

DOSSIER

Partes de África

AS FICÇÕES DA MEMÓRIA *

HELDER MACEDO
King's College/Londres

Entre vários temas deste Congresso que imediatamente me atraíram, houve três sobre os quais julguei que poderia fazer uma contribuição ao mesmo tempo crítica e pessoal. São os seguintes: "Gêneros literários no século XX: tradição ou transgressão?" "Memorialismo, autobiografia e ficção", "A metaliteratura: ficção e poesia". Vou concentrar-me no segundo, "memorialismo, autobiografia e ficção", mas com referência aos outros dois. Procurarei, assim, reflectir, em termos da tradição literária, o que parece ser a crescente tendência para memorialismo, autobiografia e ficção convergirem em romances e novelas que chamam a atenção para a sua própria natureza e processos de composição, ou seja, que incluem as estratégias de auto-referenciação textual - quando não intertextual - a que se convencionou chamar de *metaliteratura*.

Uma obra com tais características está, necessariamente, a pôr em questão o estatuto tradicional do memorialismo, da autobiografia e da própria ficção, colocando-os a todos no mesmo plano de representação literária. O que não sei é se, por isso, está a transgredir a tradição, ou que tradição estaria a transgredir. Cada um desses modos narrativos partilha de elementos dos outros, porque as fronteiras entre a imaginação e a memória são impossíveis de determinar. Se isto é verdade no que respeita à autobiografia e ao memorialismo - pense-se, por exemplo, nas *Confissões* de Rousseau e nos *Comentários* de Júlio César - creio que ainda é mais no que respeita à ficção, mesmo quando oculta a matéria autobiográfica e memorialista inerente à sua feitura literária, como no caso do romance realista oitocentista. E também é verdade, como disse Todorov, que "todos os romances contam a história da sua própria criação, a sua própria história".

O realismo de escola propagou a noção de que o autor deve ser neutro e não interveniente, de modo a assegurar a objectividade do *mostrar* de preferência à subjectividade do *contar*. Poderia assim parecer possível diferenciar claramente o romance realista da autobiografia e do memorialismo, que pressupõem a intervenção do eu autorial: no caso da autobiografia, o eu autorial é também o objecto da narrativa; no caso do memorialismo o objecto da narrativa é aquilo que foi observado pelo eu autorial. A ficção realista, que exclui do texto o eu autorial, seria assim a única forma não contaminada de ficção, o padrão em função do qual toda a ficção escrita antes ou depois teria de ser julgada. E toda a ficção que não se conformasse com as suas regras constituiria um género híbrido. O que seria palpavelmente absurdo.

O romance realista substituiu a função narrativa do autor visível pela estratégia narrativa do autor implícito. Ao fazê-lo, estaria a deixar que as representações literárias a que Hippolyte Taine gostava de chamar "factos significativos" falassem por si mesmas, na sequência narrativa em que fossem justapostas. É a técnica de corte e montagem, que depois foi adoptada pelo cinema. Mas o autor não interveniente continua a intervir no seu texto através da organização estrutural que lhe confere, continua a manifestar a sua subjectividade através da objectividade fictícia dos "factos" que escolheu como significativos, e continua a comentá-los através do modo como os justapõe. Uma cena de felicidade não significa o mesmo se for justaposta com uma cena

* Os textos que compõem este dossier foram apresentados no Congresso da Abralic, agosto de 92, com excepção do ensaio de Maria Lúcia Dal Farra exposto na PUC/RS em julho do mesmo ano.

de tristeza. E há sempre um elemento memorialista e autobiográfico implícito na selecção desses "factos significativos" porque não há como não havê-lo, se mesmo as situações mais fictícias são sempre a imaginação autoral de ter visto o que não viu, se mesmo as personagens mais fictícias são sempre a memória autoral de ter sido quem não é. Fernando Pessoa, o discípulo fragmentado do realismo de Cesário Verde, transformou em poesia um romance segundo o método de Taine. Personagens definidas em termos das suas "facultés maîtresses", características biológicas, circunstâncias sócio-culturais, e destinos a condizer: o angustiado Campos, o filosófico Reis, o plácido Caeiro; um era alto, outro baixo, outro assim assim; um estudou engenharia, outro leu os clássicos, outro sabia tudo; o dos clássicos era monárquico e veio para o Brasil, o engenheiro zangou-se muito e teve um caso com uma senhora inglesa, o que sabia tudo morreu tuberculoso e ainda por cima virgem. Enfim, vidas.

