

SELESTE MICHELS DA ROSA

**O NARRADOR EM HELDER MACEDO: *PARTES DE ÁFRICA*
E *NATÁLIA***

**PORTO ALEGRE
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA PORTUGUESA
LINHA DE PESQUISA: ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO**

**O NARRADOR EM HELDER MACEDO: *PARTES DE ÁFRICA
E NATÁLIA***

SELESTE MICHELS DA ROSA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. REGINA ZILBERMAN

Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2013**

CIP - Catalogação na Publicação

ROSA, SELESTE MICHELS DA
O NARRADOR EM HELDER MACEDO: PARTES DE AFRICA E
NATALIA / SELESTE MICHELS DA ROSA. -- 2013.
208 f.

Orientadora: REGINA ZILBERMAN.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. LITERATURA PORTUGUESA. 2. ROMANCE. 3. TEORIA
DO NARRADOR. 4. LITERATURA CONTEMPORÂNEA. 5. HELDER
MACEDO. I. ZILBERMAN, REGINA, orient. II. Título.

À Dinha que mudou a vida de todos que tiveram oportunidade de conhecê-la, inclusive e principalmente a minha, apesar de nunca cumprir suas promessas, inclusive a de estar aqui hoje.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família: minha mãe, Raquel, meu marido, Vinícius, meus avós Recy e Delacy, meus irmãos, Rafaela, Josué e Luísa, meus tios, Cátia, Bolson, Rosângela e Rosita que me acompanharam a cada dia e reclamaram minha ausência durante esses quatro longos anos conciliando oito horas de trabalho diário e tese em todo o resto do tempo.

À professora Regina Zilberman, a quem tenho orgulho de chamar de minha orientadora, que teve a paciência de me orientar apesar de seu imenso conhecimento frente a minha quase tão imensa ignorância, apesar das inúmeras tentativas fracassadas de chegar a uma versão inteira do que seria esse trabalho e da falta de tempo e flexibilidade para reuniões de quem tem quase todas as horas do dia comprometidas com trabalho e ainda assim aventura-se na vida acadêmica. À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Instituto de Letras que possibilitaram toda minha formação universitária. Especialmente à professora Ana Lúcia Tettamanzy que me apresentou *Partes de África*.

À Caixa Econômica Federal, em especial, aos gerentes Frederico, Puerta e Andréia que compreenderam minha insistência em estudar e me liberaram algumas horas para que eu pudesse cumprir essa tarefa. Às colegas Laurene Veras, Sandra Salenave e Rosilene Costa por suas leituras e contribuições.

E, sem nenhum ganho comercial com isso, meus sinceros agradecimentos ao Stephanini cópias, que imprimiu e entregou as inúmeras versões desse trabalho, quando eu não tinha tempo de deslocar-me até o Campus do Vale para fazê-lo, extrapolando seu papel de empresa e atuando como parceiro nas produções dos alunos.

RESUMO

Esse estudo analisa a composição do narrador em *Partes de África* (1991) e *Natália* (2009) de Helder Macedo. Iniciamos mostrando como o contexto histórico influencia a produção dessas narrativas e impõe certas características filosóficas e formais, em seguida, percorremos a tradição narrativa lusa em busca das origens às quais os autores contemporâneos respondem seja para rompê-las ou propor uma releitura. Na sequência, falaremos sobre o autor, já que ele costuma incluir em suas obras uma grande porção de dados autobiográficos. Macedo estreou como romancista, em 1991, com *Partes de África*, até o momento da conclusão desse estudo, lançou cinco romances que firmaram sua poética junto à crítica e o colocaram em posição de reconhecida grandeza no movimentado cenário da literatura contemporânea em língua portuguesa. Nossas bases teóricas provêm de Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, e Gerard Genette, em *Discurso da narrativa*. O estudo de Booth revela os aspectos através dos quais podemos perceber essa consciência por trás do texto e de que forma podemos analisá-la. Os principais atributos pesquisados são o andamento da narração em relação à diegese que esses narradores promovem em suas narrativas, as escolhas envolvidas na determinação de um narrador em primeira ou terceira pessoa, a corroboração de outros narradores nesses textos, a intertextualidade apresentada nos enredos, a dramatização do narrador, de que privilégios dispõe essa entidade narrativa com relação à diegese e a que distância se posiciona. Além da marca mais evidente do narrador que é o comentário. Nos embasamos em Genette para distinguir mais profundamente os aspectos estilísticos através dos quais o narrador imiscui-se nos textos usando cenas e sumários. Além disso, propomos o estudo das duas obras em contraste uma a outra e as demais produções contemporâneas que tratam essa entidade narrativa com semelhante complexidade e provocam o leitor a interagir com suas obras.

ABSTRACT

This study analyzes the composition of the narrator in *Partes da África* (1991) and *Natália* (2009) by Helder Macedo. We begin by showing how the historical context influences the production of these narratives and imposes certain formal and philosophical characteristics on them, and then we move through the Lusitanian tradition narrative in search of the origins to which contemporary authors respond to by, either breaking loose from them, or proposing a reinterpretation. Next, we talk about the author, since he tends to include in his works a great deal of autobiographical data. Macedo debuted as a novelist in 1991 with *Partes da África* and, till completing this study, he has released five novels that have firmed his poetics with the critics and placed him in a position of recognized greatness in the bustling setting of contemporary literature in the Portuguese language. Our theoretical basis comes from Wayne Booth in *The Rhetoric of Fiction*, and Gerard Genette, *Narrative Discourse*. Booth's study reveals aspects through which we can see this consciousness behind the text and how it can be analyzed. The main attributes searched are the progress of the narrative regarding the diegesis that these narrators promote in their narratives, the choices involved in determining if a narrator is in first or third person, the corroboration of other narrators in these texts, the intertextuality presented in the plots, the dramatization of the narrator, which privileges does this entity of narrative have in relation to the diegesis, and how far away is it positioned. Besides the more evident mark of the narrator, which is the comment. We based our work on Genette to further distinguish the stylistic aspects through which the narrator inserts himself in the texts using scenes and summaries. Furthermore, we propose the study of the two works in contrast to one another and other contemporary productions that deal with this narrative entity of similar complexity and that incite the reader to interact with their works.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. Apresentação Histórica.....	18
1.1 O século XXI.....	18
1.2 A literatura em língua portuguesa no século XXI.....	28
1.3 O autor.....	43
2. Desenrolando o fio de Ariadne: exposição dos capítulos.....	48
2.1 <i>Partes de África</i> : a revelação de um indivíduo.....	49
2.2 <i>Natália</i> : a criação de um indivíduo.....	61
3 O Narrador.....	72
3.1 O narrador tradicional.....	72
3.2 Flaubert: o narrador descoberto.....	78
3.3 A morte do narrador.....	81
3.4 O renascimento do narrador.....	84
3.5 Para uma definição de narrador.....	88
4. O Narrador em <i>Partes de África</i>	94
4.1 Andamento da narrativa.....	95
4.1.1 Método.....	95
4.1.2 Linearidade	103
4.1.3 Heterogeneidade.....	104
4.2 Pessoa.....	107
4.3 Corroboração.....	114
4.4 Intertextualidade.....	120
4.5 Narrador Dramatizado.....	132

4.6 Comentário.....	133
4.7 Cena e Sumário.....	137
4.8 Privilégios e profundidade.....	146
4.9 Distância.....	149
5. O Narrador em <i>Natália</i>	155
5.1 Andamento da narrativa.....	164
5.2 Pessoa.....	177
5.3 Corroboração.....	179
5.4 Intertextualidade.....	181
5.5 Narrador Dramatizado.....	184
5.6 Comentário.....	186
5.7 Cena e Sumário.....	188
5.8 Privilégios e profundidade.....	192
5.9 Distância.....	192
CONCLUSÃO.....	199
REFERÊNCIAS.....	203

INTRODUÇÃO

*Correm turvas as águas deste rio,
que as do Céu e as do monte as enturbaram;
os campos florecidos se secaram,
intratável se fez o vale, e frio.*

*Passou o Verão, passou o ardente Estio,
umas cousas por outras se trocaram;
os fermentados Fados já deixaram
do mundo o regimento, ou desvario.*

*Tem o tempo sua ordem já sabida;
o mundo, não; mas anda tão confuso,
que parece que dele Deus se esquece.*

*Casos, opiniões, natura e uso
fazem que nos pareça desta vida
que não há nela mais que o que parece.*

Camões

Esta tese propõe-se a estudar a obra do escritor contemporâneo Helder Macedo analisando a construção do narrador em seu primeiro e em seu último romance¹, contrapondo-os e analisando-os como parte inicial e final de uma obra concatenada. Dantas aponta em um artigo a possibilidade de leitura cíclica dessa obra:

Recorrendo à metáfora de Henry James, podemos dizer que tanto *Partes de África* quanto os romances seguintes de Macedo são centrados em duas preocupações temáticas, como dois fios entrelaçados unindo as contas de um colar (grifo nosso), a saber: a investigação metaficcional e o diálogo entre ficção e História, temas

¹ Quando redigimos essa tese o autor ainda não lançara seu romance *Tão Longo Amor tão Curta a Vida* (02/2013).

caros aos autores aos quais Macedo dedicou sua carreira acadêmica. O mesmo quanto aos procedimentos formais: desde *Partes de África*, Macedo se utiliza de antinomias formais e temáticas, que se espalham por vários níveis de sua ficção — desenvolvimento das personagens, oposição entre História e ficção, construção frasal, enunciação metaficcional —, construindo o que o próprio autor chamou de *mosaico*. (grifo do autor) (DANTAS, 2011, p.2)

Partes de África (1991) e *Natália* (2009) são dois pontos antagônicos na relação de Macedo com a história e com a ficção, Natália, narradora, é bem mais próxima à ficção do que Helder, narrador de *Partes de África*; já a história pessoal de Helder está bem mais próxima à História do que a de Natália (na medida em que Natália está bem mais próxima do cidadão anônimo do que Helder). Sabemos que essa situação pode ser temporária, tendo em vista que o autor pode publicar novos romances, mas a provisoriidade dessa forma nos interessa, pois *Natália*, último romance publicado por Macedo até o momento em que escrevemos essa tese, retoma, pelo avesso, elementos de sua primeira obra: *Partes de África*.

Não é a primeira vez que um autor retoma sua própria obra, nem que um autor constrói uma infinidade de obras com uma visão de conjunto. Mas acreditamos que é válido salientar essa característica na obra de Macedo. Segundo Dantas:

Em *Partes de África* (1991), Macedo utiliza-se de diversos registros — ficção, poesia, autobiografia, ensaio, teatro — para criar um romance supostamente autobiográfico, em que restaura o passado de sua família, que reflete determinado momento da história de Portugal, projeto que se desdobra nos romances seguintes: em *Pedro e Paula* (1998), *Vícios e virtudes* (2000), *Sem nome* (2005) e *Natália* (2009). É possível dizer, portanto, que as personagens dos romances macedianos funcionam como — metáforas da história —, representando momentos de transição entre o mundo colonial e o pós-colonial. Ocorre, porém, um impasse entre a necessidade de restauração do passado pela ficção e a impossibilidade dessa restauração, confinada aos limites do romanesco. De modo que reconstituir a verdade histórica do país termina por ser um percurso de autoconhecimento, de uma nova formulação (literária) da própria identidade. (grifo nosso) (DANTAS, 2011, p.1)

Dantas vislumbra um projeto holístico na obra macediana centrado no eixo metaficcional e histórico. Nós centraremos a leitura em outro eixo, de certa forma, vinculado aos descritos por Dantas, mas também independente: o eixo do narrador, que é disputado entre o autor e as personagens. Esse eixo revela mais dois, inversamente proporcionais em quantidade e força nas obras de Macedo: o autor e

as personagens, e os homens e as mulheres. Os dois eixos, aqui exemplificados em sua representação temática, também poderiam ser descritos como: da realidade para ficção. Pois Helder Macedo, de *Partes de África* (e toda vez que nos referimos ao narrador Helder Macedo temos de especificar em qual dos romances, pois os narradores de *Pedro e Paula* e *Vícios e Virtudes* compartilham muitos dados biográficos com Helder Macedo além do nome referido na íntegra ou através das iniciais HM), está mais próximo do autor real do que Natália de *Natália*. Embora o autor afirme que faça parte de todas as personagens, segundo Macedo:

Também já sabia perfeitamente que um autor tem de se deixar de ser quem é e tornar-se numa personagem fictícia que partilha das suas próprias ficções. (...) Por não se ter lembrado do que, afinal também já sabia perfeitamente, que a caridade autoral tem de começar em casa porque todas as personagens são quem as imagina. (MACEDO, 2006, p.183)

Na medida em que obra de Macedo se aproxima temporal e esteticamente de *Natália*, o autor começa a desaparecer, e as personagens tomam a narrativa dos livros. O *turning point* desse eixo, olhando a obra como um todo organizado cronologicamente, é a carta de Júlia a José, no romance *Sem Nome*. Segundo Dantas:

Sem nome dá continuidade ao tema. Se o narrador entrou em crise no último romance, agora ele desaparece, dando lugar a uma voz em terceira pessoa, cujas opiniões se fazem ouvir no corpo do texto, direta ou indiretamente, mas não é mais o personagem. (DANTAS, 2011, p.5)

Contudo, acreditamos que a personagem só se torna autônoma quando toma a força narrativa, ou seja, quando se torna narradora da própria história. Portanto, cremos que o narrador só desaparece plenamente quando Júlia assume a pena e passa a escrever o romance. A transição do autor-narrador para a personagem-narrador conclui-se em *Natália*, personagem que se cria ao deparar-se com a tela branca do computador.

Imbricado a este, há o eixo relacionado ao gênero, feminino e masculino. Neste aspecto, a transição se dá de forma mais sutil e então quase concordamos com Dantas, quando diz que a transição se dá em *Sem nome*. O romance *Partes de África* é uma história de homens, narrada por um homem: Helder Macedo. Em *Pedro*

e *Paula*, Macedo divide a voz com Paula e com Pedro, dando mais evidência a Paula; o movimento em direção às personagens femininas começa a ser delineado neste romance. Em *Vícios e Virtudes*, Joana não divide o protagonismo com nenhum homem, os dois autores são seres manipulados por sua força, como serão as demais personagens masculinas das obras macedianas: fantoches nas mãos de fortes mulheres.

