# A Primavera toda para ti

*Homenagem a Helder Macedo*

*A Tribute to Helder Macedo*

Organização de

**Margarida Calafate Ribeiro**

**Teresa Cristina Cerdeira**

**Juliet Perkins**

**Phillip Rothwell**

Ficha Técnica

**Título**
A Primavera Toda para Ti
Homenagem a Helder Macedo / A Tribute to Helder Macedo

**Organização**
Margarida Calafate Ribeiro, Teresa Cristina Cerdeira, Juliet Perkins e Phillip Rothwell

Copyright © by Editorial Presença, Lisboa, 2004

**Capa**
«Retrato de Helder Macedo» — João Vieira com arranjo gráfico de Paulo Ramalho

**Composição, impressão e acabamento**
Multitipo — Artes Gráficas, Lda.

Depósito legal n.º 217 078/04
1.ª edição, Lisboa, Outubro, 2004

Reservados todos os direitos
para a língua portuguesa à
EDITORIAL PRESENÇA
Estrada das Palmeiras, 59
Queluz de Baixo
2745-578 BARCARENA
E-mail: info@editpresenca.pt
Internet: http://www.presenca.pt

# «Um bilhete para um mundo» — Bem-vindos a Helder Macedo

*Margarida Calafate Ribeiro*
*Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra*

O meu primeiro contacto com a obra de Helder Macedo ocorreu na minha juventude como estudante de licenciatura às voltas com os poemas de Cesário Verde. As suas leituras do poeta impressionaram-me, não só pela perspicácia da análise e pela relação da sua poesia com o mundo que o rodeava, mas também pela maneira fascinante como o ensaio estava escrito. Não era vulgar. A bibliografia crítica de muitos poetas que então estudávamos era bastante desinteressante, esquartejando os seus textos ou catalogando os poetas de tal forma que mesmo as suas mais magníficas palavras dificilmente sobreviveriam aos espartilhos críticos em que as colocavam. Mais tarde, com *Cesário Verde — O Romântico e o Feroz*, percebi o porquê daquela excelência de pensamento e expressão, logo no primeiro parágrafo do prefácio:

> «O facto de a melhor poesia permitir sucessivas leituras diferenciadas que não se excluem umas às outras é um salutar aviso a qualquer crítico que julgue poder mais do que parcelarmente captar no seu vaso limitado a corrente sem margens da criatividade poética.» [1]

Não era apenas o pensamento de um avisado crítico que aqui estava, mas de um homem poeta, lembrando, num outro contexto, aquele aviso que o poeta Jorge de Sena fazia aos prováveis leitores do seu *Exorcismos*, publicado nos anos finais do Estado Novo. E era também uma homenagem ao poeta Cesário Verde, «mestre de Fernando Pessoa, de Mário de Sá-Carneiro e de Alexandre O'Neill», ao «precursor de Manuel Bandeira, de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo e Neto»[2] e, é claro, dele próprio, Helder Macedo, cujo pudor crítico não lhe permitiu identificar-se como poeta, perante os seus leitores.

Quando anos mais tarde, por circunstâncias da vida, encontrei-me frente ao poeta, crítico, romancista e ao professor, como sua estudante de doutoramento no King's College,

Helder Macedo tinha continuado a publicar os seus belos ensaios, o romance *Partes de África* e a sua poesia tinha extravasado a «corrente sem margens da criatividade poética», de que falava o crítico de Cesário Verde, e assumido os tons sombrios de uma *Viagem de Inverno*, onde o poeta se declarava dantenianamente «A meio do caminho/ a mais de meia vida já vivida»[3], num jeito de balanço incompleto perante a incompletude da vida. Camonianamente, o poeta, o crítico e o romancista era alguém que se dedicava a revelar-nos, autobiograficamente, como o amor era a via de conhecimento por excelência e a única forma de «dar entendimento às cousas que o não tinham»[4]. Pensei então que era no mínimo violento, pedir que me orientasse numa tese em que eu queria essencialmente falar de guerra — um estado assumidamente de desumanidade e de desamor — no caso presente, da grande tragédia da nossa contemporaneidade que foi a Guerra Colonial transposta para essa literatura de perda, esvaziamento e ressentimento que é a literatura da Guerra Colonial. Pareceu-me, de início, que o tema não o fascinou. Apressado juízo, injusto juízo. O tema provocou-o e depois passámos anos maravilhosos falando da literatura da guerra, fazendo tudo para falar de amor. É claro que o nosso ponto de encontro, não declarado, era *Partes de África*, pelos temas de África e de Portugal e por aquela terrível relação de amor entre pai e filho, nunca nomeada como tal e só negociável e então assim nomeada, numa conversa além-túmulo, como aquela que Portugal iniciou com África, após a sua violenta perda anunciada.

