer a fundo sua personagem, a jornalista faz afirmações categóricas sobre Marta, baseadas em uma versão possível dos fatos. Mas ela descobre, no decorrer do romance, o que o narrador de **Partes de África** já sabia, “que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ter escrito, mas há

sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos” (MACEDO, 1999a, p. 10).

De modo que o primeiro passo de Júlia a caminho da maturidade literária é desistir da verdade objetiva. Escrever, descobre, é escrever sobre si mesma. É ficcionalizar-se, “tornar-se numa personagem fictícia que partilha de suas próprias ficções”. Todas as personagens são, afinal, “quem as imagina” (MACEDO, 2006, p.146).

Em **Vícios e virtudes**, o narrador se perguntava que tipo de romance seria seu livro (DANTAS, 2011). Em **Sem nome**, há duas formulações romanescas sendo tematizadas, e de maneira ainda mais ostensiva: o duplo e o romance histórico.

Como sabemos, todo duplo nasce de uma contradição: a existência de um igual que é, ao mesmo tempo, outro. Não à toa, em 1796, Jean-Paul Richter cunha o termo *Doppelgänger* (“duplo”, “segundo eu”), como sendo o modo como “as pessoas que se veem a si mesmas”. Segundo Nicole Fernandez Bravo, “a partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)”, de modo que “a abertura para o espaço interior do ser, perspectiva que se inaugura no século XVII, força ao abandono progressivo do postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e semelhante” (BRAVO, In: BRUNEL, 1997, p. 246).

O tema se tornou bastante popular durante o romantismo, para se configurar em um dos principais motivos da literatura fantástica do século XIX, como em E. T. A Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, F. Dostoievski. **Em O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão**, Clément Rosset explica que, na literatura romântica,

O tema do duplo, do reflexo, da sombra, não é aqui libertação, mas efeito maléfico: o homem que perdeu o seu reflexo, como, entre muitos outros, o herói deu um célebre conto de Hoffmann, não é um homem salvo, mas sim um homem perdido. (...) Está assim perpetuamente em busca de um duplo que não pode encontrar, com o qual conta para garantir o seu ser próprio; se este reflexo desaparece, o herói morre, como no final de *William Wilson* de Poe. O angustiado romântico aparece então — pelo menos em todos os textos que colocam em cena o duplo — como essencialmente duvidando de si mesmo: necessita a todo custo de um testemunho

exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo. Sozinho, ele não é nada. Se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir (ROSSET, 2008, p. 109).⁴

A existência de um duplo corresponde a uma ameaça de cisão, ameaça levada a cabo quando o duplo desaparece (a sombra vendida ao diabo em Chamisso ou o reflexo perdido de Hoffmann). Desconsiderando as muitas implicações psicanalíticas e filosóficas deste tipo de raciocínio (e seus desdobramentos), podemos fazer algumas analogias com os duplos de Helder Macedo, principalmente com Júlia e Marta.

Sem nome é todo estruturado em contradições, oposições e duplicações, verossímeis ou não: Júlia/Marta; Júlia/José; Carlos/Duarte. Os espelhamentos repetem-se em diferentes níveis: a vida de Marta é reconstituída de acordo com dois pontos de vista, de Júlia e José; a experiência de José Viana com seu passado tem dupla significação, sendo a mais evidente a afetiva, indissociável de outra, política, pois sua deserção corresponde ao abandono da família, da amante e do país. As próprias personagens são ambivalentes, e seu processo de composição sempre bipartidos: o pai revolucionário e a mãe conservadora de Júlia modelam seu caráter; seus dois amigos, Duarte Fróis e Carlos Ventura, são realidades distintas e separadas, sendo que para cada uma Júlia assume uma persona diferente.

Ao mesmo tempo, porém, que o enredo organiza-se em oposições e duplos, sua importância é diminuída. Em primeiro lugar, pelo inverossímil de sua ocorrência: as semelhanças entre Marta e Júlia são tamanhas que só seriam plausíveis no campo da literatura fantástica, o que não é o caso. Desenvolver um tema cristalizado como este até os limites da verossimilhança é também uma forma de denunciar sua artificialidade (e como o são, afinal, todas as convenções romanescas).