Paula era uma personagem em busca de sua emancipação e independência; Joana já exercita essa liberdade a ponto de ser ela a verdadeira responsável por sua própria história. Em certo momento, ela diz a um atônito Macedo: —Joana é gente, não é personagem. Não entra nesta história. Só se eu quiser. Ao que ele responde, derrotado: —Hum... Contrablefe ao meu blefe. Jogadora de pôquer, devia ter-me lembrado (MACEDO, 2002, p. 89). Jogadora de pôquer e escritora, valeria dizer. Ao final, Joana desaparece, dona de seu destino e de sua própria história, sem que o escritor tenha conseguido reproduzi-la com fidelidade, ou sequer a compreendido totalmente. (DANTAS, 2011, p.5)

Joana se apropria da própria história, pois decide partir e abandonar a narrativa; mas foge do romance sem o tomar, pois não se torna ela mesma narradora de sua história, neste aspecto, Júlia e Natália são mais fortes do que ela, pois tomaram as suas narrativas. Em *Sem Nome*, Júlia, ao escrever a carta a José, apropria-se da escritura do romance que, até então, era produzida pelo narrador não dramatizado e passa ela mesma a criar e contar sua história. Em *Natália*, a protagonista faz de conta que se deixa guiar pelas mãos masculinas, principalmente as do avô. Todavia, no campo dos relacionamentos amorosos ela domina o jogo que ela mesma propõe até o final e, principalmente, a narração do romance é totalmente sua.

Caso pensemos em Helder Macedo, na qualidade de narrador dos romances em que aparece dramatizado: *Partes de África*, *Pedro e Paula*, *Vícios e Virtudes* e até, em parte, *Sem Nome*, como um único narrador, podemos dizer que ele permite que lentamente as personagens femininas tomem conta dos romances. Essas personagens crescem até tomar a narração das obras, ou seja, a própria elaboração do romance e, então, ficcionalmente, o autor é expurgado da obra – não de uma forma *nonsense* como Pirandello é procurado em *Seis personagens em busca de um autor* –, mas de uma forma metaficcional, levando em conta o movimento de afastamento que paulatinamente se estabelece sobre o autor-personagem no

conjunto da obra. O autor-personagem gradativamente perde importância, se analisarmos os romances em sequência, passando de protagonista, em *Partes de África* a coadjuvante, em *Vícios e Virtudes*, e, por fim, a figuração, em *Natália*.

A narradora feminina faz o movimento contrário. Em *Partes de África*, as mulheres eram meras coadjuvantes sem voz, em *Pedro e Paula*, o narrador gesta a narradora mulher, em *Vícios e Virtudes* ela começa a demonstrar movimentos, em *Sem Nome*, ela nasce e, em *Natália*, cresce, constrói-se enquanto identidade² e toma conta da diegese. Segundo Dantas, Natália fecha a cortina da ficção macediana apertando a tecla delete. A citação explana de forma sintética a visão de conjunto da obra macediana:

Se em *Partes de África* as personagens eram construção de um narrador caprichoso e autoritário (como prova o método de composição de uma antiga namorada, construída ficcionalmente a partir de partes de diferentes mulheres), em *Pedro e Paula* é elaborado um discurso de emancipação da personagem feminina, cuja independência representa também, no plano da narrativa, a subversão das amarras do romance realista tradicional (cf. DANTAS, 2011). A forma contestadora espelha a libertação dessa mulher que olha para o futuro (incerto) de Portugal. Em *Vícios e virtudes*, a personagem feminina está absolutamente emancipada, e domina não apenas seu próprio destino, como também as versões possíveis de sua vida, tornando-se ficcionista de si mesma. (...) E se em *Sem nome* ficava sugerido que Júlia estava prestes a redigir, finalmente, seu livro, em *Natália* o processo de escrita, ainda que fundamental para a emancipação, parece encontrar um melancólico fim na tecla *delete* (ainda que o fato de o velho escritor ter, ele próprio, redigido um romance homônimo possa sugerir outros desdobramentos). (DANTAS, 2011, p.7)

Nossa leitura exporá como se comportam os narradores de *Partes de África* e *Natália* frente à diegese com a qual se defrontam. Mostraremos como constroem-se narrativamente as duas pontas desse colar. Através da análise teórica do narrador pautada nos estudos de Genette (1976) e Booth (1980), queremos revelar como o autor construiu narrativamente a passagem desses eixos. Comentários, cenas e sumários mostram um narrador mais ou menos próximo da ficção. É sobre o aspecto da distância entre autor implicado e universo narrativo que incluiremos o universo feminino em nossa análise sobre Helder Macedo. Ou seja, nossa leitura nada tem a

² Aqui falamos em identidade no sentido primeiro: Natália realmente não sabe quem é, qual seu nome, quem são seus pais, em que dia nasceu, onde nasceu. Caso Natália tivesse um documento de identidade, ele estaria em branco.

ver com os estudos de gênero, mas com a capacidade de ficcionalização do próprio autor, que passa do Helder muito próximo, quase confundido ao autor real, até Natália, mulher, jovem e imatura, bastante diferente do autor-personagem Helder Macedo, homem e maduro.

Entendemos as pausas reflexivas como contatos entre a ficção e a realidade do narrador, estrutura mais presente em *Partes de África*, o que a deixa mais próxima da realidade do autor do que da diegese, seja essa totalmente fictícia ou parecida com o mundo real. Os sumários aproximam o narrador da diegese, afinal, são esses fragmentos que o constituem como narrador. Caso o texto ficasse restrito ao comentário, teríamos um texto crítico e não narrativo. Os sumários são as estruturas que mais conformam o narrador, pois é ali que eles podem mostrar seus critérios de importância e nexos entre os fatos narrados muito mais fortemente do que nas cenas. As cenas, quanto mais próximas do realismo duracional proposto por Sartre, mais apagam as artimanhas do narrador e colocam-no como simples selecionador dos acontecimentos a serem mostrados. Para enfatizar a aproximação ou distanciamento entre o narrador e o objeto narrado, mediremos as oscilações dos narradores entre essas formas de narrar.

No primeiro capítulo, faremos a contextualização dos textos em relação à história, à literatura e ao autor. Cancian (2008), na apresentação de seu estudo sobre *Sem Nome*, faz uma contextualização histórica restrita à História portuguesa, pois todos os romances, salvo *Partes de África*, estão quase que confinados ao espaço português. Contudo esse espaço, para nós, é expandido, pois as situações vividas por suas personagens são portuguesas, mas são mais do que isso. Segundo Real:

Deste modo, como no final do século XIX, as personagens portuguesas de romances portugueses, ainda situadas num tempo e num espaço portugueses, perderam, na quase totalidade dos romances publicados, o seu vínculo ideológico “portuguesista” (ou nacionalista), característico da obra de eminentes autores com Araújo Correia, Aquilino Ribeiro, Alves Redol, Manuel da Fonseca, Miguel Torga, Baptista Bastos, Fernando Namora ou José Saramago anterior à década de 80, para estatuímos como seres humanos universais, indiferentes aos pormenores locais, trajando, comendo, trabalhando, guerreando e amando como cidadãos do mundo. (REAL, 2012, p.19)

O processo de globalização e aceleração das relações humanas é comum a todas as comunidades ocidentais da atualidade, por isso os romances de Macedo, assim como a literatura portuguesa contemporânea, são mais universais do que nacionais, e queremos vê-los nessa dimensão. Sendo assim, embora a vinculação das obras à história nacional portuguesa seja muito grande e evidente, nossa contextualização histórica priorizará os aspectos culturais portugueses vinculados à contemporaneidade ocidental.

Macedo absorve das culturas com as quais teve contato as formas de narrar e a organização de pensamento. Essa característica é bem marcante em seu romance memorialista, afinal a personagem desloca-se mais, deparando-se frequentemente com as diferenças culturais de seu entorno. Assim, Macedo começa a desenhar a geografia do romance contemporâneo com sua maneira de narrar *Partes de África*. Bem como o romance moderno mostrou o espaço da cidade que, apesar de ser grande e diverso, se apequenou diante da modernização dos meios de transporte, Macedo reduz o mundo a partir de seus “saltos” narrativos, como define Moretti:

Observem o ritmo desse padrão narrativo: a cada novo fascículo, sempre um ou dois novos espaços; diferentemente de *Ilusões Perdidas*, um enredo que não se movimenta de modo ordenado de um espaço para outro, mas *pula* (grifo do autor). Idéia fantástica: a cidade – a proximidade espacial generalizada que é singular à cidade – como um enigma genuíno: um “mosaico de mundos”, mas cujo os ladrilhos foram espalhados aleatoriamente. (MORETTI, 2003, p.134)

Helder Macedo, bem como o homem pós-moderno, é um sujeito lançado no mosaico de mundos que a velocidade dos meios de comunicação e transporte do século XXI nos proporciona. Celeridade tão grande que deforma a noção de espaço pondo lado a lado espaços totalmente descontínuos como Portugal e África. O narrador convive com diversos mundos quase que em simultaneidade, o que põe esses espaços em diálogo direto. A experiência pessoal do autor é fulcralmente determinada pela geografia e pela cultura que o cercam.

Em *Natália*, a visão cosmopolita do narrador permanece, apesar de a personagem não se deslocar tanto. Natália depara-se com diversos aspectos de diferentes culturas dentro de seu país e de sua casa como as trazidas pela avó brasileira de origem germânica e pela empregada brasileira afro-descendente. O narrador nesse momento parece comparar sua identidade multicultural com a

identidade portuguesa, pois essa traz da sua experiência colonial e da sua pertença europeia uma diversidade cultural bastante peculiar. Segundo Hall:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração” móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais. (HALL, 2006. p. 12-13)

A identidade nacional é uma das mais abaladas por essa nova visão de mundo e de sujeito. Fica tão difícil decidir como definir uma nação, quanto um indivíduo. Mesmo as identidades nacionais mais arraigadas (em relação aos países economicamente periféricos), como as dos países europeus, entram em crise. A identidade nacional portuguesa, apesar dos esforços salazaristas, também enfraquece e atualmente a identidade lusa goza grande multiculturalismo.

No século XXI, no seio de uma sociedade plural e culturalmente globalizada, não faz sentido o tema da existência de um genuíno romance português. Essa questão constituiu objeto de análise de caráter nacionalista entre as décadas de 1940 e 50, obediente a influências sociais e ideológicas próprias do regime do Estado Novo, exaltante de veios culturais patrióticos, que a sociedade portuguesa europeia, cosmopolita e democrática pós- 25 de abril de 1974 diluiu culturalmente. (REAL, 2012, p.11)

Por isso, o capítulo histórico de nosso estudo não parte de Portugal. Procuramos descrever os processos culturais que formam o ambiente onde a atual literatura portuguesa se desenvolveu. Começamos definindo o que entendemos por século XXI, período que “abriga” o corpus de nossa pesquisa, em seguida mostramos como essas condições temporais afetam o objeto de nosso estudo, principalmente em sua necessidade de definir o espaço nacional. A literatura pós-moderna, não só portuguesa, traz a ânsia por definições; seja a definição própria

identidade, da identidade nacional ou da alteridade; que nunca se solidificam por causa da natureza da sociedade líquido - moderna³ na qual está inserida. É essa busca que a define, é ênfase no processo, já que do processo não resultam as ansiadas definições, somente mais dúvidas.

A literatura portuguesa contemporânea ganhou espaço internacionalmente por bem traduzir os aspectos culturais e as novas relações espaciais e identitárias do mundo pós-moderno. Com isso a produção literária lusitana galgou papel de destaque nunca antes obtido na literatura internacional.

No século XXI, o romance português sofreu o efeito de contínuas traduções das obras de José Saramago e António Lobo Antunes, bem como da atribuição do prêmio ao primeiro, em 1998. De facto, tanto por um efeito de arrastamento quanto pela qualidade intrínseca da obra dos novos romancistas, o romance português internacionalizou-se, conquistando espaços exteriores de tradução e publicação. (REAL, 2012, p.13)

Percebe-se, então, que a literatura portuguesa contemporânea está entre as literaturas de maior grandeza e, dada sua visibilidade internacional, passa por um processo de recontextualização dentro do panorama global. É por esse motivo que entendemos a literatura portuguesa contemporânea como resultado do momento histórico vivido pela humanidade conjuntamente à tradição literária portuguesa que, apesar de ter seguido padrões europeus, criou uma tradição própria. Portanto, no capítulo centrado em literatura, falamos de literatura portuguesa, conjunto do qual nosso escopo faz parte, não só geográfica e politicamente, como poeticamente.

Essa poética é resultado de uma longa história literária. Centraremos-nos na história recente, por entender que as raízes de nossos romances estão mais claramente visíveis aí. A história da literatura recente de Portugal será brevemente mostrada através dos estudos de Remédios (1986), no período que se estende da década de trinta até 1968, e de Arnaut (2002), da década de sessenta até os anos dois mil.

³ A liquidez a que nos reportamos é a postulada por Bauman em *Vida Líquida* (2007): “A vida numa sociedade líquido-moderna não pode ficar parada. Deve modernizar-se (leia-se: ir em frente despidendo-se a cada dia dos atributos que ultrapassaram a data de vencimento e dismanteltamento, repelindo as identidades que atualmente estão sendo montadas e assumidas) ou perecer. Cutucada pelo horror da expiração, a vida na sociedade líquido-moderna não precisa mais ser empurrada pelas maravilhas imaginadas no ponto final dos trabalhos modernizantes. A necessidade aqui é de correr com todas as forças para permanecer no mesmo lugar, longe da lata de lixo que constitui o destino dos retardatários.” (p. 9-10)

A terceira parte de nossa contextualização dá conta da biografia do autor, com informações importantes para a leitura das obras, já que o escritor costuma imiscuir-se nos textos seja através de narradores com ou sem seu nome, seja através de personagens. O ego e o alter-ego do autor são máscaras usadas em maior ou menor proporção por todas as personagens, então um pouco de conhecimento sobre ele ajuda a procurar e a descobrir essas máscaras espalhadas. Essa metáfora relembra o subtítulo da obra de Arnaut sobre o romance pós-moderno português: *Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*. “Proteu era filho de Netuno (...), era considerado um sábio do mar por sua sabedoria e seu conhecimento dos acontecimentos futuros. Tinha o poder peculiar de mudar à vontade sua forma.” (BULFINCH, 2000, p.213) Que figura seria melhor para ilustrar esse autor implicado, por vezes narrador, que aparece sob diversas máscaras em seus romances? Homem sábio, experiente e, quando narrador, detentor do conhecimento sobre o futuro já que é proprietário da diegese e pode direcioná-la como quiser.

Os fios de Ariadne são desenrolados no segundo capítulo, que é uma mostra da organização das obras que serão estudadas. As duas narrativas, *Partes de África* mais do que *Natália*, têm o tempo da diegese desordenado no tempo da narrativa, por isso chamamos o capítulo de “Desenrolando o fio de Ariadne”, por tentar compreender a ordem desses dois tempos enovelados no discurso narrativo.