O que Pessoa fez quando escreveu a sua poesia como se fosse a dessa gente fictícia não foi bem o mesmo que Flaubert quis dizer quando declarou que "Bovary c'est moi", mas está relacionado. E também está relacionado com os usos a que Eça de Queirós pôs as suas circunstâncias pessoais e o próprio nome da parte da mãe quando o transformou num quase idêntico "Ega": o nome que deu ao seu entre caricatural e enternecido auto-retrato n'Os Maias, João da Ega; e que é também o nome de família da personagem de Genoveva, na **Tragédia da Rua das Flores**, a mulher que havia abandonado o filho com quem mais tarde veio a ter uma relação incestuosa. E não, não é preciso recorrer a grandes explicações psicológicas, fazer reveladoras análises hermenêuticas baseadas no facto de Eça de Queirós também ter sido abandonado pela mãe, na recorrência do incesto na sua obra, na circunstância de n'Os Maias a também acidentalmente incestuosa Maria Eduarda ter herdado algumas das características de Genoveva. Basta assinalar a ironia autobiográfica, decerto deliberada e consciente, e não sei mesmo se metaliterária.

Mas se a estética do realismo de escola exige que a projecção auto-biográfica do autor seja mantida latente ou disfarçada em auto-retratos mais ou menos evidentes, a própria preocupação de verosimilhança que lhe é inerente torna uma observação de tipo memorialista parte integrante da estratégia literária do eu autoral oculto. Há muito de memorialista nos romances de Zola e de Balzac, e Eça de Queirós escreveu n'Os Maias o que ele próprio caracterizou como "um fresco de proporções monumentais": uma representação minuciosamente observada do tempo e do espaço social da Lisboa do fim do século, os seus habitantes, usos e costumes, personagens e situações que muitas vezes não têm relevância directa para a narrativa romanesca submersa nessa acumulação de "factos significativos". Foi aí, foi naquilo em que a obra está paredes-meias com o memorialismo, que Eça concentrou a sua estratégia de verosimilhança, e não na algo inverosímil situação incestuosa no centro da organização estrutural. E a qual é comentada como inverosímil na própria obra, por não outro que o semi-autobiográfico João da Ega. Essa situação incestuosa - incluindo a sua inverosimilhança - adquire assim uma função de comentário auto-referencial ao significado global da obra, tornando-a numa metáfora da sociedade nela representada. É uma técnica que Eça desenvolveu dos seus romances anteriores, como por exemplo **O Primo Basílio**, onde a grotesca peça do caricatural Ernestinho contém em síntese os destinos pessoais e os dilemas morais que vão ser confrontados pelos protagonistas do romance, tornando-os em "factos significativos" de uma sociedade não menos grotesca e caricatural. N'Os Maias, porém, a ordem de precedências é a inversa: o romance parte da significação totalizante da sociedade para a sua exemplificativa particularização romanesca. E a estratégia seguida por Eça de Queirós para significar essa sociedade consiste na criação de personagens que funcionam como espelhos distorcidos umas das outras, e num sugestivo efeito de *dejà vu* criado através de paralelos temáticos entre situações descritas em diversas fases do romance. Assim, para dar apenas meia dúzia de exemplos, o *arriviste* social Damaso Salcede é uma versão grotesca do dandy Carlos da Maia; o excessivo poeta ultra-romântico Tomás de Alencar tem o seu equivalente no ultra-realista e não menos excessivo aspirante a escritor, João da Ega; as ambivalências de Afonso da Maia em relação aos seus ideais políticos são ecoadas nas ambivalências do neto em relação aos seus ideais profissionais; o tema do incesto está prefigurado nas preparações para o baile de máscaras onde