O enredo possui muito em comum com o conto “O sítio da mulher morta”, de Manuel Teixeira Gomes, mais tarde citado no capítulo 11, “Duplicações”. O narrador é um proprietário de terras que, por uma série de eventos, acolhe um

⁴ Clément Rosset discorre sobre certas formas do duplo que compõem uma forma de ilusão, ou seja, que promovem uma tentativa fracassada de afastamento do real. Fracassada porque, invariavelmente, tal esquiva é inútil, pois aquele que tenta fugir do real acaba sendo sempre alcançado por ele. É assim nas histórias de oráculo, por exemplo, em que os caprichos do destino terminam sempre por impor ao herói a realidade da qual fugia infatigavelmente (**Édipo rei, A vida é sonho**). Mas o ensaio de Rosset é sobre formas de ilusão, e a literatura lhe serve apenas como exemplo para sua tese filosófica.

assassino supostamente regenerado, José Cravo, e sua esposa Marta, cuja beleza causa comoção entre os trabalhadores e famílias do lugar. Marta chama-se, na verdade, Júlia, e mudara de nome a pedido do marido, que fizera a boa ação de tirá-la da “desgraça” a que fora atirada ainda menina. Na primeira vez que a vê, o narrador é tomado por um impulso incontrolável de tomá-la nos braços, ao que ela consente; o motivo desse delírio é a extrema semelhança entre a moça e uma antiga amada do narrador, que se chamava, precisamente, Júlia. Para o narrador, é como retomar o antigo relacionamento, que permanecera em suspenso, embora não mais com a virginal namorada da juventude, mas com seu duplo, amadurecido pela experiência, sem amarras morais, sensual.

Este será apenas um dos intertextos do romance, no qual Helder Macedo parece ter se inspirado para compor seu enredo, com os nomes invertidos. Para José Vianna, Júlia personifica a “imagem simultaneamente tangível e fantasmática dos seus perdidos amores de juventude” (MACEDO, 2006, p. 28).

Ao consultar Carlos Ventura sobre seus escritos, Júlia é desencorajada, sob o argumento de que muito já se escreveu sobre o duplo. Para comprová-lo, Ventura enumera várias obras e autores, como Saramago, Sá-Carneiro, Dostoievski, Poe. E conclui: “Como literatura, esquece. Deixa ficar feito” (MACEDO, 2006, p. 195). Mas se já não confiamos no narrador Helder Macedo, cuja teoria da narrativa exibida desde **Partes de África** tem algo de jogo, pista falsa para o leitor que busca a interpretação unívoca do enigma ficcional, por que confiaríamos em Ventura? De certa forma, os próprios romances de Macedo negam a premissa do jornalista, que é a de que um tema literário, esgotado na vetusta tradição, não mereceria ser retomado. Além disso, o procedimento é tão exacerbado que se evidencia como falso. Não apenas nos motivos, mas na estrutura do texto.

Assim, o excesso de citações de autores que trabalharam o tema do duplo, por parte de Carlos Ventura, ao invés de anular a leitura de **Sem nome** através da ótica do duplo, acaba autorizando essa abordagem. Ou, pelo menos, não a anula inteiramente, considerando principalmente a importância do tema neste e nos romances anteriores de Helder Macedo.

O tema do duplo também é rebaixado pelo próprio protagonista, quando confessa à Júlia uma impressão que põe abaixo o conflito inicial do romance:

Vou-lhe dizer outra coisa que é preciso que saiba. Não sei se você é de facto parecida com a Marta. Não tenho uma única fotografia. Já não sei se me lembro. Só ela poderia saber se, olhando o espelho, a visse a si. Ou se você visse a ela, quando se olha no espelho. Mas agora a Marta tornou-se parecida consigo porque está morta. Se a memória que os outros têm de nós é a alma que sobrevive aos nossos corpos, e creio que não há outra, então você tornou-se para mim na alma da Marta. Não por escolha sua. Por culpa minha, que a vi em si (MACEDO, 2006, p. 157).