No terceiro capítulo, fazemos um estudo diacrônico sobre o narrador. Nessa digressão, tivemos novamente de sair do espaço geográfico português, pois os grandes fundadores dos estilos narrativos históricos, principalmente os citados por Booth, não são portugueses. Todavia, sempre que possível tentamos ligar os tipos de narradores a narradores portugueses, pois as mudanças no narrador se refletiram de forma mais ou menos evidente também em Portugal, e essas descobertas narrativas também interferiram no que é hoje a literatura portuguesa.

Por fim, utilizamos a teoria de Booth e Genette, transformadas em metodologia por nós com base em estudos similares como o de Angelini, nos romances *Partes de África* e *Natália*, com o objetivo de definir seus narradores e reconhecer seus movimentos no texto. Nosso método conta com nove aspectos de análise. O primeiro é o andamento da narrativa. Se o narrador não interferisse no andamento da narrativa, ela só poderia ser linear, como é na realidade empírica, contudo em nosso escopo, os textos têm andamentos bastante diferentes do linear, o que revela interferência do narrador nesse aspecto. Para analisá-lo, propusemos

gráficos que comparam o tempo na narrativa e na diegese e assim podemos visualizar a sua aproximação ou não da linearidade. O segundo aspecto é a pessoa, qualidade do narrador mais estudada e, segundo Booth, mais vazia de sentido. O terceiro é a corroboração de outros narradores para construção do texto, qualidade quase que completamente colada à definição do romance pós-moderno que tende à polifonia e à contraposição de ideias. A intertextualidade é a qualidade que envolve o texto numa tradição literária, analisada no quarto item.

O quinto subcapítulo da análise é dedicado ao grau de dramatização adotado pelo narrador, o sexto, à análise dos comentários, normalmente pausas no andamento da narrativa em que o narrador comenta a escrita do romance. No subcapítulo seguinte, a análise das cenas e sumários é uma das mais importantes, pois apontamos como o narrador constrói os fatos narrados na diegese. O oitavo trata dos privilégios que esses narradores tomam para si e a profundidade que adotam em relação às personagens. Por fim, discutimos a distância em que o narrador se coloca com relação à diegese.

A estrutura de nosso trabalho propõe a análise de cada romance separadamente, mas contrastando-os entre si e com outras obras contemporâneas. A presença constante de referências à Saramago se deve a sua projeção na literatura portuguesa contemporânea, mas também por, originalmente, este trabalho propor a comparação direta entre os dois autores, intuito que foi abandonado ao longo do percurso, mas deixou um legado interessante.

Embora o objetivo do trabalho seja comparativo, acreditamos que é mais produtivo analisar os dois textos de forma separada a fim de manter a unidade da análise de cada romance. Já que alguns dos aspectos elencados são consequentes uns aos outros, por exemplo, a análise da corroboração leva à análise da intertextualidade, decidimos mantê-los nessa sequência. No capítulo dedicado a *Natália*, por ser o segundo, retomamos vários aspectos de *Partes de África* a fim de contrapô-los mais de perto quando achamos necessário.

Enfim, mostraremos a obra de Macedo através da análise da construção do narrador, estrutura bastante valorizada na literatura contemporânea, em *Partes de África* e *Natália*, perpassando rapidamente os demais romances do autor, a fim de evidenciar a sua formulação como começo e fim de uma obra encadeada e consoante à literatura pós-moderna ocidental.

1. APRESENTAÇÃO HISTÓRICA

*Cá nesta Babilónia, donde mana
Matéria a quanto mal o mundo cria;
Cá, onde o puro Amor não tem valia,
Que a Mãe, que manda mais, tudo profana;*

*Cá, onde o mal se afina, o bem se dana,
E pode mais que a honra a tirania;
Cá, onde a errada e cega Monarquia
Cuida que um nome vão a Deus engana;*

*Cá, neste labirinto, onde a Nobreza,
O Valor e o Saber pedindo vão
Às portas da Cobiça e da Vileza;*

*Cá, neste escuro caos de confusão,
Cumprindo o curso estou da natureza.
Vê se me esquecerei de ti, Sião!*

Camões

1.1. O século XXI

O século XXI é marcado por inovações tecnológicas que atingem a cultura de forma geral e também a literatura. O avanço das tecnologias de comunicação e transporte modificou a relação da humanidade com o tempo e o espaço. Antes, não era possível falar em tempo quase real com pessoas em qualquer lugar do mundo, tampouco era possível vê-las, na melhor hipótese, em questão de dias. A ausência dessas tecnologias mantinha afastadas comunidades geograficamente distantes. No século XXI, é possível estar mais próximo de uma pessoa residente em um lugar muito distante do que da pessoa que mora ao lado. As relações podem dar-se mais

por afinidade do que por proximidade. Desta forma, as relações dos humanos com o tempo e o espaço foram modificadas.

Os acontecimentos que antes diziam respeito somente a uma comunidade, hoje, em poucos minutos, estão abalando o mundo. A proximidade provocada pela tecnologia faz com que mudanças em determinado país afetem a economia e a política do mundo inteiro. Essa transformação na vida prática das pessoas se refletiu nas suas representações. A interferência da internet e de seus processos ágeis, fragmentados e interativos criou um novo modelo de arte, nas artes plásticas, de forma muito forte, mas também no cinema, na literatura e no teatro. Segundo Hall, a cultura do século XXI sofreu “a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de sistemas de representação.” (HALL, 2006, p.71). A nova forma de relacionar-se com o tempo e o espaço gerou uma representação cultural diferente desses “novos” espaços.

Hoje, as comunidades podem formar-se mais por afetividade do que por proximidade geográfica. Antes da revolução tecnológica, era necessário relacionar-se com os vizinhos e com a comunidade próxima, por falta de opções. As comunidades eram quase que exclusivamente territoriais. Na contemporaneidade, podemos também ter relacionamentos alternativos aos próximos, pois temos o telefone, a Internet e meios rápidos de transporte.

A “deformação” representacional do espaço também afetou a concepção de espaço nacional. Na modernidade, a questão de nacionalidade era uma afinidade, na pós-modernidade não necessariamente, há grupos que formam uma resistência a essa “desnacionalização” da cultura, mas os hábitos culturais e de consumo continuam uniformizando-se e as tradições nacionais enfraquecendo-se. Segundo Hall:

As consequências desses aspectos da globalização sobre as identidades culturais, examinando três possíveis consequências:

* As identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”.

* As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização.

* As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar. (HALL, 2006, p.69)

As novas relações espaço-temporais surgidas na pós-modernidade, juntamente com o trauma causado pelas grandes guerras e convulsões políticas ocorridas no século anterior em função das identidades nacionais, fizeram com que as fronteiras dos estados nacionais, unidades básicas da formação cultural do século XX, fossem esmaecidas. Segundo Hobsbawn, o breve século XX compreende os anos entre 1914 até 1991. O autor afirma que as crises econômicas vividas durante esse período resultaram no abalo de sua estrutura política fundamental: o Estado-nação.

As próprias unidades básicas da política, os "Estados-nação" territoriais, soberanos e independentes, inclusive os mais antigos e estáveis, viram-se esfacelados pelas forças de uma economia supranacional ou transnacional e pelas forças infranacionais de regiões e grupos étnicos secessionistas, alguns dos quais — tal é a ironia da história — exigiram para si o status anacrônico e irreal de "Estados-nação" em miniatura. O futuro da política era obscuro, mas sua crise, no final do Breve Século, patente. (HOBSBAWM, 1995, p.19)

O estado moderno europeu nasceu não só da fixação de seu território no Velho Mundo, mas também da sua capacidade de expansão colonial sobre o Novo Mundo. Portugal e Espanha foram os primeiros estados a fixar suas fronteiras e lançarem-se ao mar. Por isso, na identidade lusa, bem como nas demais metrópoles europeias, na ideia de estado-nação está imbricada a expansão imperialista. No princípio, os estados ibéricos dividiram o mundo entre si, contudo faltou-lhes fôlego, principalmente financeiro, para ocupar e governar todo esse território, de forma que, quando a Inglaterra e a França estabeleceram-se como grandes potências, também conquistaram seu quinhão e os grandes impérios europeus fixaram colônias em todos os continentes. O imperialismo europeu unificou o mundo de uma forma nunca vista pela história. Segundo Said:

No centro dessas percepções está algo que poucos questionam, a saber, que no século XIX um poderio sem precedentes — em comparação a ele, o poder de Roma, Espanha, Bagdá ou Constantinopla era muito menor (...) Esse século foi o apogeu da "ascensão do Ocidente", e o poderio ocidental possibilitou aos centros metropolitanos imperiais a aquisição e acumulação de territórios e súditos a uma escala verdadeiramente assombrosa. (SAID, 2011, p.40)

A experiência colonial chegou a um momento de aparente estabilidade, como ocorreu ao império romano com a Pax romana. Esse período foi chamado de Era do Império, segundo a nomenclatura de Hobsbawm. “Essa repartição do mundo entre um pequeno número de estados, que dá título ao presente volume, foi a expressão mais espetacular da crescente divisão do planeta entre fortes e fracos.” (HOBSBAWM, 1988, p.91). A divisão dos territórios não se deu de forma pacífica e durante o processo algumas potências perderam colônias para outras metrópoles até o primeiro sinal de enfraquecimento do sistema na Primeira Grande Guerra e o colapso total após a Segunda Guerra. Segundo Said, “chegou ao fim mais ou menos formal com o desmantelamento das grandes estruturas coloniais após a Segunda Guerra Mundial” (SAID, 2011, p.40). Em meados do século XX, a maioria das colônias concluiu seus processos de independência, pelo menos oficialmente, deixando suas metrópoles sem territórios exteriores e com dificuldades de se recriar dentro de seu pequeno território.

Portugal já apresentava sinais de decadência no século XX, antes mesmo da independência das principais colônias africanas, embora esse declínio fosse negado e acobertado pelo estado salazarista. No início do século XXI, Portugal é inegavelmente um estado-nação em ruínas, segundo Lídia Jorge: “Muitos são aqueles que apresentam razões fortes para duvidar, mas eu tenho certeza de que Portugal existe” (JORGE, 2009, p.7). Entretanto, Portugal é só mais uma dentre as nações abaladas. Ainda seguindo a linha de Hobsbawm, no século XX, após as grandes guerras, houve uma grande crise de identidade, não só nacional, mas também moral e social. Na literatura lusa, surgiram textos-símbolo, como *O Delfim*, de José Cardoso Pires, que desenha detalhadamente a crise portuguesa desse período. O autor mostra um país deprimido, que vê duas grandes potências imperialistas aparecendo: Estados Unidos e Rússia, e deixando o pequeno país luso com um quê de atrasado e antiquado frente às conquistas espaciais e às novas tecnologias. Com o esfacelamento da URSS, em 1991, finda a guerra fria⁴ e começa a globalização à moda século XXI. É esse fato que determina o recorte de Hobsbawm que inicia seu livro sobre o século XXI neste ano.

⁴ Segundo Hobsbawm, a guerra fria acabou sendo definida na história, apesar das inúmeras nuances do período, como “o constante confronto das duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial” (HOBSBAWM, 1995, p.223)

O mundo moderno concebeu a divisão rígida entre a ordem e o caos inclusive na concepção de espaço nacional. Segundo Bauman, o estado moderno organizou os estados nacionais como se organiza um jardim: unindo as semelhanças e extirpando as diferenças. A organização dos estados-nação se dá em torno das igualdades entre os povos anteriormente divididos entre os pequenos burgos medievais. Segundo Arendt, “do colapso da ordem feudal surgiu o conceito revolucionário de igualdade, segundo o qual não se podia mais tolerar uma “nação dentro de outra nação””. (ARENDR, 1989, p.31) O século XXI, reconstruindo sob seus novos padrões as relações de identidade, desconstrói o entendimento moderno de nação.

A desestabilização do Estado-nação também afetou a ordem e a homogeneidade que a sociedade moderna preconiza. A pós-modernidade evidenciou o heterogêneo, o diferente e o desigual, enfim, os vários grupos dentro de cada pátria e os lugares disputados por mais de uma nacionalidade. Segundo Stuart Hall, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.” (HALL, 2006, p.13).

As identidades coletivas, que outrora eram “dadas” sem problemas, de forma natural e espontânea, devem agora, por assim dizer, ser artificialmente produzidas. Isso as torna mais do que nunca, precárias, objeto de cuidadosa atenção dos modernos poderes de engenharia-jardinagem-planificação. (BAUMAN, 1999, p.79)

O que é ser português hoje? O mundo moderno com a sua necessidade de classificação objetiva, vê a relação local de nascimento – nacionalidade como uma ligação necessária, o estado-nação precisa de critério objetivos para inclusão ou exclusão de um sujeito. “A guerra contra o caos fragmenta-se em uma infinidade de batalhas locais pela ordem. Os propósitos são alcançados, o caos é enxotado para fora do portão e a ordem estabelecida no território.” (BAUMAN, 1999, p.19). É necessário um critério para ordenar as individualidades. A nacionalidade é um conceito moderno que delimita o que pertence ou não a um grupo e ele é estritamente territorial.

O Estado moderno nasceu como uma força missionária, proselitista, de cruzada, empenhado em submeter as populações dominadas a

um exame completo de modo a transformá-las numa sociedade ordeira, afinada com os preceitos da razão. A sociedade racionalmente planejada era a *causa finalis* declarada do Estado moderno. (BAUMAN, 1999, p.29)

A Europa, no final da Idade Média, construiu seus estados-nacionais através das alianças para a segurança nacional. Segundo Bauman (2005), a segurança é o produto mais desejado da comunidade. A ideia de nação nasceu dessa mesma proposta, só que em escalas globais. Os estados formados em torno da necessidade de segurança se projetaram sobre outros territórios, levando sua cultura e impondo-a. Essa sobreposição criou uma formação cultural mista, bastante diferente tanto da cultura imperialista como da pré-colonial. Por causa dessa nova conjuntura, durante a descolonização, as ex-colônias tiveram de ater-se a critérios que já estavam dados pelos padrões europeus para construir seus grupos nacionais. Os membros das sociedades descolonizadas já eram híbridos em sua mais intrínseca formação cultural, sendo impossível, depois de séculos de colonização, voltar às origens. Além disso, um grande complicador foi a dimensão territorial dos países descolonizados, em sua maioria, bem maiores do que os pequenos estados europeus:

Nessas regiões, a única base para tais Estados independentes do tipo do século XX eram os territórios nos quais a conquista e a rivalidade imperial os havia dividido, em geral sem qualquer respeito às estruturas locais. O mundo pós-colonial está assim quase inteiramente dividido pelas fronteiras do imperialismo. (HOBSBAWM, 1995, p.205)

Hoje, devido à grande movimentação territorial, não é mais possível pensar só em termos territoriais. Bauman mostra-nos que essa noção de pertencimento, dada naturalmente ao indivíduo que se reconhece “pertencer-por-nascimento” a uma determinada comunidade (ou a uma Nação), foi sempre uma “convenção arduamente construída onde a aparência de ‘naturalidade’ era tudo, menos ‘natural’” (BAUMAN, 2005, p. 29).