Percebi também que a chave para entrada no livro, como aliás na minha própria tese, seria Camões. Vi, claramente visto, nos ensaios que Helder Macedo escreveu e nas minhas privilegiadas lições privadas, que Camões tinha falado mais de dúvida do que de certeza, mais de ruptura do que de continuidade, mais de desarmonia do que de harmonia, mais de multiplicidade do que de unidade, mais de fragmentação do que de totalidade, mais da deambulação e do encontro, que constituem o impulso inicial dos Descobrimentos, do que da conquista e da colonização, de que resultam os impérios políticos, revelando-me assim um Camões mais homem, mais humanista, mais moderno na sua errância — que contém os erros, a má fortuna e o amor ardente — afinal tão humanamente imperfeita. Foi nesta «poética de verdade» de *Os Lusíadas* que percebi que foi o amor de Tétis por Vasco da Gama, na sua mais livre expressão de oferta e dádiva, — «aqui te dou/Do Mundo aos olhos teus, pera que vejas/Por onde vás e irás e o que desejas»[5] — e não a conquista, que fez do mar português o «mare nostrum».

Restar-me-ia agora o embaraço da escolha, mas é a *Partes de África* que volto, ainda que me seduza a maneira como em *Vícios e Virtudes* Helder Macedo lida com o maior fantasma, mas também a maior fantasia nacional, que é o sebastianismo, caracterizando o rei-menino como alguém que «perdeu o tino por falta de fodas» e optando por isso pela figura da mãe de D. Sebastião, a bela princesa Joana de Áustria, filha de Carlos V e de Isabel de Portugal, e «certamente mais interessante do que o filho»[6], transposta para a versão moderna de uma Joana que recusa ser catalogada e que assusta o seu próprio criador. Poderia ainda explorar o alter-ego feminino de Helder Macedo que é a solar Paula, de *Pedro e Paula*, por quem vi o Helder tão apaixonado e que tanto carecia de amor, apesar do seu amante-pai Gabriel e do seu próprio criador, oculto sob a máscara feminina que vai caindo a um ser que nasceu masculino.

Em 1991, *Partes de África* saía no mercado português como um livro que vinha de nenhures. Habituados a lidar mal com o nosso recente passado colonial, habituados a uma literatura marcada por «um remorso sem remédio mas também sem perdão»[7], expresso na literatura da Guerra Colonial, *Partes de África* inaugurava outra forma de lidar com esse passado fantasmático, assumindo-o como muito real na memória dos seus sobreviventes, mas como passado. Primeiro a estranheza do título. Por que razão havia o autor invertido a ordem habitual? Porque não seria Partes de Portugal, como África tinha sido, durante tanto tempo, no imaginário colectivo português? Desde o título, este texto de «fronteiras ausentes» num sentido temático e formal, inquietava, parecia «inclassificável», como dizia Garrett, não sem alguma vaidade, das suas *Viagens na Minha Terra*, que de facto conservam um lugar à parte no nosso Romantismo.[8] *Partes de África*, quer pela densidade de significado, quer pela estrutura, quer ainda pela diferente e inovadora perspectivação da memória da relação entre África e Portugal, introduz uma significativa diferença. Na dicotomia de centros e periferias — em que Boaventura de Sousa Santos nos concedeu o estado intermédio — o romance não se encaixa. Não é, no sentido da crítica pós-colonial, um «the empire writes back to the centre» na expressão de Salman Rusdhie, nem um «Out of Africa», na expressão de Plínio *o Velho,* trazida para a modernidade pelo célebre livro de Karen Blixen. *Partes de África* transmite-nos antes um olhar excêntrico: que vem de África, mas que não se transveste de africano, porque é europeu e que olha para Portugal simultaneamente do centro (do poder) e da periferia africana em que se formou. Assim sendo, Portugal é uma parte de África e África é uma parte de Portugal e é esse o «sentido marítimo desta hora». Pós-colonial portanto?

A justificação inicial de motivação biográfica do título e do próprio romance é dada logo na primeira página em que o narrador dá notícia da sua descida «à galeria das sombras», «um largo corredor com as paredes quase cobertas por fotografias que reflectem, como crónica minimalista de família, a história de uma boa parte do colonialismo português»[9] e que, mais tarde, em *Viagem de Inverno*, ganha os contornos do gesto involuntário e doloroso dos filhos que recolhem a memória e os pedaços dos sonhos e dos percursos dos pais já falecidos, nos objectos por eles deixados à espera de outras mãos que lhes dêem vida:

> *Chegaram os pacotes com as cartas*
> *os retratos os mapas os papéis*
> *o que sobrou dos gestos e das almas*
> *sem excessivo valor comercial.*[10]

No romance, as sombras transformam-se em gente, as cartas ganham vozes, os mapas são reolhados e redesenhados, os papéis lidos ao ritmo de dolorosas revelações, os gestos congelados nas fotografias, reencenados e interpretados, e o diálogo com a memória do pai do narrador inicia-se. Mas como viu Phillip Rothwell, é um falso diálogo ou o diálogo possível, diria eu: é um diálogo com um interlocutor ausente, em que o filho se transforma no próprio pai narrativo do pai já morto[11], que não contou a sua história, talvez «não pelo que tivesse a dizer e preferisse calar mas porque o que tinha a dizer era nada»[12], como insinua o narrador. E assim um homem que não era dado a metáforas e cujo «estilo,