Viana viu Marta/Júlia como quem sonha uma vida alternativa. Sabemos que os sonhos, como as ficções, versam sempre sobre aquele que os sonha, e que José Viana é discípulo de Artemidoro, uma “espécie de Freud pagão” que, diferente do “mexeriqueiro” pai da psicanálise, também utilizava os sonhos como “prefigurações de acontecimentos ainda não ocorridos, eram chaves do futuro” (MACEDO, 2006, pp. 47-8). Júlia é, portanto, um duplo “falhado” de Marta, cuja similitude não é senão projeção individual de Viana, que personificou nesta jovem a “presença ausente” de Marta; e confessá-lo equivale a chamar atenção para a artificialidade dos duplos, sua arbitrariedade. O caminho de emancipação de José, como o de Júlia, inclui o abandono das máscaras, fantasmas e restaurações, já que o que se imagina — como as ficções e os sonhos — “tem sempre mais a ver com quem imagina do que com que é imaginado” (MACEDO, 2006, p. 182).

O duplo é metáfora da experiência literária, verdade conhecida pelo autor que, já em **Partes de África**, se “dissocia de si próprio” logo no início de seu relato (MACEDO, 1999a, p. 09): desdobrar-se para narrar; fazer de si mesmo personagem.

Talvez o duplo mais importante do romance seja José, em relação à Júlia. Como ocorria em **Pedro e Paula**, são dois personagens que representam momentos históricos distintos e subsequentes. A oposição entre as gerações evidencia-se nas palavras de José Viana: sua carta à Júlia dá voz, mesmo que de forma tortuosa, à sua visão política do mundo, e adquire certa dimensão de discurso político. Explicita-se, assim, o sentido da geração desesperançada que José vinha representando, até então, do conformismo profissional e da culpa da deserção e do abandono de Marta. Diz ele:

Hoje em dia está na moda desvalorizar a importância histórica do Partido de que fui militante. O heroísmo dos camaradas que resistiram às torturas. Que morreram declarando até ao último murmúrio que não tinham declarações a prestar por não

reconheceram a legitimidade dos seus acusadores (...) A lutarem pela liberdade em nome de um sistema político que a reprimia ainda mais brutalmente nos países onde tinha sido implementado. Porque, depois de implementado, traído (MACEDO, 2006, p. 152).

Seguem um ataque à globalização e referências ao momento político imediato de Portugal, no verão de 2004, em meio a uma crise no Governo português. Trata-se de um longo comentário que, pelo tom de crônica política, destoa do resto do romance. A narrativa está flertando com o relato histórico.

A ausência do narrador em primeira pessoa se faz notar particularmente a esta altura: afinal, em romances anteriores, principalmente **Partes de África**, textos de natureza diversa — ensaística, poética, dramática — conviviam mais harmoniosamente, em grande parte devido à condução do narrador.⁵ E embora esta diferença de registros não se apresente, em **Sem nome**, e neste capítulo em especial, com a mesma coerência estrutural de **Partes de África**, podemos tentar compreendê-la em função de outro procedimento ficcional, já descrito pelo próprio Helder Macedo em seus ensaios

José Viana faz menção, então, à morte Maria de Lourdes Pintasilgo, primeira ministra em 1979-80, de quem Helder Macedo foi secretário de Estado da Cultura. A relação entre o novo governo (e a configuração política e econômica mundial) e a morte de Pintasilgo não são, evidentemente, de causa e efeito, diz-nos o narrador, mas de uma “justaposição retrospectiva” que “fazia com que passasse a ser, como narrativa histórica” (MACEDO, 2005, p. 145). Ou seja, são eventos que, concomitantes, adquirem, analisados historicamente, um sentido novo. Estamos, mais uma vez, na área das justaposições semânticas.