Macedo questiona a naturalidade da identidade. Tanto a nacional, quanto a pessoal, como acontece com Natália, que nada sabe de suas raízes. Levando em conta a afirmação de Boaventura Santos (2008, p.135) sobre a falta de necessidade de reflexão dos artistas europeus, poderíamos estranhar a necessidade, tão pungente nesses textos de Macedo, de um artista português questionar sua identidade. A necessidade de definir uma identidade nacional poderia levar a pensar

em Macedo como um autor proveniente de um país pós-colonizado, para quem a identidade é mais relacional do que preexistente.

Contudo, cremos que a própria identidade portuguesa está passando por uma crise, por não saber exatamente seu papel nessa nova conjuntura social em que não está nem inserida de forma completa na comunidade europeia, muito menos pode ser vista e pensada junto as suas ex-colônias.

Durante o longo período colonial, (...) Portugal foi um país central em relação às suas colônias e um país periférico em relação aos centros de acumulação capitalista. (...) Não parece razoável que, uma vez este (o império português) terminado, automaticamente se alterasse radicalmente a posição de Portugal no sistema mundial. (SANTOS, 1990, p.107)

A condição semiperiférica de Portugal, segundo o próprio autor, é atualizada no período pós-colonial denotando um país que garante:

A satisfação relativamente adequada dos interesses imediatos de amplos sectores da população à luz dos modelos de consumo dominantes. Tal, porém, não se deve a altos níveis de produtividade do trabalho nem à grande institucionalização formal da relação capital/trabalho semelhante à que existe nos países centrais. (SANTOS, 1990, p.109)

É desse local semiperiférico de onde os narradores de *Partes de África* e *Natália* se projetam. Os romances de Macedo: *Partes de África*, *Pedro e Paula*, *Vícios e Virtudes*, *Sem nome* e *Natália* são imbuídos de questões nacionais, imperiais e internacionais. Suas personagens sempre estão em busca da identidade, seja ela cultural, nacional ou mais do que isso, como acontece a Natália, que realmente não sabe quem é, qual é seu nome, quem são seus pais e quando nasceu. Em *Partes de África*, o autor mostra sua busca pela identidade cultural do país, pela sua própria identidade política pós-colonial e conta assim grande parte de sua história pessoal e da história de seu país. *Natália*, de 2009, é um livro do novo século. Assim como em *Partes de África*, a narradora compõe sua autobiografia a partir do século XXI, embora volte ao século XX com um olhar de revisão. A narrativa traz à discussão temáticas pungentes deste século, como a nova maneira de lidar com a sexualidade, com a tradição, a história e a arte.

Helder, narrador de *Partes de África*, traz partes de todos os territórios onde viveu, sabe-se fragmentário, por isso se reconstitui em forma de mosaico. Ele refuta a visão do irmão, que adota a identidade africana e faz parte dos que lutam pela independência das colônias. “O meu irmão também tinha vindo de Lourenço Marques (já Maputo?) para ver como era, e encontramos-nos todos em casa de nossos pais. Falou-me em “vocês” e em “nós”: eu era Portugal e ele Moçambique, nunca o vi tão patriótico.” (MACEDO, 1999, p.225) Segundo Said, essa divisão maneirista do mundo entre nós e eles é típica da visão eurocêntrica imperialista:

Durante todo contato entre os europeus e seus “outros”, iniciado sistematicamente quinhentos anos atrás, a única ideia que quase não variou foi a de que existe um “nós” e um “eles”, cada qual muito bem definido, claro, intocavelmente autoevidente. (SAID, 2011, p.28)

Helder admite-se português, mas é capaz de discernir os vários fragmentos de identidade nacional que se unem a sua identidade principal. Não vê o mundo cindido em duas partes: colonizados e colonizadores – ele é parte dos dois mundos e os entende de forma contínua, sem os grandes divisores postulados pelo colonialismo e reforçados pelo pós-colonialismo – ideia aderida pelo irmão do narrador. *Natália* leva essa identidade dupla ao seu sentido mais radical, pois ela realmente não sabe se é filha de seus pais ou de pais argelinos.

Bem basta não ter tido pai e mãe que tivesse conhecido, mas de repente poder imaginar que não sou quem julgava ser mas, por exemplo, a filha da argelina, que afinal não tivesse morrido à nascença, ou outra filha de qualquer argelino que tivessem entregado ao Avô quando ele foi resgatar-me. (MACEDO, 2010. p.35)

Segundo Said, essas identidades híbridas e, por isso, indecisas são características da pós-modernidade forjadas pela experiência imperialista: “Em parte devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo.” (SAID, 2011, p.30) Helder Macedo não só é visto pelo irmão como português, mas ele mesmo se declara assim: “A minha pátria é Portugal.” (MACEDO, 1999b, p.152), mas, ainda no mesmo texto, fala de suas partes de África: “É de fato um livro de muitas partes – as africanas do título, as portuguesas que o título transpõe e até as brasileiras que obliquamente também lá entram – mas,

sobretudo, das que constituem uma maneira multifacetada de poder ser.” (MACEDO, 1999b, p.152) A identidade de Helder é portuguesa, mas de uma forma “multinacional” [segundo Hall, há um “reforçamento de outros laços e lealdades culturais, “acima” e “abaixo” do nível do estado-nação.” (HALL, 2006, p.73)] que só a experiência tempo-espacial pós-moderna pode proporcionar. Helder projeta-se além da visão colonialista e pós-colonialista que dualiza o mundo e unifica a identidade nacional.

As narrativas, tanto de *Partes de África* quanto de *Natália*⁵, abarcam um longo período de tempo. *Partes de África* narra em torno de 60 anos, se contarmos somente a vida do narrador, – o romance também aborda os anos finais da vida do Pai e do Avô, que devem somar aproximadamente 20 anos – portanto, esbarra em questões modernas e aponta as soluções pós-modernas as quais serão debatidas ao longo deste trabalho. *Natália* narra um período menor, de cerca de 30 anos, tendo em vista que Natália narradora só escreve os fatos das vidas de seus Pais e Avós diretamente relacionadas à sua existência, mas esses são os anos cruciais para a História portuguesa contemporânea, pois Natália nasce durante a libertação das colônias.

Partes de África traz em si as principais características que comporão o romance do século XXI como a nova forma de lidar com a nacionalidade e com a tradição. Macedo vive em um mundo onde a identidade nacional não é fixa como foi no mundo moderno. O embate criado pelo constante convívio de diferentes culturas proporcionado pelos rápidos deslocamentos do narrador desestabiliza a ordem territorial imposta pela modernidade. Stuart Hall explica a interferência da relação com o espaço e o tempo na identidade nacional da seguinte forma:

Que impacto tem a última fase da globalização sobre as identidades nacionais? Uma de suas características principais é a “compressão espaço-tempo”, a aceleração dos processos globais, de forma que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância. (...) O que é importante para nosso argumento quanto ao impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. (HALL, 2006. p.69-70)

⁵ Quando o nome Natália for grafado em itálico, estamos nos referindo ao romance, quando não, à personagem. Bem como quando referirmo-nos ao autor Helder Macedo, usaremos o seu último nome por ser o formalmente adequado, conforme a NBR 10520:2002 e usaremos o prenome, ao falar da personagem e narrador Helder Macedo do romance *Partes de África*.

Desse mundo onde as nações são constantemente confrontadas pela existência e participação do outro é que surge a reflexão sobre a identidade nacional e cultural. Pois a contínua interferência do outro pode ser entendida como alteridade, como quando vemos um documentário sobre o “exótico” mundo africano, mas também como identidade possível, quando o outro é apresentado como um ser humano real, como o africano exemplificado por Said: “Que Mazrui também (...) mostrasse domínio do método histórico e da retórica política “ocidentais”, em suma, aparecesse como um modelo convincente de um ser humano real.” (SAID, 2011, p.85) Quanto mais conhecemos o outro e convivemos com ele, menos exótico e mais humano, mais próximo, ele se torna.

Em *Partes de África*, Helder está na África, bem como está em Portugal e na Europa (que, segundo Boaventura Santos (2008, p.57-58), não engloba necessariamente Portugal), e a forma de organização de seu romance busca evidenciar essa contemporaneidade de espaços distintos através da contiguidade de fragmentos que falam de períodos vividos em Portugal e em África, principalmente. Também é de contiguidade a relação entre o narrador e as personagens africanas e portuguesas, Helder sabe que é português e isso o torna diferente dos colegas de escola e demais figuras com as quais se relaciona durante sua estada em África, mas, em sua narrativa, essas diferenças não são acentuadas, o narrador faz um apagamento delas, embora se julgue totalmente português.

Além das inúmeras inovações técnicas e formais, a percepção da identidade da personagem Helder Macedo enquanto um sujeito de dúvida nacionalidade situa o romance autobiográfico de Macedo no século XXI e na era pós-moderna. Esse narrador só pode ter as reflexões que tem depois do que foi o mundo moderno. A organização biográfica de Macedo é também um reflexo da desorganização do mundo pós-moderno, pois o romance é fragmentado e deliberadamente desordenado. O autor-narrador mostra a instabilidade até mesmo nas identidades até então inquestionáveis, conforme Boaventura Santos classifica a identidade europeia, assim como aponta Lourenço:

Quem somos? O que somos? Como nos tornamos no que somos, povo atrasado, inculto, desistente, sonâmbulo, inconsciente, sem outro futuro que o de um vago projecto imperial esvaziado de conteúdo? (Grifo do autor). Estas questões foram formuladas por

gente que não se sentia pessoal ou especialmente atrasada, inculta, desistente, irrealista, etc.. (LOURENÇO, 1991, p.91)

A tentativa de definir uma identidade traz em si uma dúvida. Não percebemos muitos escritores europeus – no sentido que Boaventura Santos adota, excluindo os portugueses desse entendimento – questionando a forma de definir sua nacionalidade. Segundo Boaventura Santos, “os artistas europeus raramente tiveram de perguntar pela sua identidade, mas os artistas africanos e latino-americanos, a trabalhar na Europa [...] foram forçados a suscitar a questão da identidade” (SANTOS, 2008, p.135). Macedo leva essa questão a fundo e, no questionamento de sua identidade, coloca em cheque principalmente a identidade de sua nação.

Interessante notar que, segundo Hall, “Uma cultura nacional é um discurso.” (HALL, 2006, p.50) As nações e seus impérios foram criadas e mantidas pela sua forte tradição narrativa, segundo Said: “As próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos.” (SAID, 2011. p. 11) O fim do imperialismo nacionalista nos coloca diante da dúvida do que é identidade nacional no século XXI.

1.2 – A literatura em língua portuguesa no século XXI

Não sem espanto, constata-se, neste período, a existência de uma fortíssima homologia entre a evolução do romance (realismo – esteticismo / desconstrucionismo – novo realismo) e a evolução da sociedade como um todo. Com efeito a sociedade portuguesa transitou de um regime autoritário de ordem social rígida e impositiva (o Estado novo de Oliveira Salazar) correspondente, na consciência do autor, à obediência estrita a preceitos literários clássicos da arte realista, para uma lenta, mas progressiva desconstrução das instituições sociais salazaristas (agonia do Império, Guerra Colonial, criações de novos partidos e organizações políticas clandestinas, contestação sindical e estudantil, emigração ilegal na ordem de quase um milhão de portugueses, negação da estrutura clássica da família, movimentos de libertação da mulher...), que corresponde, no plano estético, à emergência da desconstrução das categorias clássicas do romance (personagens, estatuto do narrador, tempo, espaço, ação, intriga...). Finalmente, restabelecida a ordem social pós-25 de abril de 1974, consolidando o regime democrático e liberal com a integração de Portugal na Europa comunitária, a visão realista do romance retorna, integrando no entanto os contributos estéticos das décadas de 60 e 70, nascendo assim um novo realismo, o realismo perspectivístico,

fragmentário e cosmopolita, de timbre lúdico, próprio da atual sociedade portuguesa, também ela cosmopolita. (REAL, 2012, p.9)

A literatura portuguesa do século XXI é resultado de uma história literária e política moldada pelo imperialismo desde sua definição enquanto estado independente. A identidade portuguesa está fortemente imbricada com a expansão colonial. O final do século XIX, segundo Arendt, é o fim completo e indubitável do imperialismo como até então se conhecia.

Poucas vezes o começo de um período histórico pôde ser datado com tanta precisão, e raramente os observadores contemporâneos tiveram tanta possibilidade de presenciar seu fim definitivo, como no caso da era imperialista. (...) O seu fim parecia inevitável depois que a “liquidação do Império de Sua Majestade”, a que Churchill não quis “presidir”, se tornou fato consumado em consequência da declaração de independência da Índia. (ARENDR, 1989, p.147)

Mesmo com o fim cabalmente anunciado, o estado português era tão vinculado às suas possessões coloniais, que, apesar de a realidade internacional não mais comportar as políticas colonialistas, manteve suas colônias à revelia. O estado ditatorial salazarista se manteve às custas de uma imagem de Portugal forte, grande, imperial e importante frente ao resto da Europa. Por isso, Salazar relutou em entregar seus territórios voluntariamente como fez a Inglaterra. “Portugal constituía a única exceção, e a estranha capacidade portuguesa de continuar uma luta, da qual todas as outras potências coloniais europeias já haviam desistido.” (ARENDR, 1989, p.147)

A literatura portuguesa, embora o estado se mantivesse arraigado às antigas organizações políticas, já se voltava para o território interno e para os seus problemas mais intrínsecos. Segundo Remédios, o romance português contemporâneo começa a moldar-se no final da década de 30 com “a eclosão de nova atitude do artista em face do mundo, o neo-realismo (...) que apresenta o desejo de oposição à concepção de arte pela arte, defendendo uma literatura engajada e voltada para os problemas do país.” (REMÉDIOS, 1986, p.87). Ainda segundo a autora, nesse período, o narrador domina a narrativa e usa-a de forma autoritária, ou seja, impondo o seu ponto de vista sobre a realidade diegética: “O narrador é o elemento que revela, de seu campo de visão, o sentido total e decisivo

da denúncia contra a sociedade autocrata. (...) Desse modo, o narrador reduplica o autoritarismo vigente.” (REMÉDIOS, 1986, p.125). O Neorrealismo é visto por muitos autores como o início de uma renovação no romance português, pois ele traz a preocupação social advinda do romance brasileiro de trinta – o que mostra também a primeira abertura do romance português ao diálogo, em condições equivalentes, com os discursos de suas colônias. Embora as obras não versem sobre colonialismo, falam da formação econômico-social resultante do modo de administrar português. *Gaibéus* (1939) de Alves Redol é a obra mais comentada enquanto marca do início desse período da literatura portuguesa e também como um livro com fortes influências brasileiras.