que Stendhal aprovaria, era o caminho mais rápido entre o nome e o verbo»[13], surge-nos pela mão de um filho «dado a metáforas»[14], silencioso e provavelmente ouvindo o filho. Vai-se então compondo sob os nossos olhos o «mosaico de sombras», que nos traz quadros avulsos de episódios mais ou menos sérios, mais ou menos risíveis da época colonial em África, onde o pai, que acreditava na lei, a fazia cumprir, apesar de todas as histórias de violências, douradas por lusotropicalismos reparadores, ou do abandono em que administradores e colonos se sentiam, «governando à revelia» uma imensa terra que a então metrópole ignorava.[15] O espelho irónico deste «mosaico de sombras» de sabor africano encontra-se no «Drama Jocoso», de sabor português e mais especificamente lisboeta, que compõe a segunda parte do livro. No seu «estilo oblíquo e dissimulado» mais ou menos risível, mais ou menos sério, ele não é menos sombrio que o «mosaico de sombras» africano na sua evocação de um ambiente pleno de castração, vigilância e sufoco que bloqueava a jovem geração lisboeta evocada — a geração do filho — deambulante e à deriva no Portugal triste dos anos 50, mas militantemente negado, pelo incumprimento activo ou informal das leis em que o pai acreditava. Duas partes com diferentes memórias de uma história de família que a todo o momento é interceptada pela história do colonialismo português em África e pela história do Portugal fascista, ou duas partes da «mesma África» ou ainda duas partes das «partes sem todo» que era já o Portugal ainda imperial, visto pelo narrador como uma periferia de um império ou, talvez melhor, de um Portugal que há muito tinha deixado de ser o centro do seu próprio império. Por isso, *Partes de África* contém também partes de Portugal, que é a nossa paisagem histórica real e emocional, e a paisagem interior do seu narrador para quem África foi berço, espaço e tempo, hoje mítico, mas não saudade, e Portugal espaço de afirmação e dissidência. Na visão do filho a história dos impérios é, como mais tarde diz o narrador de *Vícios e Virtudes*, uma «História feita só de violências»[16], a que nem mesmo um pai moralmente correcto pode sobreviver incólume. É uma história, ainda por contar a duas vozes, que narra o Outro como inferior para se justificar a si própria e, portanto, e por mais lusotropicalismos reparadores ou branqueamentos, uma história que nunca poderia ser de amor. Os seus actores estavam em situações desiguais e isso não se compadece com o amor, como tão bem mostrou o crítico Helder Macedo na sua análise dos versos da epopeia camoniana, ditos pela belíssima Oritia:

> *— Não creias, fero Bóreas, que te creio*
> *Que me tiveste nunca amor constante,*
> *Que brandura é de amor mais certo arreio*
> *E não convém furor a firme amante.*
> *Se já não pões a tanta insânia freio,*
> *Não esperes de mi, daqui em diante,*
> *Que possa mais amar-te, mas temer-te;*
> *Que amor, contigo, em medo se converte*[17]

Como questiona o narrador de *Vícios e Virtudes*: «Como é que tu julgas que se constroem os impérios? Com punhetas saudosistas?»[18] E um pouco adiante, serão estes os «restos do passado de que ainda temos de nos libertar?», pergunta ainda o narrador.

No final de *Partes de África* o filho fica com os restos — «o que sobrou de ti» — olhando as ruínas do edifício colonial que o pai construiu com leis, sem acreditar nos homens, e portanto talvez sem acreditar no edifício que ele próprio construía, e com o vazio de uma história só possível de contar fragmentariamente ou que afinal ficou por contar, pela própria impossibilidade de a contar em termos de uma narrativa familiar ou nacional paradigmática. Por isso, todos os objectos voltam ao seu lugar. Enquanto deram voz a uma presença considerada legítima tinham uma existência física, corporal, de uma civilização que o pai accionava, pelo trabalho e cumprimento da lei. Hoje, no momento em que o filho os olha resta-lhes a forma, como às ruínas, pois a sua função esvaziou-se no tempo. O narrador de *Partes de África* recusa a errância melancólica entre «purgatórios sombrios», da mesma forma que recusa o nomadismo amnésico entre as ruínas e os fantasmas do império, preferindo antes olhá-los como espaços privilegiados de questionamento entre o perdido e o não-acabado. Daí o fascínio e a beleza destes objectos — que podem ser retratos, cartas, mapas, palavras, episódios — e a necessidade do sujeito contemporâneo os revisitar, não para os exorcizar, mas para lhes dar uma «boa morte»[19], pois como diz o poeta Nuno Júdice «Esses rostos, no entanto/foram os nossos; e agora que desapareceram falta-nos o espelho/onde nos possamos reconhecer, e reconhecer que não somos/nem sonhos nem as sombras desses sonhos nas paredes brancas da alma»[20], ou seja, reconhecer que somos futuro, colocando a memória, os restos e as ruínas no nosso presente imperfeito.

Só assim pai e filho se podem reencontrar na imagem reflectida do outro — imperfeita, parcial, dolorosa, mas possível apesar de tudo — imagem afinal da reconciliação dos mundos sugerida, via Camões, na sua proposta de celebração épica do império numa visão de harmonia do mundo do fim dos impérios, para a qual o pai contribuiu a seu tempo como construtor imperfeito do império, de que ele, filho, é herdeiro, como cidadão de uma portugalidade espalhada pelas partes que afectiva e culturalmente o constituem — Portugal, África e Brasil.