a então amante de Carlos, a condessa de Gouvarinho, tenciona ir vestida de Margarida de Navarra, e ele mascarado do irmão, Francisco I; a fantasia de Carlos fugir para a Itália com Maria Eduarda corresponde à fuga de Maria Monforte com o seu príncipe italiano; a repugnância de Carlos pelo perfume de Maria Eduarda quando fazem amor depois de ele saber que são irmãos recorda o seu súbito desagradado pelo perfume de verbena da condessa de Gouvarinho; a esplêndida espanhola que Carlos instala como amante nos seus dias de estudante em Coimbra, a pernicioso Maria Monforte e a sacrificial Maria Eduarda são todas elas descritas, nas suas diferentes fases do romance, como "encarnações de uma civilização superior". Estes mecanismos estruturais de referência recíproca estão mais próximas das técnicas da poesia impressionista do que do romance realista. Mas o Eça de Queirós que compôs este admirável "fresco de proporções monumentais" já não era o mesmo autor que Machado de Assis havia acusado de ter substituído "o principal pelo acessório" (ou, transpondo, com as palavras trocadas, de **Dom Casmurro**) 'a verdade pela verosimilhança'. **Os Maias** é o menos verosímil e o mais verdadeiro dos seus romances, levando até ao ponto de rotura a tradição do realismo literário oitocentista. E nisto converge com o seu crítico e parceiro em grandeza, que também estava virando às avessas a tradição do realismo nessa série de obras-primas que começaram com as **Memórias Póstumas** e culminaram no **Memorial de Aires**. Mas a convergência resultou dos caminhos opostos que haviam seguido: Eça transgrediu os limites impostos ao romance realista com os instrumentos da própria tradição realista; Machado enxertou no romance realista uma metodologia adaptada de uma tradição literária anterior. É uma diferença que também serve para acentuar que aquilo que os havia separado era menos a matéria literária do que a estratégia literária, e que cada transgressão de uma tradição é sempre a sua recuperação modificada noutra tradição.

A tradição literária que Machado revitalizou no contexto do realismo oitocentista, é aquela que mais explicitamente havia combinado o memorialismo, a autobiografia e a ficção: a nobre tradição em que igualmente se podem inserir o Stendhal de **A Vida de Henry Brulard** e o Laurence Sterne de **Tristram Shandy**; a mesma que, por via de Fielding, pode ser referenciada a Cervantes e, por via de Almeida Garrett, foi referenciada a Camões e a Bernardim Ribeiro. Stendhal, aliás Henry Beyle, escreve a autobiografia de Henry Brulard, aliás Stendhal; Sterne transforma a autobiografia de Tristram Shandy num encadeado de digressões que ao mesmo tempo a substituem e a significam; Bernardim, ficcionado no anagrama Binmarder, é personagem de uma narradora que conta as histórias que lhe foram contadas por outra narradora para significar a sua própria história, numa novela escrita por Bernardim sobre essa personagem que está a escrever a novela; Camões intervém n'**Os Lusíadas** para transformar a viagem de Gama numa metáfora do poema em que está a descrevê-la e o poema numa projecção autobiográfica; Cervantes escreve uma novela sobre uma personagem que se julga personagem de novela, e Fielding menciona Cervantes quando escreve uma novela sobre o irmão duma personagem da novela de outro autor; Garrett intercala na narrativa das **Viagens na Minha Terra** uma novela onde se representa autobiograficamente numa personagem cujo destino é o seu destino alternativo. Não estamos longe da modernidade de James, de Proust, de Joyce, de Borges, de Calvino, e de todos eles ao mesmo tempo.

Perante tal tradição, que não há como transgredir porque ela própria integra a tradição da transgressão, o que pode fazer o pobre escritor deste nosso fim de século? Tocar um tango argentino é uma opção. Outra, é não esquecer as palavras de Joyce: 'Cada dia tem muitos dias, dia após dia. Caminhamos através de nós, encontrando ladrões, fantasmas, gigantes, velhos, jovens, esposas, viúvas, irmãos-em-amor. Mas é a nós próprios que nos estamos sempre encontrando'. É certo que há também aquele conto pedagógico de Machado de Assis sobre o homem que desejava compor sinfonias e só lhe saíam polcas. Mencionei esse conto num romance que publiquei recentemente, intitulado **Partes de África**. E menciono agora esse livro porque ele é relevante para a minha perspectiva crítica em relação às questões que tenho vindo a considerar, e não me quero ocultar no meu texto como o autor realista que habitualmente sou quando escrevo crítica literária. E também para declarar que não tenho nada contra polcas. Saíam polcas ou sinfonias, a tradição literária assumida por cada escritor é também parte da sua caminhada por si

próprio, é parte da sua autobiografia. Além de que é a única autoridade que possui para poder interrogar a autoridade, a ordem que pode estabelecer para confrontar a ordem estabelecida, a transgressão onde pode aprender a transgredir a própria transgressão. São esses porventura os temas principais que procurei reflectir no estilo e na estrutura de **Partes de África**, sabendo muito bem, pelo que tenho aprendido nas obras dos outros escritores, que o estilo e a estrutura são também um modo de o autor intervir no seu texto e no seu mundo.