Uma das principais referências literárias em **Sem nome** é *A brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco. Este romance, de 1882, possui duas histórias aparentemente distintas entre si, as desventuras amorosas de Marta, a brasileira do título e vítima de um casamento infeliz, e a aparição, na mesma província, de um impostor que ilude um grupo de homens, fazendo-se passar pelo rei D. Miguel. Helder Macedo sugere, em um ensaio, que entre as duas partes do romance haveria uma “justaposição significativa”, uma

⁵ Em resenha publicada na imprensa portuguesa, Pedro Mexia afirma que se trata de “uma digressão literariamente nula, que redundava apenas em protesto zangado, numa oportunidade para o autor repetir um banalíssimo discurso abrilista”. In: **Diário de notícias**, 13.05.2005. Internet: http://dn.sapo.pt/2005/05/13/artes/a_narrativa_minha_politica.html.

Deliberada correspondência semântica entre a burlesca sociedade portuguesa, que recebeu num falso D. Miguel o seu rei e senhor messianicamente desejado, e a alucinatória Marta, que recebia o seu amante espiritual na forma não menos falsamente materializada de um marido grotesco e emprenhador (MACEDO, 2007, p. 45).

Os dois enredos seriam metáforas do sebastianismo, na medida em que tratam da crença cega no retorno de uma figura mistificada (o amante morto de Marta, o próprio rei Dom Miguel) espera que dá sentido à vida desta comunidade. Tudo é burla, logro, ilusão. Assim sendo, mais que a verdade, vale o discurso artificial construído sobre um engano primordial, e que convence quem quer ser convencido.

O procedimento é, em essência, o mesmo descrito nos ensaios sobre **As viagens da minha terra** e a poesia de Cesário Verde e que, em **Sem nome**, adquire uma configuração particular. Sobrepondo tão artificiosamente o que poderíamos chamar de uma **digressão histórica** ao enredo propriamente dito, o autor sobrepõe o contexto histórico-político à trama, propondo que haja uma correspondência semântica entre eles, da mesma forma que ocorrera no romance de Camilo Castelo Branco.

Assim como a “justaposição significativa” de Camilo Castelo Branco e Almeida Garrett, a “justaposição retrospectiva”, em **Sem nome**, dos eventos políticos descritos sobre a intriga romanescas, pretende adquirir um sentido que ultrapasse o de simples detalhe histórico que ambientaria a narrativa histórica. A morte de Pintassilgo, em um contexto de sensível tensão política nacional e transformações econômicas mundiais, simbolizam uma ruptura com os sonhos da geração anterior, da Revolução dos Cravos. E se Júlia reconstrói sua identidade através da redação de uma ficção, para José sua carta “política” tem a mesma função catártica, no sentido de reavaliação de seu passado político e confirmação de que é preciso adotar uma nova postura, política e pessoal.

Portanto, ambas as formulações romanescas — o duplo e o romance histórico — são exibidas de maneira artificiosa e inverossímil: as coincidências do duplo entre Marta e Júlia; a sobreposição semântica entre o discurso político engajado de José Viana e sua história pessoal, o que destoa do romance até então. Essa inverossimilhança é, na verdade, uma maneira de depor contra estas formas.

Nasce uma antinomia que é o verdadeiro o princípio organizador do romance: mostra-se uma formulação romanesca para que em seguida negá-la.

A inverossimilhança dos duplos é evidente, desde o começo, conforme destacamos. Quanto à sobreposição histórica, ela é fragilizada por sua própria artificialidade e aparente arbitrariedade. Em meio a uma correspondência pessoal, José Viana decorre sobre política externa — 11 de setembro, fundamentalismos religiosos e políticos, antigos e novos colonialismos — e interna — a morte de Pintassilgo —, um comentário que poderiam ser excluído do romance, sem qualquer prejuízo de sentido. Mas há um sentido nesta arbitrariedade: em questão estão a crise de valores políticos e a queda das utopias, de um lado; e do outro, no seu plano pessoal, o retorno de uma fantasmática Marta, símbolo não só de uma vida afetiva irremediavelmente perdida como também da culpa por ter abandonado a ela e a seus ideais. A conclusão é a de que, nas palavras de José Viana, “a História ensina-nos que todas as restaurações são fantasmáticas. Visam sempre a impor o passado no presente” (MACEDO, 2006, p. 151). Parafraseando o próprio Helder Macedo, a propósito de **Frei Luís de Sousa** e *A brasileira de Prazins*, em ambos os planos — o histórico-ideológico e o pessoal — “a restauração do passado no presente é ilusória, é destrutiva” (MACEDO, 2007, p. 45).