É portanto na via mais sinuosa, mas também mais estimulante, da procura da *terceira margem do rio*, de que falava Guimarães Rosa, que *Partes de África* inscreve África e Portugal na ficção contemporânea. Sem fugir ao lado melancólico, memorialista e autobiográfico que impregna a nossa ficção sobre África, mas recusando-lhe o saudosismo paralisante, manifestando-se como fiel herdeiro da melhor tradição literária de língua portuguesa, sem se deixar imobilizar por ela mas antes com ela dialogando em termos contemporâneos, *Partes de África* acusa o nosso crescimento colectivo enquanto nação pós-colonial, num sentido político e literário. Com ele se assinala que «já chegou o tempo do fim dos impérios» e que esse «pós-imperialismo se pode tornar na consequência positiva de ter havido impérios»[21]. Seria esta a resposta à célebre questão de Bachelard sobre o que permanece do passado histórico? Como nos responde o narrador de *Partes de África* e como concluiu o filósofo: *do passado histórico só permanece aquilo que tem razões para recomeçar.* Assim e «sem o mínimo recurso ao luso-tropicalismo», e sem embarcar em celebrações de diáspora e hibridez tipicamente pós-coloniais que tendem a ocultar problemas sociais e políticos muito reais de comunidades diaspóricas, Helder Macedo olha as consequências do «facto colonial»[22] que não podem repelir nunca as vivências das longas passagens, dos contactos, das coabitações e até dos amores, que moldaram o passado, e é sobre elas que constrói o

futuro, pois afinal tudo parecia estar contido no princípio. *Partes de África* termina, abrindo para um retorno ao início — o último capítulo volta ao primeiro. Para Helder Macedo, o futuro é agora.

Gostaria muito de um dia vir a ter alunos que não conhecessem Helder Macedo e nunca o tivessem lido, para que ele os pudesse seduzir com uma conversa, para que ele os pudesse deslumbrar com uma aula, para que eu lhes pudesse «servir» os seus ensaios, os seus poemas, os seus romances. Para que eu lhes pudesse dizer: tirem «um bilhete para um mundo», bem-vindos a Helder Macedo.

---

[1] Helder Macedo, 1988, *Cesário Verde — O Romântico e o Feroz*, Lisboa, & etc.
[2] *Id., ibid.*
[3] Helder Macedo, 2000, *Viagem de Inverno e outros poemas*, Rio de Janeiro, Record, p. 15.
[4] Luís de Camões, 1980, *Lírica*, Lisboa, Círculo de Leitores, «Canção VII», 4, p. 462 (fixação do texto e prefácio de Hernâni Cidade).
[5] Luís de Camões, *Os Lusíadas*, 1992, Lisboa, Instituto Camões, X, 79, p. 266. (Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro) (1.ª edição, 1572).
[6] Helder Macedo, 2000, *Vícios e Virtudes*, Lisboa, Presença, p. 29.
[7] A expressão é tomada de empréstimo de João de Melo.
[8] Ofélia Paiva Monteiro, «Almeida Garrett», in Álvaro Manuel Machado (org.), 1996, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, p. 218.
[9] Helder Macedo, 1991, *Partes de África*, Lisboa, Presença, p. 9.
[10] Helder Macedo, 2000, *Viagem de Inverno e outros poemas*, Rio de Janeiro, Record, p. 43.
[11] Phillip Rothwell, «Galerias de sombras: Partes de África, de Helder Macedo», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), 2003, *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, pp. 180-181.
[12] Helder Macedo, 1991, *Partes de África*, Lisboa, Presença, p. 55.
[13] *Id., ibid.*, p. 10.
[14] *Id., ibid.*, p. 56.
[15] Neste aspecto é curioso notar que este conceito de «governar à revelia» antecipa a ideia de Boaventura de Sousa Santos do império português governado numa base de «desobediência respeitosa». Cf. Boaventura de Sousa Santos, «Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade», in Maria Irene Ramalho, António Sousa Ribeiro (org.), *Entre Ser e Estar — Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto: Afrontamento, 2001, pp. 58-59.
[16] Helder Macedo, 2000, *Vícios e Virtudes*, Lisboa, Presença, p. 27.
[17] Luís de Camões, *Os Lusíadas*, 1992, Lisboa, Instituto Camões, VI, 89, p. 171.
[18] Helder Macedo, 2000, *Vícios e Virtudes*, Lisboa, Presença, p. 27.
[19] A expressão é de Jo Labanyi, «O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação», in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), 2003, *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, p. 61.
[20] Nuno Júdice, 1994, *Meditação Sobre Ruínas,* Lisboa, Assírio e Alvim, p. 133.
[21] Helder Macedo, 1991, *Partes de África*, Lisboa, Presença, p. 167.
[22] Adapto aqui o pensamento de Isabel Castro Henriques, «A sociedade colonial em África. Ideologias, hierarquias, quotidianos», in Francisco Bethencourt, Kirti Chaudhuri (org.), *História da Expansão Portuguesa*, V, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, p. 274.