João Gaspar Simões, ao assinalar a profunda influência de *Mar Morto* (1936) de Jorge Amado na obra *Gaibéus* (1939) de Alves Redol, e Adolfo Casais Monteiro, ao reiterar a influência desta vez de *Jubiabá* (1935) do mesmo escritor brasileiro na obra *Marés* (1941) também de Redol, não são mais do que ecos daqueles que defendem a tese de que o Neo-Realismo em Portugal foi directamente influenciado pelo Romance de 30 do Nordeste. (MEDEIROS, 1997, s.p.)

O segundo momento de formação do que virá a ser a bem sucedida escrita romanesca portuguesa da atualidade é o que corresponde à década de 50. Segundo Remédios, “as obras situam-se entre o objetivismo dogmático, resultante do poder político ditatorial, e o existencialismo de influência francesa.” (REMÉDIOS, 1986, p.88). Na periodização da autora, os momentos literários não se sobrepõem, mas complementam-se para construir uma forma cada vez mais complexa e múltipla. Esse segundo momento traz a temática intimista do romance francês sem abandonar as características sociais do período anterior: “expõe os problemas da estrutura social, mas volta-se para a subjetividade e para as indagações existenciais do homem.” (REMÉDIOS, 1986, p.167)

A obra *Domingo à tarde* de Fernando Namora é um dos exemplos do período. O narrador, Jorge, é um médico apaixonado por uma paciente moribunda que se refugia nas lembranças enquanto lida com a efemeridade da realidade. O conflito com a realidade e os momentos de introspecção são características comuns a outros romances do período como *Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira que “implanta, a partir do confronto entre duas posturas diante da realidade - a dimensão

político-social do ser e a dimensão existencialista – a busca da verdade original.” (REMÉDIOS, 1986, p139)

Entre 1949 e 1968, muitos críticos perceberam que se formava algo novo na literatura portuguesa, algo que a impulsionaria ao rol das grandes literaturas europeias. A criação de Álvaro de Campos é apontada como um marco na renovação literária lusa - “terramoto espiritual em contínua expansão” (LOURENÇO apud ARNAUT, 2002, p.70). Em 1953/54, o lançamento de *A Sibila* de Agustina Bessa Luís é apontado como precursor dessa nova etapa da literatura portuguesa. “A indubitável novidade das obras que então surgem no mercado literário nacional instituem, para Eduardo Lourenço, um “novo território literário” mapeado por nomes como Vergílio Ferreira, Agustina Bessa Luis, Ruben A., entre outros” (ARNAUT, 2002, p.70) Por fim, com todos esses indícios da inovação estética romanesca, em 1977, percebe-se a verdadeira dimensão desse período, que ainda crescerá muito até os romances do início do século XXI. ‘O posicionamento de Eduardo Lourenço é comungado por Álvaro Manuel Machado que, em 1977, se refere à *A Sibila* como obra que inaugura ‘um universo totalmente novo, *não só em Portugal mas também no romance europeu contemporâneo.*” (grifo nosso) (ARNAUT, 2002. p.71) Por causa dessa conjunção de produção romanesca com qualidade, inovação técnica e temática, Portugal assume um papel de destaque na literatura universal.

O terceiro momento é inaugurado por José Cardoso Pires e Augusto Abelaira. Esses autores “revelam a emersão dessa nova narrativa que, não abandonando a temática social e a doutrina revolucionária dos romances das décadas anteriores, imprime outro significado à literatura.” (REMÉDIOS, 1986, p.204) A tipologia da autora acaba nesse período, pois sua tese, que dá origem ao texto que temos em mãos, foi publicada em 1986. Apesar dos 23 anos que separam o lançamento de *O Delfim* (1968) do de *Partes de África* (1991), dois aspectos se mantêm semelhantes: a forma como o narrador é estruturado e o pacto de leitura que ele cria com o leitor.

Os períodos seguintes aprofundam-se na técnica de narrador polifônico, inserindo textos cada vez mais diversos nos meandros do romance, seguindo as técnicas desenvolvidas por Cardoso e Abelaira, segundo Remédios:

Esse processo evidencia a pluralidade de vozes que compõe o texto, o qual não é dominado por um único narrador, mas estruturado por diversos narradores autônomos que o constroem, à medida que a

verdade de cada um é posta à frente de outra personagem.
(REMÉDIOS, 1986. p.205)

Embora, como apontamos anteriormente, no período de lançamento, o romance *A Sibila* tenha sido visto como grande precursor desse movimento em formação, com um pouco mais de distanciamento histórico e com o lançamento de outros romances na mesma linha, a maioria dos autores concorda que quem realmente consolida o pós-modernismo no romance português é José Cardoso Pires com o lançamento de *O Delfim*, pois ele traz a forma polifônica e híbrida do narrador e a retomada crítica da história: as duas principais características do romance pós-moderno português. “*O Delfim* apresentar-se-á, pois, como o primeiro romance português onde (...) confluem as principais linguagens estéticas que, na esteira do Post-modernismo norte-americano, irão nortear o futuro do Post-modernismo nacional.” (ARNAUT, 2002, p.17)

Até essa nova poética surgir, o romance português ocupou um espaço periférico dentro da literatura universal. Mesmo quando Portugal e Espanha tiveram seu esplendor econômico, a arte literária manteve seu centro em outros países europeus. Said cita como exemplos de potências imperialistas que constroem seus impérios nas narrativas, a França e a Inglaterra, mas nem sequer menciona as duas potências ibéricas.

A Inglaterra, evidentemente, é uma classe imperial por si só, maior, mais grandiosa, mais imponente do que qualquer outra; por quase dois séculos, a França esteve em rivalidade direta com ela. Como as narrativas desempenham um papel notável na atividade imperial, não surpreende que a França e (sobretudo) a Inglaterra tenham uma tradição ininterrupta de romances. (SAID, 2011. p.25)

Todavia, o atual romance português tem chamado atenção por suas intensas modificações estéticas. O romance português pós-colonial não obedece à cronologia histórica, ele vê a história e a história literária como quem nasceu agora, em sincronia, sem atentar para diacronia e relação de causa e consequência entre um período e outro. Segundo Arnaut, “a partir do que se denomina por “memória computadorizada”, o escritor post-modernista vai, pois, proceder a uma nova e diferente re-apropriação, re-organização e re-construção de, finalmente, um novo edifício literário.” (ARNAUT, 2002, p.76) Desta forma, o romance mobiliza um série

de conhecimentos distintos sejam econômicos, políticos, geográficos ou literários de todos os tempos como em um processo de livre associação de ideias.

“Citando Bérqson”, tenho eu escrito no caderno, “o prior Tarroso exemplificou-me as virtudes do instinto num criado que teve em tempos, sustentando que preferia caçar com ele de salto do que levar o melhor perdigueiro...”

Sigo o homenzinho, recapitulando “a extraordinária percepção do perigo, a dedicação e a engenhosidade de que deu provas (...) e que são qualidades tanto mais sólidas quanto mais elementar for o tipo de inteligência” e, mantendo-me no encaço do criado, choco-me com o prior. Paro a lembrá-lo, em cima do apontamento que se segue nesta página. Vem de caçadeira aperrada e samarra de pele de lontra, “é um cura enxertado nos romances de Camilo. O quarto serve de escritório. Bula papal emoldurada na parede. Pilhas de jornais a um canto (Novidades, o Apostolado, o Correio da Comarca...), a História de Portugal, de Pinheiro Chagas em 2 vols. Sobretudo nu, sem tapetes. Cheiro a maçãs por toda a casa. A samarra de pele de lontra e a biografia da Conversão de Voltaire...” (PIRES, 1999, p.119)

A literatura portuguesa contemporânea traz influências de todas as escolas e as desconstrói, propondo uma nova estética. Além disso, sua tendência à paródia absorve desde as formas clássicas até as recentemente inauguradas, sem deixar de incluir a história, a filosofia e a teoria literária. Podemos dizer que a forma desse novo escrever foi fixada em *O Delfim*, pois ele narra a derrocada de uma família nobre, trazendo à pauta a história do microcosmo familiar desde os seus primórdios juntamente com a história nacional e as interferências do narrador-investigador que divaga sobre a filosofia, a religião e a literatura de forma metanarrativa. Além disso, ele se vale da paródia e da “colagem” de textos que em tese não fazem parte do romance, como o fragmento de jornal que leva o narrador a uma introspecção reflexiva, na qual o narrador percebe o atraso tecnológico de Portugal:

Que, ao menos, não seja tão desastrado como certas previsões da NASA - lembro-me eu, deparando com a fotografia de Edwin Aldrin a sorrir a duas colunas da primeira página.

UM LAVRADOR FESTEJOU O NASCIMENTO DE UM FILHO VARÃO

Beja, 30 - Mais de 500 convidados festejaram no Monte de Santa Eulália, propriedade do Sr. Patrício Melchior, o nascimento do primeiro filho varão daquele lavrador.

Consumiram-se, entre outras iguarias, doze perus, vinte e quatro cabritos, quinze leitões, trinta e um frangos e cem quilos de borrego.

Beberam-se cem litros de vinho, quatrocentas cervejas, duzentas garrafas de whisky...

... e isto, parecendo que não, é um desafio ao sorriso de Edwin Aldrin. Ri-te, cosmonauta inacessível, das vitórias que se ganham cá em baixo, e não te espantes. Conheço, mea culpa, vários cidadãos de lavoura-e-cabaré capazes de pensar como o nosso lavrador e, aqui para nós, nem reparo. Sei como é fundo neles, e consoante, e magoado, o sonho de fazerem um homem à sua maneira, ensinando-lhe mundo e mulheres. (PIRES, 1999, p.73)

O narrador segue sua divagação até a era dos descobrimentos, quando o pioneirismo de Portugal era indubitável:

Daqui, basta eu querer, posso ir dar a dezenas de raciocínios. Um homem que confia, um cosmonauta, leva fios invisíveis de humanidade em esfuziante propulsão. Com ele viaja o nosso velho universo - com lábios assim tão gelados e com escafandros tão tenebrosos. Sinceramente. Falo com a mão na consciência, porque, modéstia à parte, muitos dos meus avós portugueses também foram bons cientistas de descobrir mundo. Excelentes, não exagero. (PIRES, 1999, p.73-4)

Desta maneira, o narrador coloca as Caravelas contra os Foguetes, ou seja, sua nação historicamente heroica frente às nações pioneiras desses novos tempos. O narrador, através desses recortes, contrasta as duas realidades que deseja comparar. Sendo assim, o romance sintetiza todas as características atribuídas ao novo movimento literário.

Portanto, podemos dizer que o romance português moderno tem suas bases enraizadas na estética francesa introspectiva e no “fluxo de consciência” utilizado pelo *nouveau roman* francês. Todavia, ele recriou a fórmula, unindo-a ao romance neorrealista de cunho social e à dimensão psicológica do sujeito nacional e de classe. A fase pós-modernista também acrescenta à receita as concepções do pós-modernismo americano, como a metaficção historiográfica. Segundo Arnaud, o romance pós-moderno português enfatiza a história do país, mas com objetivos bem diferentes dos do período romântico (Garrett e Herculano), para parodiar, desmistificar e questionar a validade das fontes históricas. “A peculiaridade do tratamento post-modernista da História traduzir-se-á num afastamento quer das concepções românticas (...), quer das grandes linhas de abordagem.” (ARNAUT, 2002, p.21) Os exemplos mais famosos dessa nova estética histórica são os

romances de José Saramago, *História do Cerco de Lisboa* e *Memorial do Convento*, e *As Naus*, de Lobo Antunes.

O romance pós-74 ainda usa para compor sua autenticidade e riqueza o caldo de culturas que emergiram com o fim do colonialismo. Portugal, neste período, tornou-se uma sociedade, segundo Boaventura Santos, semiperiférica, ora comportando-se como sociedade central (em relação à África, por exemplo), ora como periférica (com relação à Inglaterra). Nesse período, a literatura portuguesa volta sua atenção aos temas africanos, trazendo-os para o que será o cânone da literatura portuguesa contemporânea.

O romance *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge é um exemplo de romance com temática fortemente colonial, bem como *Os cus de Judas* de Lobo Antunes. Vale também citar, embora o autor se entenda como moçambicano, um exemplo de romance escrito em língua portuguesa impregnado da estética africana: Mia Couto, filho de portugueses, com uma formação escolar europeia, que escolhe a identidade moçambicana e produz romances como *Terra Sonâmbula* e *Vinte e Zinco*, que atingem grande circulação em Portugal.

As colônias americanas (brasileiras), africanas e até asiáticas eram culturas “marginais” até a estética pós-moderna atacar esse desequilíbrio e levar esse imenso arcabouço cultural para dentro do horizonte europeu e, principalmente, português. A influência das inovações ocorridas nas colônias também contribuiu para riqueza da literatura portuguesa pós-moderna. Também vale anotar que Maria Nazaré Gomes dos Santos aponta, em seu ensaio *A poética ambivalente de A casa da cabeça de cavalo: tão longe/tão perto do “Coração Selvagem” da escrita*, a proximidade entre a escrita da portuguesa Teolinda Gersão e a da brasileira Clarice Lispector, mostrando assim a influência da literatura da ex-colônia sobre a metrópole.

Os romances que compõem essa nova estética foram chamados de vários nomes, e cada secção seleciona algumas características relevantes para aquela determinada análise. Para definir o nosso recorte, temos de escolher primeiramente entre as nomenclaturas de ‘romance português’ ou ‘romance em língua portuguesa’. A língua da metrópole lusa é um forte traço de união entre a produção literária de suas colônias, principalmente, as africanas de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde. A literatura brasileira também apresenta um forte diálogo com a portuguesa, mas, cremos que em menor grau do que as colônias

africanas. Os quase 150 anos de diferença temporal entre os processos de independência dessas colônias é um dos fatores determinantes dessa distinção.