E recordo agora um comentário de Sartre: "O verdadeiro ateu não se preocupa com Deus, porque já decidiu duma vez por todas que Deus não existe. Mas o sacerdote de missas negras odeia Deus porque Deus merece amor, ridiculariza-o porque Deus é respeitável; empenha-se em negar a ordem estabelecida mas, ao mesmo tempo, preserva essa ordem e afirma-a mais do que nunca". A minha preocupação de ateu em **Partes de África** não foi a de lidar com matérias tão incognoscíveis. Não são intrigas em que me meta. Mas foi a de lidar com uma ordem estabelecida que eu já tinha decidido duma vez por todas que não existe, mesmo quando existia e eu caminhava em mim através dela. E a qual, como eu não caminhava sozinho, precisei de transformar na memória fictícia dum passado plural que nos tornasse no seu futuro, a todos nós que somos esse caminho, porque, como bem sabia Stendhal, "todas as tiranias são parecidas".

A organização estrutural e estilística que escolhi em **Partes de África** - ou, mais propriamente, que a minha matéria literária me foi fazendo escolher - resultou, muito esquematicamente, nas seguintes características:

Um autor biograficamente identificado, que comenta a própria escrita e caracteriza o seu livro como um romance; uma narrativa explicitamente memorialista; um tratamento ficcionalizado das situações e das personagens. Capítulos breves contam episódios auto-suficientes, cuja justaposição determina uma sequência cronológica que corresponde à idade do autor, aos últimos cinquenta e tal anos do colonialismo português em África e a três gerações da família do autor. Personagens verificavelmente reais entrecruzam-se com personagens provavelmente fictícias, e acontecimentos históricos com situações imaginárias. Incorpora um fragmento de romance atribuído a uma personagem, o qual por sua vez é uma transposição para a Lisboa salazarista de outra ficção; dois poemas; um relatório colonial atribuído ao pai do autor; uma comunicação do próprio autor a um colóquio universitário no Rio de Janeiro; as partes africanas designadas no título incluem Portugal e não excluem o Brasil. A construção estilística do texto integra fragmentos não identificados de frases de outros autores: Bernardim, Camões, Sterne, Stendhal, Garrett, Lewis Carrol, Machado de Assis, Cesário Verde, Sá-Carneiro, Fernando Pessoa A obra termina em suspenso mas o último capítulo remete ao primeiro.

Memorialismo, autobiografia, ficção, metaliteratura - em suma: como qualquer romancista, contei histórias, verdadeiras e fingidas, sobre gente real e imaginada; e, como qualquer romancista, utilizei a minha própria experiências biográfica para as poder contar no plano fictício onde a imaginação e a memória se encontram e se fertilizam. Quando pessoas que conheci e acontecimentos que presenciei ou me contaram serviam a minha imaginação, utilizei-os como os recordava; quando a minha memória precisava de outras pessoas e de outros acontecimentos, inventei-os tal como os teria recordado. Várias personagens poderiam ter sido fundidas numa só e várias acontecimentos transpostos para o mesmo lugar. Mas em vez de representar a continuidade dos destinos individuais, preferi justapor a continuidade fragmentada dos destinos colectivos, como se num romance realista. Falei menos de mim do que a partir de mim. Ocasionalmente intervim no que estava a escrever para explicar o como e o porquê do que estava a escrever, mas as explicações nem sempre são verdadeiras. Falei sobre um mundo onde a retórica das verdades absolutas levaram a toda a espécie de tiranias e de monstruosidades, mesmo quando bem-intencionadas. Mas nunca me esqueci de que estava falando já para outro mundo, para um mundo sem respostas e sem convicções onde equivalentes tiranias e monstruosidades se tornaram em rotinas da indiferença quotidiana. No espaço autobiográfico entre esses dois mundos, a ironia substituiu a inocência, e as interrogações substituíram as certezas.

São estas, em resumo mal contado, as minhas polcas. Com matéria equivalente e estratégias literárias semelhantes ou não, alguém estará compondo sinfonias. O que porventura teremos em comum é interrogarmo-nos a nós próprios. E sabermos que a tradição literária é a cúmplice de cada escritor, e não a sua inimiga. Também ela desconfia da tirania das verdades absolutas, também ela se interroga e se ironiza, se sabe múltipla e contraditória, cíclica e aberta, a mesma de sempre e sempre diferente.