Ao próprio Helder Macedo ouvi contar de como nos visitara pela primeira vez — andava pelos 20 anos, escrevia uns poemas que ia guardando e sentia necessidade de que alguém com autoridade literária lhos lesse e acerca deles opinasse.
Um pouco empurrado por amigos apareceu-nos, pois, numa noite, levando timidamente no bolso alguns desses poemas que, a certa altura, ainda mais timidamente deu a Jorge de Sena para ler.
E assim se iniciou uma amizade baseada no respeito, na compreensão e numa inabalável confiança mútuas.
Não muito depois, em 1957, Helder Macedo radicava-se em Londres e passava a ser a base certa de todas as passagens breves ou mais longas que Jorge de Sena foi sempre fazendo por essa capital da sua muita preferência.
Em 1969 Helder Macedo tinha já o seu lugar assegurado entre os poetas mais jovens e chegara a altura de ser prefaciado por Jorge de Sena. Foi-o na publicação de *Poesia (1957-1969).* Nove anos depois esta obra foi reorganizada e acrescida de um conjunto intitulado «O Lago Bloqueado» e chegou o pedido da necessária alteração do prefácio, a que Jorge de Sena logo correspondeu iniciando um «PS-1978». A vida lhe não deu tempo para terminar o acrescento que, incompleto, Helder Macedo inclui na reedição.
Tendo a fidelidade sido sempre tão profundamente importante para Jorge de Sena, o nome de Helder Macedo permanecerá numa lista de escolha, por limitada que ela seja.
E a verdade é que a mesma amizade, a mesma fidelidade se foram estendendo a toda a família e, para todos nós, como a sua casa, se converteram, em Londres, no nosso porto seguro.
Bem Haja,

**Mécia de Sena**

# Em novas galerias de sombras, gerações em estilhaços

*Laura Cavalcante Padilha*
*Universidade Federal Fluminense*

As gerações se sucedem e com elas repete-se o jogo do igual nos limites do tabuleiro armado do desejo de ser diferente, o que me faz lembrar em parte a assertiva de Octavio Paz, ao analisar a obra de Alberto Caeiro: «tudo é igual por tudo ser diferente»[1]. Talvez essa impossibilidade de mudar o estabelecido justifique a recorrência de se nomearem vazios, faltas, carências, sonhos desfeitos, sempre que se percebe ter caído na velha armadilha do «tudo igual».

Um bom exemplo da quase impossibilidade de se fugir à prisão do mesmo nos é oferecido por romances de Helder Macedo e de Pepetela produzidos na última década do século XX, principalmente. Por essa razão, proponho-me a estabelecer um diálogo intertextual entre *A Geração da Utopia* (1992),[2] de Pepetela, e *Pedro e Paula* (1998),[3] de Helder, não sem antes passar por *Partes de África* (1991)[4], também deste último, elegendo-o como meu próprio mote organizador.

No segundo parágrafo do romance de 1991, depois de apresentar-se e ao tempo-espaço em que está locado, tempo-espaço cuja marca é a luminosidade e equilíbrio — visão da beleza desdobrada das serras de Sintra e do espelho de água da Praia das Maçãs; a sensação de liberdade, etc. — , o narrador nos remete, quase de um salto, para suas «visitas à galeria das sombras que foi a casa dos [...] pais» (1991, p.9). O plural nos leva a pensar que por várias vezes o sujeito narrante suspendia a alegria para percorrer — uma obsessão? — «o largo corredor» e «o escritório» do pai «agora com a má iluminação do desuso» (idem). Saímos, portanto, sem delongas e de forma quase abrupta, da luminosidade apaziguada de um reencontro com o próprio país — e aqui busco o jogo soprado que o texto me convida a jogar com o significante «pais» — , para o escuro das sombras do espólio «de uma boa parte do colonialismo português do último império» (idem).

Como leitora, e convocada pelo corpo imagístico denso e tenso deste primeiro movimento de *Partes de África*, percebi que o que se desdobrava diante de meus olhos e de

meu imaginário era uma espécie de outro «sentimento de um ocidental», daí o projetar-me, pela memória, em direção ao poema de Cesário Verde, mesmo sem qualquer deliberação prévia. Estava, com o romance, frente a frente com outro «desejo absurdo de sofrer», o que justificava as visitas, em seu plural fundante. A «soturnidade e a melancolia» ganhavam, no texto romanesco, uma extensão mais dramática, pois da cidade de Lisboa, metáfora embora de algo que sempre a ultrapassara, saltava-se para a vastidão do império, agora reduzida a vestígios esmaecidos, sempre envoltos em sombras e guardados na casa em desuso dos pais, projeção simbólica da casa imperial portuguesa, ou seja, do país europeu alargado.