A colonização resistente de Portugal na África manteve mais tempo de influência cultural sobre essas colônias. Após a libertação delas, muitas literaturas africanas em língua portuguesa passam a fazer parte do contexto literário português, pois o cenário pós-colonial português propicia esse tipo de interação mais do que os períodos anteriores. Também alguns autores nascidos nas colônias africanas, mas educados como portugueses, escrevem numa poética que mistura traços europeus com traços africanos, como Gonçalo Tavares e Mia Couto, por exemplo; portanto é difícil definir o critério de separação. Podemos eleger o meramente geográfico ou a naturalidade do autor, mas qualquer divisão é puramente didática, pois a escrita dos romances em língua portuguesa no final do século XX mantém uma poética similar e, em maior ou menor grau, responde à colonização africana, como acontece com Helder Macedo. Macedo situa a maior parte de sua obra em Portugal, mas a presença colonial é frequente, evidenciando o intenso diálogo entre esses entes e suas produções culturais. Por isso, acreditamos que haja uma certa unidade no romance escrito em língua portuguesa, se deixarmos de fora dessa seleção a literatura brasileira, que se constituiu diferentemente. Além disso, nos parece empobrecedor classificar Macedo só como um autor português – o que sem dúvida é, mas os traços culturais e formais trazidos da tradição africana também o colocam além dessa nacionalidade, por isso acreditamos que Macedo é um autor de literatura em língua portuguesa.

Não faz sentido hoje, como a seguir se demonstrará, evidenciando a dinâmica cultural do romance português nos últimos 60 anos, tomar como objeto de investigação a busca de um genuíno romance português, imune às correntes literárias estrangeiras e totalmente exterior às características narrativas da restante história do romance europeu e universal. A fazê-lo, seríamos forçados a identificar o romance português com narrativas castiças e repudiar a obra de inúmeros autores recentes, como de Gonçalo Tavares, João Tordo, Patrícia Portela e Sandro William Junqueira, não a considerando “portuguesa”, o que seria lógica e culturalmente um absurdo. (REAL, 2010, p.12)

O segundo ponto é definir o período da seleção que pretendemos abordar. A primeira opção seria o romance contemporâneo, mas essa nomenclatura é muito vaga: é contemporâneo a quê? E desde quando os romances podem ser

considerados contemporâneos? Para resolver essa questão pelo critério temporal, poderíamos chamá-lo de romance em língua portuguesa pós-74, mas, com isso, deixaríamos de fora produções de 1968, como *O Delfim*, um romance completamente entrosado a essa nova estética. Ou ainda romance pós-colonial em língua portuguesa – o que nos colocaria na mesma situação. Por fim, a outra nomenclatura que poderíamos aplicar seria romance pós-moderno em língua portuguesa, o que parece ser a tipologia mais adequada, mas, para tanto, temos de definir a que pós-modernidade estamos nos referindo.

A pós-modernidade é um período em que “evidencia-se uma intensificação do ludismo na criação literária”. (PROENÇA, 1988, p. 42). Podemos usar como exemplos do período Mário de Carvalho e José Saramago: ambos denunciam sua forma lúdica de escrever, questionando a veracidade e a comprobabilidade de seus escritos. Saramago, em *As pequenas memórias*, mostra através das constantes interrupções do narrador, proléptico em relação ao texto, como ele pôde recuperar aquelas memórias ou por quais outros eventos ele se guia para encaixar aquele fragmento de memória ali:

A mudança para Rua Carlos Ribeiro terá sido em 38, ou talvez mesmo em 37. Salvo por esta minha por enquanto ainda prestável memória deixe vir à superfície novas referências e novas datas, é – me difícil, para não dizer impossível, situar certos acontecimentos no tempo.” (SARAMAGO, 2006. p.40)

Mário de Carvalho usa de comicidade nos comentários sempre presentes de seu narrador. Em *Era bom que trocássemos algumas ideias sobre o assunto*, o narrador irônico comenta as atitudes das pessoas comuns: “As pessoas comuns têm destas coisas... Deixam-se levar pelas declarações de gente prestigiada, mesmo quando a gente prestigiada se deixou iludir por impressões fugidias e sacudida pela sequência de fusos horários.” (CARVALHO, 2005. p14)

Em *A história do cerco de Lisboa*, a grande “brincadeira” é a alteração feita pelo protagonista, que questiona a verdade possível nas narrativas. Cada um dos narradores se apropria de um artifício que mostra ao leitor o tipo de brincadeira a que o texto se propõe através da explicação dos processos de escrita. Segundo Hutcheon (1991), “é a ênfase no processo que está no âmago do pós-modernismo” (p.13).

Para evidenciar os processos de escrita, os narradores interferem interpretando, complementando e anotando o andamento do texto, criando, com isso, grandes comentários metaficcionalis. Na autobiografia, a forma como o autor faz a escolha das memórias e da ordem delas são maneiras de enfatizar o processo de escrita. Saramago as usa diversas vezes. Primeiramente percebemos as antecipações que parecem saboreadas pelo narrador que detém o conhecimento de toda história, mas só a conta no momento que acha propício: “Se o encontro foi ou não afortunado, mais adiante o contarei” (SARAMAGO, 2006, p.19). Assim o autor desvenda aos poucos seus planos ao leitor. A seguir, ele começa a expor e discutir suas escolhas:

É a altura de explicar as razões do título que comecei por dar a estas lembranças – O Livro das Tentações –, o qual, à primeira vista, e também à segunda e à terceira, parece nada ter que ver com os assuntos tratados até agora e certamente com a maioria daqueles que falarei a continuação. (...) aquele pesadelo recorrente em que me via encerrado num quarto de forma triangular onde não havia móveis, nem portas, nem janelas e a um canto dele “qualquer coisa” (chamo-lhe assim porque nunca consegui saber do que se tratava) (...) Nada de muito importante, dir-se-á. Terá sido então por essa razão que este livro mudou de nome e passou a chamar-se *As Pequenas Memórias*. Sim, sim as memórias pequenas de quando fui pequeno simplesmente. (SARAMAGO, 2006, p.34).

Semelhantemente, em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, em que a todo o momento o narrador se revela para deixar mais clara sua brincadeira: “E porque já vamos na página dezasseis, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam o início da acção, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquiteturas.” (CARVALHO, 2005, p.16)

Nos romances pós-modernos, os narradores também se utilizam desse artifício para evidenciar a construção da ficção. Esse procedimento é similar ao adotado por Brecht, no teatro, processo que visa romper a quarta parede, ou seja, a relação com o público. Conforme salienta Booth, quando Brecht pede uma frieza constante, o que quer é aumentar o distanciamento emocional, ou seja, “fazer entrar mais profundamente em jogo a capacidade de juízo social do leitor.” (BOOTH, 1980, p.139) Efeito semelhante ocorre nos romances: através da revelação das escolhas feitas pelo narrador, o leitor é provocado a opinar e refletir, segundo Arnaut, “o leitor será chamado a desempenhar uma papel mais interventivo”(ARNAUT, 2002, p.21).

Em *Sem nome*, Helder Macedo experimenta alguns rumos da narrativa diante do leitor antes de decidir que rumo tomar:

Júlia de Sousa hesitou: tocariam mesmo uma corneta nos quartéis? Perguntava depois, o Carlos Ventura talvez soubesse. Mas ali, enquanto o José acordava, ela podia dizer-lhe que lá fora estava um dia lindo meu grande preguiçoso, que o barco já estava pronto para os dois. Como é que dizia o outro poeta de que ele gostava? Façamos rumo para Dinamarca, que Hamlet espera no cais por mim. E também havia aquele: casa branca, nau preta, felicidade na Austrália. Tudo viagens. Acordara com a cabeça cheia de viagens. (MACEDO, 2006. p.186)

Na passagem anterior, temos somente o narrador em terceira pessoa, que mostra sua forma lúdica de narrar, apresentando possibilidades de andamento que não serão cumpridas. Esse recurso fica ainda mais evidente quando Júlia, a personagem, passa a narrar seu romance, e o narrador em terceira pessoa segue narrando as ações de Júlia enquanto personagem e narradora. Fato semelhante acontece em *História do Cerco de Lisboa*:

O Costa não lhe dirá, daqui por alguns dias, Telefonei para sua casa, mas ninguém atendeu, e tão-pouco outra pessoa, mas quem repetirá a declaração, Que pena, tinha uma boa notícia para te dar, o telefone tocou, tocou, e nada. É verdade, o telefone toca, toca, mas Raimundo Silva não responderá, já vai no corredor, pronto para sair, provavelmente, depois de tantas dúvidas e aflições, foi alguém que se enganou de número, acontece, mas isto mesmo não o viremos a saber, é um supor apenas, ainda que apetecesse aproveitar a hipótese, esta que deixaria mais sossegado o revisor, (SARAMAGO, 2003, p.52)

Desta forma, os narradores deixam claras suas escolhas e muitas vezes as razões pelas quais optaram fazendo o leitor sentir-se mais ativo na leitura do romance por ter acesso ao processo de criação, ou por acreditar que tem. Além do caráter lúdico das criações, presentifica-se uma tendência à utilização deliberada da intertextualidade. (PROENÇA, 1988, p. 42).

Em *Partes de África*, o texto é uma forma de aproximar vários outros textos, assim o romance estrutura-se como “um mosaico de citações”. O escritor assimila outros textos e, quando produz, reflete essas influências. A escrita literária não é mais do que uma releitura do corpus existente. Assim, as influências de grandes clássicos como Don Juan, reelaboradas dentro do romance, passam a fazer parte

desse novo texto recheado de outros recortes. Além disso, o autor usa textos ficcionais de outros autores diretamente colados na sua composição.

Quanto à criação, *Partes de África* é montado a partir de outros textos, ou seja, o autor reúne alguns textos; como alguns poemas, um longo relatório de seu pai e um drama de um amigo seu; complementa-os com uma introdução e comentários gerais e une com narrativas de sua autoria, que rememoram sua vida, formando com todos esses elementos o romance que temos em mãos. Essa é a forma que o autor adota de discutir o problema da criação. Através de sua poética ele interroga a si mesmo e aos leitores: como devo contar a história? É possível alcançar a verdade? É possível alcançar alguma verdade? É legítimo usar outras fontes? Devemos criticar ou questionar as fontes mencionadas?

Essas indagações compõem um dos paradoxos do pós-modernismo: é possível alcançar a verdade? Na narrativa, o autor une a tradição com a ruptura, ele quer contar a sua história e, em certa medida, a História de seu país; mas já não pode fazê-lo como foi feito até agora. Consequentemente, ele rompe a estrutura unívoca e monofônica, trazendo ao texto várias verdades, ou várias possibilidades de verdade. As narrativas pós-modernas não podem mais possuir uma forma unívoca, por isso o narrador adota uma postura flexível e, eventualmente, valores contraditórios. Isso é exemplificado através de suas discussões com o pai, de onde o narrador conclui que “há duas formas de se relacionar com o mundo. Uns imaginam o mundo, outros constróem-no. São modos complementares de ser e ambos merecem simpatia.” (MACEDO, 1999, p. 29)

Ao inserir o relatório do pai, o narrador autoriza e assume a voz dele, assim como ocorre em relação ao amigo, autor do drama também incorporado ao romance. As opiniões do pai e do amigo são antagônicas e ambas validadas pelo narrador. Por conta dessas muitas vozes poderíamos considerá-lo um romance polifônico, segundo a definição de Bakhtin (2008). Proença ainda aprofunda a análise desse procedimento estético: “Numa ampliação desse procedimento, (...) o ecletismo estilístico.” (PROENÇA, 1988, p. 42), pois cada narrador inserido tem seu estilo próprio.

“O pós-modernismo usa e abusa das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções”. (HUTCHEON, 1991, p.79). Por isso o narrador de *Partes de África* investe tanto tempo em convencer o leitor de que sua narrativa é relacionada com a

realidade. A fim de deixar mais clara essa relação, ele insere documentos como o relatório do pai, que dá existência histórica à batalha do bate-pá, da qual não temos outras informações. Também passa boa parte de seu romance, transcrevendo uma paródia de *D. Juan* de autoria de um amigo seu. Assim, o autor deixa transparecer o uso de diversos gêneros em uma só unidade textual.

Um dos gêneros bastante utilizados em meio ao andamento da narrativa pela literatura portuguesa contemporânea é o ensaio. O uso do ensaio incluído através de longos comentários na literatura pode ser visto como uma marca da narrativa pós-moderna. Macedo também faz uso desse recurso e abandona diversas vezes o fluxo do romance para comentar detidamente um assunto, normalmente estético, por vezes sociológico e comportamental.

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, mãe, até avós, todas a competirem no mesmo jogo de falsas aparências. (MACEDO, 2006, p.11)

Segundo Arnaut, Saramago sedimentou o uso do ensaio no contexto do romance e, também por isso, é uns dos maiores expoentes da literatura portuguesa pós-moderna:

Constataremos também que, se a José Cardoso Pires ficarmos devedores do primeiro romance post-modernista, será contudo a José Saramago e ao seu Manual de Pintura e Caligrafia que poderemos atribuir o mérito de ser o primeiro escritor a, de forma sistemática, precisa e objectiva, inscrever num romance uma vertente ensaística (...) que, mais uma vez através de procedimentos metaficcionalis, diluirá, implodindo as fronteiras canonicamente apontadas aos dois géneros em causa (ou seja, romance e ensaio). (ARNAUT, 2002, p.19)

A grande maioria dos autores do período incorpora a seu fazer literário à construção metanarrativa; segundo Proença, no romance pós-moderno “ganha ainda maior destaque o exercício da metalinguagem.” (PROENÇA, 1988, p. 42). Um exemplo bastante ilustrativo é também de Mário de Carvalho:

Na página três já deveria haver alguém surpreendido, amado, ou morto. Falhei a ocasião de “fazer progredir” o romance. Daqui por

diante, eu mortes e amores não prometo, mas comprometo-me a tentar algumas surpresas. (CARVALHO, 2005, p.16)

Na obra de Macedo, a construção do romance é debatida com o leitor, como se ele pudesse ajudar a determinar certos aspectos incertos ao autor. Essa interlocução é uma referência direta a Machado de Assis, autor diversas vezes mencionado por Macedo direta ou indiretamente.

Proença ainda complementa que, no romance pós-moderno, “Configura-se no texto literário uma figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico.” (PROENÇA, 1988, p. 42). O narrador de *Partes de África* demonstra essa condição, já que sua experiência colonial é apenas um exemplo do que é a experiência de toda a nação portuguesa, perplexa diante das inúmeras movimentações do mundo coevo.