Deste modo, os dois núcleos temáticos do romance— a reavaliação do passado político e pessoal por José Viana e o amadurecimento literário e pessoal de Júlia de Sousa — desenvolvem-se em consonância com as questões metalinguísticas, a saber: a manipulação evidente da crônica política e do tema do duplo. Uma das pistas para comprovar esta leitura está no próprio título do livro: a expressão “sem nome” aparece ao menos duas vezes no corpo do romance, e une desta forma as duas linhas temáticas.⁶ A primeira ocorrência se dá nas palavras de José Viana, ao se referir a novas formas de engajamento político no Portugal de hoje:

Por essas e por outras, após o colapso do império soviético, o próprio Partido Comunista Português, para dar um exemplo que me toca, já nem com grupo de pressão consegue servir. A luta tem que ser outra. *Ainda sem nome*. Com formas de ação ainda por encontrar

⁶ Quanto ao título do romance, Macedo conta uma pequena anedota: aprendendo a manusear o computador, nomeou o arquivo do romance, temporariamente, como “Sem nome” até que, ao final da redação, descobriu que não poderia ser outro o título do livro.

para propósitos ainda por determinar (MACEDO, 2006, p. 153, grifo meu).

A transformação de José Viana ocorrera no nunca descrito encontro com Júlia, em Lisboa. Desde então, envolve-se com grupo político chamado Renovadores, “em que talvez pudesse recuperar o idealismo que havia sido seu”, embora não tenha sido este “o antigo partido de que fora militante, no tempo de Marta” (MACEDO, 2006, p. 143); toma a decisão de despedir a secretária; cogita mudar-se para Portugal; e mostra-se otimista frente ao fechamento do restaurante Wig & Pen, não um sinal de colapso do mundo a sua volta, mas um sinal de que o passado estava “a abrir espaço para o futuro” (MACEDO, 2006, p. 144). Também parece ter superado a perda de Marta, ou melhor, superado o costume de tê-la perdido, já que “no fundo, tantos anos depois, não era bem da Marta que se lembrava, era mais de si próprio a lembrar-se da Marta, da sua ausência” (MACEDO, 2006, p. 146). De modo que em Júlia não desejava mais encontrar sua antiga amante, e sim “a própria Júlia, pulsante de vida e de futuro” (MACEDO, 2006, p. 147).

A segunda ocorrência está na referência, por parte do narrador, à sensação de liberdade experimentada por Júlia ao sentir-se, pela primeira vez, “senhora de si própria”, experiência derivada de sua busca pela maturidade literária. Realizar-se como escritora é, para Júlia, poder criar uma nova identidade: “Tinha-se tornado dona da memória dos outros e achava que portanto também, pela primeira vez, senhora de si própria. Livre. Poderosa. Sem nome” (MACEDO, 2006, p. 161).

E, nos dois casos — a luta política e a dedicação artística — trata-se de ações em aberto, que apontam para o futuro. Ainda a serem definidas.

Referências

ABELAIRA, A. **O bosque harmonioso**. Lisboa: Sá da Costa Editores, 1982.

BRAVO, N F. O duplo. In: BRUNEL, P (org). **Dicionário de mitos literários**. Trad. de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Brasília, DF: UnB, José Olympio Editora, 1997.

CARVALHO, M. **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DANTAS, G. Tempo condicional em *Vícios e virtudes*. **Miscelânea**, Unesp, Assis, n. 9, 2011.

MACEDO, H. **Partes de África**. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

____. **Pedro e Paula**. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

____. **Vícios e virtudes**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

____. **Sem nome**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

____. **Trinta leituras**. Lisboa: Presença, 2007.

____. **Natália**. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

MEXIA, P. A narrativa é minha política. **Diário de notícias**, 13 maio 2005. Internet. URL: http://dn.sapo.pt/2005/05/13/artes/a_narrativa_minha_politica.html.

ROSSET, C. *O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão*. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

VILA-MATAS, E. **O mal de Montano**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.