Não será demais lembrar que tanto o poema de Cesário quanto o romance de Helder falam do vazio do novo lugar histórico dos «barões assinalados», em temporalidades diferentes. Em um, pressagiam-se as ruínas já no tempo por certos sinais anunciadas; no outro, a sua total efetivação. Liga-os uma idêntica percepção da «Dor humana» em busca dos «amplos horizontes», como refere o poema. Por isso mesmo, nesse ponto de minhas reflexões, sinto-me na quase obrigação de deixar que, já agora, o ensaísta Helder Macedo se pronuncie sobre a questão dessa Dor, tal como o texto de Cesário a enuncia, estendendo, em ricochete, a arguta análise para seu próprio romance. Retomo a passagem, com cortes, mas assumindo, por necessária, a longa citação:

> Assim, a odisseia do poeta em busca do mar sem praias da sua identidade bloqueada, das «vastidões aquáticas» simbolizadas pelo passado épico ou por um épico futuro, tornou-se finalmente na de toda a humanidade sofredora: da enorme «dor humana» da qual ele é testemunho. [...] como os filhos das épicas varinas, «a raça ruiva do porvir» continuará apenas a nascer para ser transformada nos marinheiros naufragados do futuro.»[5]

As perguntas que não se podem calar: seria o pai — um dos donos de parte do espólio que restou do naufrágio do império — a projeção das épicas varinas? Seria igualmente o filho, por sua vez, metonímia dos filhos delas? Seria a doença final do pai uma metáfora do bloqueio dos «amplos horizontes» que a dor humana, em «vale escuro» aprisionada — estou citando o ensaio — , não consegue vencer, daí o fato de que, bloqueados, tais horizontes «tornam o próprio impulso para a liberdade nas marés frustres de um sinistro mar de fel»?[6] Estaria o narrador, em suas visitas, tentando entender um pouco mais este mar e sua própria condição de marinheiro naufragado do futuro? Ao descrever a doença do pai ele diz que era «uma dessas doenças que atrofiam músculo após músculo» (1991, p. 9). Por ela se transfigura o antes heróico «corpo de atleta», perdido o amor pela «pompa das forças». Ou seja, voltando ao poema, desfaz-se pela doença o simbólico corpo do varão, duplo do das «hercúleas» varinas, cujos «troncos varonis recordam [...] pilastras»[7].

Como se vê, a geração do pai se estilhaça e com ela o sonho impossível, mas talvez sincero da parte de alguns actantes coloniais, de construção de um império bom e justo. Não por acaso o pai é escolhido como uma espécie de mote do romance que vai sendo desdobrado até o poema-fecho, momento em que reassume o seu posto o poeta que vivera seus «anos de prosa» (1991, p.10). Na galeria das sombras, seja com a morte do pai, seja pela pró-

pria solidão do filho, rompe-se, romanescamente, a «componente imperial da [...] imagem» dos portugueses, no sentido trabalhado por Eduardo Lourenço,[8] criando-se de certo modo um corpo ficcional em estilhaços, ou em *partes*, como forma de representá-lo.

Tal corpo geracional em fragmentos reaparece no romance *Pedro e Paula*, sete anos depois, como no poema camoniano. Primeiro ganha forma na geração a que pertence a tríade Gabriel, Ana e José, depois na dos gêmeos que dão nome à obra e, por fim, com a do próprio narrador que, por isso mesmo, não se contenta só com o contar, fazendo-se um personagem, como se dá com o do poema de Cesário, na fina observação de Helder. Novo ricochete.

Vê-se ainda que esse mesmo corpo — e nunca é demais lembrar que sempre há a possibilidade da solidez indestrutível de certos fragmentos — se torna o motivo principal de *A Geração da Utopia* de Pepetela. Desmancha-se, no desdobrar da narrativa, a solidez dos sonhos de liberdade e justiça social da maioria dos jovens estudantes angolanos reunidos principalmente no espaço da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, no caso, no distante ano de 1961, tempo inaugural do contado.

Ambos os romances, seja a partir de Angola, seja de Portugal, convidam o leitor a percorrer as novas galerias de sombras que o falhanço das utopias revolucionárias acaba por impor aos jovens sonhadores de outrora: «tudo é igual por tudo ser diferente». O final de *Casablanca* — nossa votiva imagem cinematográfica jamais esquecida — não pode enganar mais ninguém. Não há chance de outras escolhas, para além do limite do tabuleiro ou da própria tela. O narrador, em sua proposta ficcional de continuação do filme, sabe disso, razão da fala final de Ilse: «You know I had no choice» (1998, p.14). É dessa impossibilidade de escolha pelo sujeito histórico irremediavelmente barrado que falam os romances angolano e português, propondo-nos um passeio pela galeria das sombras de nosso tempo.

Como proposta de diálogo, e na forma breve que este texto requer, começo por colocar face a face o modo como os narradores de *A Geração* e de *Pedro e Paula* contam suas estórias. A performance de tais narradores é distinta, parece-me, pelo fato mesmo de que o pacto autoral de quem está por trás deles é também distinto. Quem conta, muitas vezes com raiva e irritação, o que sucede com «a geração da utopia», se permite definir como o sedentário lavrador benjaminiano[9] cuja experiência factual o liga profundamente à coisa narrada. Basta uma leitura, por mais rápida que seja, do capítulo da chana para se ver como o doador da narrativa conhece cada pedaço de terra que a compõe. Mundial, o personagem, às vezes, se perde. Ele, não. Nasce desse conhecimento profundo uma espécie de quase demiurgia, a fazer de quem conta alguém que não duvida. Percebe-se que, mais do que o narrador, o autor caminha pela chana de seu conhecimento, daí sua reação apaixonada.