O romance nascido da improvável fusão do neorrealismo com o romance introspectivo, que imita a livre associação de ideias, estéticas até então entendidas como antagônicas, criou uma das literaturas mais profícuas da atualidade. Essa mistura intrigante vem mostrando que a psique do indivíduo – valorizada pelo romance psicológico - transcende aqueles aspectos intimistas primeiramente utilizados e abarca as questões de nacionalidade e de consciência de classe – apreciadas pelo neorrealismo. Além disso, o absurdo da situação pós-moderna atinge as dimensões mais prosaicas do ser humano, que são o convívio familiar e a identidade nacional. O repensar dessas esferas conjuntamente acrescidas ainda da reflexão metaficcional é a inovação formal do romance pós-moderno português.

Saramago, com sua vasta e qualificada produção, é um dos maiores responsáveis por esse novo espaço alcançado por Portugal. Principalmente depois de receber o Premio Nobel de Literatura. Livros como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a Cegueira* mostram como a literatura ainda é capaz de causar polêmicas e surpreender o leitor, mas principalmente de causar reflexões mais profundas sobre a nossa organização social. Além desse autor, há uma frutífera produção de inúmeros autores de grande qualidade como: Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Almeida Faria, António Lobo Antunes e Mário de Carvalho, por exemplo. A comparação com esses autores, juntamente com outras relevantes, será de grande valia para iluminação de nossa proposta de leitura do autor Helder Macedo.

1.3 O autor

Helder Macedo nasceu em 1935, na África do Sul. Em função da data de nascimento do autor ser a mesma do falecimento de Fernando Pessoa, Margarida Calafate Ribeiro escreveu uma introdução que é quase poética e marca a forma como Macedo vê a sua nacionalidade, portanto a cito:

Helder Macedo nasceu na África do Sul em 30 de novembro de 1935, dia em que, em Lisboa, Fernando Pessoa abandonava este mundo. Mas, enquanto Fernando Pessoa, regressado da África do Sul, onde viveu, uma vez em casa, em casa ficou para melhor recuperar a sua 'portugalidade', Helder Macedo viajou, para mais profundamente lançar as raízes da sua 'portugalidade'. (RIBEIRO, 2010, p.105)

Seu pai era administrador da colônia, bem como seus avós, por isso o jovem viveu grande parte de sua mocidade na África. Passou a maior parte da infância em Moçambique, mas, como salienta Ribeiro, também viveu em Guiné Bissau e S. Tomé e Príncipe. Aos doze anos mudou-se para Portugal a fim de concluir o liceu, em seguida, entrou para Faculdade de Direito, destino que seu pai escolhera, como o autor expõe em *Partes de África*, no capítulo 11, que mostra como mudou os planos traçados pela família para sua vida, inferimos isso se tomarmos essa passagem do romance (da escolha do curso ter sido proveniente do pai) como uma referência à vida real do autor, o que não é necessariamente verdade. As maiores divergências com o pai eram as políticas, principalmente depois de Helder ingressar no Grupo do Gelo (ou do Café Gelo).

Nos sombrios anos 50, neste café juntavam-se jovens poetas, escritores, pintores, artistas, alguns ligados ao surrealismo, e todos unidos numa firme vontade de dizer não ao regime ditatorial de Salazar e à Portugal cinzenta e fechada que ele corporizava. (RIBEIRO, 2010, p.106)

Estreou como poeta em 1957 com *Vesperal* e foi saudado por Jorge de Sena como sendo dos "mais perfeitos que por esse tempo se publicaram". A atuação política do jovem tomou proporções perigosas quando ele envolveu-se com a campanha presidencial de General Humberto Delgado, em 1958. De forma que dois anos mais tarde o jovem teve de fugir de Portugal, via África do Sul (onde seu pai ocupava um cargo diplomático) para Londres. Nas palavras do próprio autor, em um

colóquio: “Em 1960 fui para Londres, como quem procura. Havia razões políticas, insalubres curiosidades da polícia secreta, mas também o desejo de quebrar as formas impostas dos destinos preestabelecidos.” (MACEDO, 1999, p.148). Neste ínterim, encontrou S., a mulher por quem se apaixonou e com quem divide seus dias. Essa informação está exclusivamente em *Partes de África*, o que pode nos fazer duvidar de sua veracidade. Contudo, a dedicatória de Natália reforça a existência dessa companheira: “Para a S contadora de histórias”.

Desde 1960, mora em Londres, onde trabalhou para BBC por um breve período, segundo o autor: “Deixei os programas semanais que fazia para BBC, agradei aos meus amigos brasileiros que me tinham dado emprego em tempos difíceis, regressei a Universidade.” (MACEDO, 1999, p.148). Logo empregou-se no King’s College onde lecionou até 2004. É Emeritus Professor of Portuguese. Segundo Calafate Ribeiro, realizou um trabalho de grande vulto nessa universidade expandido o pequeno departamento de literatura portuguesa.

Fez estudos no King’s College, onde construiu sua carreira universitária com uma força centrífuga que espalhou a sua mensagem docente e humana por muitas outras paragens, mostrando que percebeu bem que para compreender e representar a literatura e a cultura de um país teria de viajar até o Outro. E aí transformou o que era um pequeno departamento de Estudos Portugueses, num grande departamento de Estudos Portugueses, Brasileiros e de África de Língua Portuguesa. (RIBEIRO, 2010, p.106)

Após o 25 de Abril de 1974, revolução dos cravos, seu exílio inglês deixou de ser forçado. Com abertura do país, Macedo poderia ter voltado, mas só voltou por um curto período, quando foi ministro da Cultura no Governo de Maria de Lourdes Pintasilgo, “primeira e única mulher a ocupar o posto de primeira-ministra de Portugal, a quem Helder Macedo dedicou este seu *Sem Nome*” (CANCIAN, 2008, p.12). As dedicatórias de Helder Macedo são sempre enigmáticas e essa segue seu estilo: “À memória de M. de L. P.”.

Em uma comunicação no congresso Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa, autor também comenta o fim de seu exílio:

O que se tornou ainda melhor depois que pude regressar a Portugal para depois retornar a Londres, já não forçado, mas por escolha própria.

O ter passado a ter escolha de viver em Portugal também mudou para melhor o meu viver em Londres. Deixou de ser um exílio, tornou-se uma opção. Se havia um preço a pagar, já estava pago. (MACEDO, 1999. p.151)

Segundo Calafate Ribeiro, Helder Macedo, conjuntamente a um grupo de portugueses exilados, lança um novo olhar crítico sobre a produção portuguesa desde Fernão Lopes e desestabiliza “o mar manso da crítica universitária dos estudos portugueses medievais, renascentistas e modernos das academias portuguesas.” (RIBEIRO, 2010, p.107). Em seguida Macedo iniciou sua carreira como ficcionista. Publicou seus romances primeiramente em Portugal, mas obteve maior repercussão no Brasil. Segundo o próprio autor isso se dá porque nossa consciência colonial está mais livre. O tema da identidade portuguesa e do colonialista sempre remexido pela sua ficção ainda incomoda o gosto português:

Quanto a Portugal, reparem, escrevi *Partes de África* em 1990, só uns 15 anos depois de terminada a guerra colonial, quando as feridas, as culpabilidades e também as nostalgias ainda estavam mal saradas, mal superadas. (...) Se calhar, vocês no Brasil aderiram mais facilmente porque a minha perspectiva era, ela própria, de algum modo mais brasileira do que portuguesa, por ser mais neutra. (AREAS, 2002, p.337)

O romance *Partes de África* marca sua estreia como romancista, em 1991, a que segue *Pedro e Paula*, um romance em que um triângulo amoroso formado por José, o pai; Ana, a mãe, e Gabriel, o padrinho, dá origem a um casal de gêmeos muito diferentes um do outro: Pedro, que significa a pedra, e Paula, que significa a invenção. Trata-se de uma narrativa a respeito da geração portuguesa do pós-guerra, em que o casal de gêmeos encarna as duas posições que se pode tomar frente à dicotomia maneirista que se instaura politicamente. Pedro, conservador, representa o salazarismo, e Paula, mais inovadora, a democracia. Paula torna-se amante de seu padrinho (pai?) e é violentada por seu irmão. Dessa relação nasce Felipa, que (assim como Paula e Natália – do romance *Natália*) não tem certeza de sua filiação (Gabriel ou Pedro?). O conflito entre Pedro e Paula é político e é só mais uma das metamorfoses usadas por Macedo para tratar do conflito ideológico de sua geração: o salazarismo *versus* a democracia e o colonialismo *versus* o pós-colonialismo.

Após este livro, o autor escreveu *Vícios e virtudes*, em que retoma o mito do sebastianismo, contando a história de uma Joana contemporânea com a qual Francisco, amigo do narrador, tem um caso. O autor escolhe o ponto de vista de Joana, mãe de dom Sebastião, confundida a essa Joana moderna, para recontar a história. Em 2006, foi publicado *Sem nome*, em que aborda questões identidade, pois Júlia, narradora do romance, confunde-se com Marta, namorada de José Viana, abandonada por ele em função da perseguição política. Novamente temos o tema político incluído no romance de Macedo. *Natália*, de 2009, traz uma investigação da personalidade da personagem examinando novamente questões de nacionalidade e identidade. Apesar das publicações serem relativamente recentes e os romances ainda serem poucos – cinco no total – a poética de Macedo já parece bastante definida pelas questões de identidade (e duplicidade) fundida à identidade nacional e política. O autor, em entrevista a Jane Tutikian, salienta essa característica:

Desde *Partes de África*, de 1991, – e esse livro representou uma ruptura na Literatura Portuguesa, pela estrutura híbrida e fragmentada e por um narrador não digno de confiança que se confunde com o próprio autor, conduzindo um discurso ponte entre a tradição literária e a inovação – a identidade tem sido um tema recorrente. (TUTIKIAN, 2010, p.120)

A biografia e as opiniões críticas do autor são bastante exploradas pelo romance *Partes de África* sobre o qual o autor explica: “*Partes de África* não é romance autobiográfico que parece ser. E tanto não é que nele pude utilizar a autobiografia para falar de outras coisas.” (MACEDO, 1999, p.152). Como *Partes de África* é uma biografia não realista e nem comprometida com a verdade, não podemos nos pautar nela para conhecer a vida do autor, entretanto seus dados biográficos não são de fácil acesso. Todavia, a ciência de alguns episódios da vida de um autor pode ajudar no entendimento de sua obra, como aponta Cancian:

O problema do externo, para citar novamente Candido (1973), se tornou inevitável, porque uma parte muito importante das obras de Villon e Verlaine refere-se a sua biografia, sendo muitas vezes até autobiográfica.

Caso semelhante encontramos em Helder Macedo, que faz uso de seu conhecimento de mundo para escrever e proliferar seus textos, envolvendo leitores. Para estes, por sua vez, conhecer a obra demanda conhecer também, ainda que minimamente, coisas particulares do autor, das épocas vividas por ele, das situações que cria, seguindo as pistas deixadas pelos narradores no fictício (na

estrutura textual), pistas que por sua vez nos levam a traçar um paralelo com o real (imediato ou não). (CANCIAN, 2008, p.30)

Tendo em vista não haver muitas outras fontes, nossas bases para essa pequena biografia foram as entrevistas acadêmicas, como a de Tutikian e Areas, e os outros capítulos introdutórios às teses e dissertações publicados sobre a obra do autor, como a de Ribeiro, Cancian e Angelini. Segundo Cancian, em 2008, havia cento e sessenta e sete teses ou dissertações sobre o autor. O que mostra que a obra tem sido muito bem recebida pela crítica. Embora, ou talvez por isso mesmo, o autor não escreva textos de fáceis leitura e entendimento.

2 DESENROLANDO OS FIOS DE ARIADNE: exposição dos capítulos

Este capítulo pretende situar teoricamente as duas obras narrativas escolhidas para análise. Primeiramente, discutiremos o gênero poético com foco na obra *Partes de África*, pois ela problematiza mais a questão de categorização do que *Natália* que flutua entre as formas de romance memorialista e diário.

Em segundo lugar, queremos mostrar a sequência diegética adotada pelo narrador em cada uma das obras, e como isso pode ser percebido na leitura do romance. Nesses capítulos retomamos o enredo narrativo de forma sintética a fim de rememorar a ordem no texto dos dados mais importantes e comentar os aspectos que serão abordados em análise posterior. Mostramos também as inclusões de outros documentos, gêneros narrativos e referências históricas e biográficas e como o autor integra esses fragmentos nos textos. Com isso, ilustramos como as determinadas escolhas narrativas constroem o narrador pós-moderno de Helder Macedo.

Além disso, acrescentamos as críticas já postuladas sobre essas questões em estudos anteriores de modo a compartilhar com o leitor algumas informações prévias que também servirão de embasamento para nossa leitura. Ambos os subcapítulos procuram organizar a síntese em torno da busca identitária empreendida pelo narrador através da ordenação diegética.

2.1 *Partes de África: a revelação de um indivíduo*

Num mundo em que o impossível se tornou real
Dal Farra

Segundo Lukács (2000), “a composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada.” (p.85) Por isso e por sua inacreditável capacidade de renovação, seja técnica ou temática, o romance é um gênero de difícil definição. Contudo, há alguns padrões que ainda podem ser reconhecidos nesse gênero excepcionalmente mutante. O romance é uma narrativa, normalmente em prosa, proveniente da tradição da epopeia. Hegel o chama de moderna epopeia burguesa. A partir do século XVIII, o romance tem sido reconhecido como a principal forma literária da modernidade de larga projeção cultural. Desde os primórdios há exemplos de pequenas produções em romance, como os romances pastoris e de cavalaria, contudo somente com a ascensão da burguesia o romance tomou o lugar de destaque anteriormente ocupado pela tragédia, comédia e epopeia, enquanto representação da sociedade que os criou.