Em *Pedro e Paula*, encontramos, no início, o narrador marinheiro, ainda Walter Benjamin,[10] a quem chegam ecos e memórias dos fatos vividos quando do nascimento dos gêmeos em 1945. Ele só vai conhecer Paula, mais tarde, já mulher e ao lado de Gabriel. É interessante notar a transformação desse narrador, quando, completamente tomado pelo que conta e considerando-se um actante do tempo já chegado do pós-68, vai-se aproximando cada vez mais do plano relatado até nele entrar sem cerimônias e com muito gozo, depois do capítulo sem data — e seria necessário? — feito só de reticências à Machado e que, como sabemos, se conclui também em festa gráfica, quando a única frase se enuncia:

«Mas festa é festa, e essa já ninguém nos tira» (1998, p.104). Cumpre-se, aqui, no plano histórico, a revolução. Já em 1997, o sujeito do contado, depois do longo percurso efabulativo, passa a fazer parte mais freqüente do relato e a ser, de certo modo, o seu «centro», deixando sua postura de autor atento, democrático e quase imparcial, sempre a comentar, a nos dar pistas, propor mudanças, etc., para conviver fisicamente, como personagem, com Paula, sua honra e sua glória. Cumpre-se, então, no plano ficcional, o desejo...

Vale notar, neste ponto, uma espécie de olhar em convergência pelo qual os *autores* — e eles não se recusam e até gostam de se chamar assim — se vão identificando no modo como surpreendem a marcha da história de seu tempo. No caso do romance de Helder, por 52 anos; no de Pepetela, 30. Advém disso o gosto pela datação que marca ambas as obras. A expressividade dos anos iniciais é uma evidência: 1945, fim da segunda guerra, e 1961, quando se dá a eclosão da guerra de libertação nacional em Angola. A guerra se faz, assim, um ponto forte nos romances, embora o narrador português não veja a que ocorre na África de modo tão direto e intenso como o de *A Geração.* Os quatorze anos das guerras, coloniais para uns e de libertação nacional para outros, se tornam o sinete dos dois textos, sua reação traumática e a porta por onde entram e saem todos os fantasmas, fazendo encher — e de novo convoco Cesário — as «marés [...] de fel».

Nem tudo, porém, são guerras, fantasmas, confrontações para os quais a ironia corrosiva de autores e narradores são a resposta textual mais evidente. Há, em contraponto, a trama de amor que, em *Pedro e Paula*, ganha da cena da violação de Paula pelo irmão Pedro: dura, rápida, cortante. Já em *A Geração*, tal trama sobrepuja a impotência do sujeito que não teve como assistir à vitória de sua própria utopia. Nessa ordem de raciocínio, as mulheres, em especial Paula e Sara, fazem do não-sentido o próprio sentido, salvando-se, assim, do caos das violências em série, como o estupro e a morte que com ele se implanta por dentro, para a primeira, e a desilusão com o racismo de que é vítima por ser branca, para a segunda. E tudo se torna possível pela doação amorosa e pela maternidade, pouco importando que o pai seja, ou não, Gabriel e que, no caso de Sara, não seja Aníbal, mas Malongo. O quadrilátero Paula «Filipa e Sara» Judite mostra que ainda pode haver esperança.

Não é por mero acaso, parece-me, que o romance de Pepetela se abre, depois da pirraça autoral, com a visão de Sara a caminhar, em um certo «Abril lisboeta», pelas ruas da cidade marcada por um «céu tão azul que até doía não poder voar» e a desejar ser ave. E vem o mote de toda a narrativa: «Inútil, não nascera pássaro.» (1992, p.11). É isso que a ostória acabará por comprovar: o aborto dos vôos, quando não se pode ser pássaro. No entanto, o desejo de voar de Sara não se anulará, apesar de tudo. Também Paula irrompe no capítulo 3, depois dos necessários preâmbulos introdutórios — nascimento, resolução do pai de ir para Moçambique, a raiva de Ana, a mãe, etc. — , fazendo-nos ouvir sua voz, que cada vez mais ressoará no contado, a perguntar: «E ela foi?». Nesse momento, liga os fios soltos no capítulo anterior, reportando-se ao passado de vinte e um anos atrás e, nele, ao jantar da mãe com seu interlocutor de agora, Gabriel. Segue-se a pergunta sobre a paternidade e o resto que nós, leitores, já sabemos: a entrega amorosa ao quase (?) pai; a resistência contra o irmão, o pide e tudo o mais. Segura, corpo solto, ela quase voa e nos quadros coloca a força de sua coragem, como nos informa o narrador, em «telas vastas, corajosas ou [...] metaforicamente operáticas» (1998, p.131).

Paula e Sara, portanto, como hábeis fiandeiras, tecem o amor que as salva e que salva. Nelas, o futuro não tem meios de não encontrar o seu ponto de equilíbrio. Duplicam-se em outras de si mesmas, sem a partição de Ana, com seus gêmeos bipolares, e assim continuam em Filipa e Judite, as filhas tão inteiras quanto elas. Entregam-se, depois de experienciarem outras relações, nos anos 60 em que tudo se fazia loucamente possível e sem reservas, aos objetos de seus desejos — Gabriel e Aníbal — , neles fincando corpo e pé. Recusam-se a esperar e fazem a sua hora acontecer, como diz a canção popular brasileira de Geraldo Vandré. Tecedeiras, criam o mundo. Paula Tavares:

*A tecedeira criou*
*o mundo*
*com os dedos leves de amaciar*
*as fibras.*[11]

Paula e Sara sabem disso, e tecem. Não sendo pássaros, voam. Pois é...

O último ponto de convergência do olhar que aqui me apetece recolher é a questão do exílio como solução para a imperiosa necessidade de resistir e de não enlouquecer. No caso de Ana, de *Pedro e Paula,* aliás, parece ser o exílio que a faz parecer enlouquecer. E sabemos não ser isso verdade. Ao ver a transformação (teria sido mesmo?) do marido escolhido não se sabe bem por que, ela tenta resistir de todos os modos e parece louca, até o momento em que passa realmente a sê-lo. O mesmo sucede com Aníbal, de *A Geração,* em seu exílio consentido na Caotinha, tendo por companhia, antes da volta de Sara e de seu amor, apenas a mangueira, casa-abrigo da primeira amada, a menina-mulher Mussole, já morta. Ele sabe que o vêem como louco, mas entende também não ser possível manter inteira a tríade nominativa e solidária do que um dia fora: Aníbal, o sonhador pré-revolucionário de Lisboa; Sábio, o revolucionário e intelectual orgânico, e Comandante, por sua função na luta e no respeito dos que liderara. A unidade se esfacela, quando sua geração igualmente se esfacela com a morte da utopia que, conforme expressa a Sara, «hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefacção. Dela só resta um discurso vazio» (1992, p. 202). Diante disso, ele passa a ser percebido como um louco, tanto por sua recusa de compactuar com a morte, que cheira mal, quanto por sua aparência desleixada e pelo hábito de beber kaxipembe.

Por outro lado, vê-se que é da práxis fascista e de seu discurso falso, violento e vazio que Gabriel procura fugir, exilando-se voluntariamente em Londres. Talvez por ser mais forte do que Sara, Paula consiga arrastar o homem amado de volta para dentro do país, onde ele, depois de abril de 74, exercitará seu papel político, intervindo mais diretamente na cena histórica nacional em mudança. No capítulo final de *A Geração,* vemos também Aníbal voltar a Luanda para estar com Sara, mas só não ficamos sabendo por quanto tempo. Só sabemos o que ele nos diz, isto é, que talvez seja o sul a sua «última utopia» (p. 308). Quiçá a de Gabriel se tenha realizado, ao morrer dentro de Paula. Mas isto também acabamos por não poder saber.

No final do romance de Helder, lá estão em Londres, em consentido exílio, e outra vez, o narrador, em sua cátedra, Paula com seu ateliê e tantos outros. No de Pepetela,

Aníbal permanece em exílio, enquanto alguns dos antigos líderes se locupletam no exercício de uma religião falsa que, quais outras do passado, arma sua teia de alienação, para que o povo «drogado» tudo aceite e se sinta feliz. Será tudo afinal sempre exílio? Edward Said: «O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente.»[12] A explicação, então, poderia estar nessa força eruptiva, já não percebida como algo negativo, mas desejado para o equilíbrio do sujeito e de suas convicções? O fim dos relatos o deixa em suspenso e, assim, ou por isso mesmo, não me arrisco a ir além. Lembro apenas os fechos das estórias. Pepetela: «Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto.» (1992, p. 316); Helder Macedo: «E fui eu que disse: / 'Pois é'.» (1998, p. 206).

O que mais pode haver, portanto ou pois, para essas gerações em estilhaços que parecem não poder sair de seu exílio na galeria das sombras de nosso tempo? Penso que há, apenas, o adensamento de tais sombras, o não-epílogo e o pois é.

---

[1] Octavio Paz, 1988, *Fernando Pessoa o desconhecido de si mesmo,* trad. Luís Alves da Costa, Lisboa, Veja, p. 24.
[2] Pepetela, pseud. 1992, *A Geração da Utopia,* Lisboa, Dom Quixote.
[3] Helder Macedo, 1998, *Pedro e Paula,* Lisboa, Presença.
[4] Helder Macedo, 1991, *Partes de África*, Lisboa, Presença.
[5] Helder Macedo, 1999, *Nós — Uma leitura de Cesário Verde,* 4 ed, Lisboa, Presença, p. 191.
[6] Idem.
[7] As citações do poema são feitas através do ensaio citado nas notas 6 e 7.
[8] Eduardo Lourenço, 1978, *O Labirinto da Saudade,* 3 ed, Lisboa, Dom Quixote, p. 38.
[9] Walter Benjamin, 1994, O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, *Obras escolhidas,* v. 7, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, pp. 198-199.
[10] Idem.
[11] Paula Tavares, 2003, *Ex-votos: Poesia,* Lisboa, Caminho, p. 15.
[12] Edward Said, 2003, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios,* trad. Pedro Maia Soares, São Paulo, Companhia das Letras, p. 60.