A maior diferença entre o herói do romance e da epopeia, segundo a definição de Lukács, é que os heróis gregos estavam em consonância com sua sociedade e eram seres humanos destacados em relação à massa. Segundo Aristóteles, no caso da tragédia, um homem bom cai devido a um erro, mas, para se constatar o erro, é necessário uma comunidade que possua um código de valores estáveis – o que não existe na sociedade líquido-moderna. O herói trágico é parte de uma comunidade, relação que, segundo Bauman inexistente no mundo atual: “Comunidade’ é nos dias de hoje outro nome do paraíso perdido — mas a que esperamos ansiosamente retornar, e assim buscamos febrilmente os caminhos que podem levar-nos até lá.’ (BAUMAN, 2003, p. 9). Ou seja, o herói trágico é parte de uma sociedade homogênea, ou homogeneizada por suas restrições, “há um preço a pagar pelo privilégio de “viver em comunidade” (...). O preço é pago em forma de liberdade, também chamada “autonomia”, “direito à auto-afirmação” e “à identidade”. (BAUMAN, 2003, p.10), esse herói não possui identidade diferente de sua comunidade e qualquer tentativa de individuação pode ser um erro fatal. Sua identidade é previamente estipulada pela comunidade onde vive. Já o herói moderno não é parte de uma comunidade, a sociedade líquida não forma conexões tão

sólidas quanto as exigidas em uma comunidade, sendo assim, o herói do romance não se encontra na sociedade onde está inserido, é um solitário que embarca em uma jornada rumo a si mesmo para definir a identidade que não lhe foi dada:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo rumo ao claro autoconhecimento. (LUKACS, 2000, p.82)

Os romances de Helder Macedo são estreitamente vinculados a essa ânsia pós-moderna de identificação. Helder e Natália estão buscando suas identidades, a identidade própria e a identidade nacional. Helder possui uma identificação prévia, pois ao menos sabe quem é sua família, o protagonista consegue compreender-se dentro de uma continuidade familiar até mesmo para questioná-la. Helder possui uma identidade prévia, embora escolha questioná-la. Natália não possui certezas, e o romance é uma tentativa de definir-se. Ela começa a escrita sem saber seu nome, sua data de nascimento, sua família, e conclui-o, definindo-os mesmo que arbitrariamente.

O primeiro romance de Macedo (autor) narra a história de Helder (narrador) em busca do autoconhecimento e da definição de si próprio. Em *Partes de África* (1991) o narrador, em função da morte do pai, se depara com a grande dúvida de sua vida e precisa, nesse momento de reflexão interior, de justificativas, principalmente a si mesmo, para suas decisões que, a partir de um determinado momento da vida, contrariam as expectativas de sua família e principalmente de seu pai. No final do capítulo 7, o narrador se dá conta da tirania do governo que sua família ajuda a sustentar e se depara assim com o fim de sua infância ou o que já é a memória de sua infância:

Só que Moncorvo, o pastor da Serra do Reboredo, as doenças sem hospitais e as crianças sem escola, os liberais da Corredoura e os miguelistas da Vila, a tirania doméstica de Tio Pedro e o que era considerado sua generosidade pública, tudo isso comecei a pressentir que estaria ligado à tenacidade do meu pai, à paranóia iluminada do governador Ferreira Pinto, às fantasias grandiosas do meu avô republicano, às leprosarias e às suscetibilidades do médico das enxaquecas, às monstruosidades místicas do administrador Gomes Leal, embarcados todos na mesma nave, vítimas e obreiros de um império construído à revelia, aquém e além-mar. E também comecei a entender um pouco o mundo de novas misérias que via à

minha volta, iguais à do mundo que dantes tinha visto sem entender. A magia da minha infância feudal estava quebrada. (MACEDO, 1999, p.66-67)

A narrativa é articulada em torno do eixo entre Helder e o pai, principalmente, e lateralmente o irmão. Este aparece bem pouco na narrativa, somente em momentos bem específicos como o período em que o autor vai estudar em Lisboa e em algumas conversas antes da morte do pai. O narrador, que começa com um olhar descomprometido sobre a sua infância inocente, aos poucos se torna um amargo crítico do colonialismo, ao qual toda sua família está diretamente relacionada. Só com a morte do pai o Helder já maduro consegue equacionar em si as forças colonialistas e as forças anticolonialistas de modo a, se não resolver, ao menos encontrar um modo para lidar com o problema da culpa colonial e com o futuro. Segundo Marisa Correa Silva, “é, talvez, o primeiro romance da Literatura Portuguesa que supera a necessidade de um mea culpa pós-colonial” (SILVA, 2002, p.18).

A estrutura formal do texto também se enquadra na definição já mencionada de Lukács sobre a composição do romance. Alguns autores tentam arrolar os gêneros articulados pelo autor entre eles: “a crônica familiar, a novela histórica, a literatura de viagem e o romance de literatura” (DAL FARRA, 2002, p.49) “memória, autobiografia, romance?” (BERARDINELLI, 2002, p.20). O livro conta a história do narrador que insiste em misturar-se à biografia do autor. Por isso, Marisa Corrêa da Silva o analisa enquanto um livro de memórias, ou, nas palavras da autora, a “busca de uma identidade cultural” (SILVA, 2002, p.15). A mistura de gêneros faz com que alguns dos críticos classifiquem o romance de outra forma, contudo concluímos que, segundo a definição de Lukacs, essa apresentação múltipla também é uma das características do romance e o entendemos primeiramente dentro dessa categoria, o que não exclui as demais.

A narrativa passeia entre “mundos” e épocas diversas sem atentar para qualquer ordem pré-definida, formando o que o autor chama de mosaico: “Irei trazendo para este meu mosaico todos os pedaços necessários para nariz, olhos, dentes, orelhas, bocas [...] E terá de ser o leitor a encontrar os espaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor tiver” (MACEDO, 1999, p.40). A “poética do mosaico” postulada pelo “autor”-narrador e crítico de seu próprio texto é outra das tônicas da crítica. O autor revela sua condição de crítico literário durante

toda narrativa, mostra sua condição de conhecedor da teoria da literatura embora afirme que não quer ser crítico do próprio texto: “antes para professor do que escrever livros que já são o resultado das teses universitárias que depois vão ser escritas sobre eles.” (MACEDO, 1999, p.112) Desta forma, o autor revela dados biográficos que serão insistentemente trazidos ao texto, nesse trecho o autor mostra sua condição de crítico literário, mas o romance expõe suas demais posições como a posição de sua família na hierarquia colonial, sua condição de professor universitário e sua identidade nacional.

A relação de sua família com o poder colonizador coloca-o em um lugar peculiar ao falar desse período. Parece-nos que a proximidade de Macedo com a história colonial projeta-o a uma posição diversa dos demais ficcionistas atuais, como Lobo Antunes, em *As Naus*, e Lídia Jorge, em *A Costa dos Murmúrios*, o qual, segundo Moutinho, “ousava apresentar a guerra colonial pelos olhos de uma narradora feminina e que, para coroar tal sacrilégio, atacava frontalmente o conceito de heroísmo militar”. (MOUTINHO, 2005, p.312) Ambos os autores, Antunes e Jorge, olham o colonialismo sob uma ótica de mundo maniqueísta em que os colonizados são vítimas e os colonizadores algozes sem relativizar essas posições de forma aberta como faz Macedo. Helder coloca o foco do seu romance no aspecto humano das relações políticas, buscando incessantemente a nitidez entre certo e errado, por isso ele pode eximir-se de um mea culpa, como afirma Silva (2002). Ele questiona a possibilidade de culpa já que mostra como é difícil diferenciar, ainda mais no complexo mundo político, as posições que trarão mais coisas positivas do que negativas.

Macedo assume-se português, olha para história e a partir disso questiona o futuro. Isso é importante, pois ele não tenta assumir a posição mais confortável, de vítima, como faz o irmão: “Falou-me em “vocês” e em “nós”: eu era Portugal e ele Moçambique.”(MACEDO, 1999, p.225) Apesar de sua identidade dúbia permiti-lo, afinal ele nasceu na África do Sul, poderia assumir uma identidade africana; contudo, Macedo escolhe ser português e portanto um colonizador, ato de coragem no mundo pós-colonial que condena toda forma de colonialismo. Ele assume que o passado colonial existiu, foi cruel e ainda está presente, mas, como não há meios de consertá-lo, o que faremos para atenuar o desconforto social que isso causa? Essa disposição de enfrentar o presente a partir sua posição social é uma das qualidades dos romances de Macedo e um grande diferencial.

O primeiro capítulo, intitulado *Em que o autor se dissocia de si próprio e desdiz o propósito de seu livro*, dá o tom da narrativa: um autor, conhecedor profundo das teorias narrativas, vai escrever sua ficção e jogar com as categorias de narrador, autor e narratário. No texto já citado da segunda página, o autor também ataca a verossimilhança:

Poderei assim mudar também os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos. (MACEDO, 1999, p.10).

Nesta passagem, o narrador tenta convencer o leitor de que não tem nenhum compromisso com a verdade da história e misturará realidade e ficção, entretanto, tal comentário só faz com que o leitor entre em contato com a explícita metaliteratura sobre a qual se constrói o texto. Segundo Maria Geralda de Miranda, o romance é “urdido na tensão entre dados da história e da memória, em outras palavras, de uma “verdade” reelaborada pela ficção” (MIRANDA. s.d. a. s.p).

Este capítulo é um dos mais enigmáticos, por isso, os críticos o comentam com bastante frequência, contudo os leitores sentem-se jogados em um mundo ficcional sem regras, já que todas parecem ser rompidas. Além dessa dificuldade de leitura, o texto propõe um diálogo com a história que a maioria dos leitores desconhece, a de Portugal em África. Segundo Gregório Dantas, o romance foi “recebido com desconcerto, devido principalmente à hibridez e fragmentação de sua forma” (2005. s.p.) Para Cancian, em alguns momentos o autor torna-se hermético devido às inúmeras referências e transições rápidas de tempo e espaço:

De estilo textual refinado, por vezes até hermético, Macedo certamente tenciona o leitor de segundo nível, conforme categorização elencada por Umberto Eco (1994), isto é, um leitor avançado, insistente, questionador, reflexivo e que não possui certezas solidamente construídas, como suas personagens. Com narrativas primeiramente obliteradas por um emaranhamento de histórias que se cruzam, freqüentemente e propositadamente confundindo quem lê, é a partir da metade de seus livros que as possíveis explicações começam a ser colocadas, evidentemente que para aqueles que tiveram coragem e ímpeto de seguir em frente. (CANCIAN, 2008, p.11)

Além disso, a cronologia é estilhaçada, embora, como mostraremos depois, mantenha traços de linearidade. O romance inicia com o narrador maduro – o que

imediatamente remete os leitores àquele tipo de memorialismo circular: o relato inicia com o adulto que relembra a criança até chegar novamente à idade com que iniciou o relato – mas o autor nos confronta imediatamente com a cena da morte de seu pai e daí para outra cena totalmente corriqueira, causando uma desestabilização do pacto de leitura já que o leitor não tem tempo de adaptar-se a nova situação antes que ela seja novamente modificada.

O capítulo seguinte tem um título bastante inusitado: *Do chapéu às enxaquecas e das ajudas do destino*. O título anuncia as muitas ideias apresentadas no capítulo. O chapéu introduz a localização temporal da passagem: no passado, quando ainda era costume tirar o chapéu para cumprimentar as pessoas. As enxaquecas servem para iniciar uma divagação sobre o pai do narrador: sua infância sofrida e a maneira como viveu na infância dos filhos. E também para falar sobre a relação do pai com o enfermeiro, nesse momento no início da carreira, mas que no futuro virá a ser o primeiro presidente eleito de Moçambique: Samora Machel.

Os conhecimentos de geografia do leitor são postos à prova, pois a narrativa faz rápidos deslocamentos. Para compreendê-la melhor, ao menos deve-se situar Lourenço Marques, atualmente Maputo, capital de Moçambique, e a Zambézia, um distrito no sul de Moçambique, cuja capital é Quelimane. Cabe também anotar que a Zambézia teve seu território bastante modificado pelas contínuas disputas pelo estuário do rio Zambeze, melhor acesso às riquezas do interior do país.

No final do capítulo, somos apresentados a mais dois membros do clã dos Macedos: Tio Pedro e Tia Bia. Há personagens que passam pela narrativa quase sem função – como o próprio narrador brinca: “onde um personagem sem nome e que, como muitos outros, não vai aparecer mais, teve como única função diegética pôr um chapéu em cima da cabeça.” (MACEDO, 1999, p.39) As pequenas cenas seguem rapidamente, com suas breves personagens pouco explicadas e desenvolvidas. Mesmo alguns membros próximos da família, como tios e avós, são fantasmas que vêm à memória por algum fato isolado ou para participarem de um acontecimento que a memória evoca e logo se desvanecem sem que haja tempo de criarmos laços com eles. Helder e o Pai são as personagens mais profundas da narrativa, depois deles o professor Rola Pereira e os avós têm algum aprofundamento, as demais só aparecem na trama para cumprir suas funções sem mais explicações.

A quantidade de informações condensadas nos pequenos capítulos é enorme. Ainda nesse fragmento, começamos a experimentar a maneira como o narrador se relaciona com Lisboa. Suas percepções sobre a capital são sempre relacionadas às colônias e a forte presença da guerra “depois de quase vinte anos de capacetes coloniais” (MACEDO, 1999, p.13). E, quando pensamos que nos embrenharemos no mundo lisboeta, na página seguinte, estamos na Zambézia. Quase sem perceber, por entre histórias africanas e curas de enxaquecas, estamos com a família toda de volta a Lisboa. Por fim, o narrador retorna a sua infância na colônia, sempre enfatizando o quão português é seu ensino e sua formação cultural.

O início do capítulo 3, *A autoridade, o Cinema e as consequências dos feitos*, promete nos falar da visita de Tomás Vieira, mas o narrador insiste em quebrar as expectativas do leitor e, no segundo parágrafo, muda de rumo e conta a história de Tomás – exibidor de filmes – e, por fim, sua morte e a curiosa presença do narrador (que aqui se encontra com o autor) – na qualidade de ministro da Cultura – no enterro dessa personagem de pouca importância social. O capítulo é concluído com a história de seus pais e avôs.

O quarto capítulo, *Os malefícios da arte e a consolação da filosofia*, é sobre Gomes Leal, coincidentemente o nome de um poeta luso, citado por Fernando Pessoa e conhecido como um dos precursores do Modernismo em Portugal. No romance, é um crudelíssimo administrador da colônia que amava ópera e treinava canto lírico com seus criados, todavia castigava-os severamente caso não o agradassem. Os castigos não são vistos com estranheza, mas, depois de um longo período de sadismo, o administrador é substituído. Ferreira Pinto vem em seu lugar, e parece-nos que o narrador não acha que a troca seja exatamente uma melhora. O narrador zomba dessa personagem que quer implantar a idade de ouro na Zambézia, com direito a colegiais vestindo bibes.

Aparentemente a personagem corresponde à personagem histórica Pinto Teixeira, importante governador de Moçambique que fez obras de engenharia e logística bastante sofisticadas nessa colônia e quase inacreditáveis para época, como, por exemplo, a construção de uma estrada à picareta, já que a metrópole não lhe enviou dinamite. Conforme a história oficial de Moçambique, ainda é a via que lá existe. Segundo Dal Farra, “partes que, imantadas, apontam para alongada interrogação acerca dos limites entre verdade e verossimilhança, num mundo em que o impossível se tornou real” (DAL FARRA, 2002, p.49). A ênfase do narrador é o

abuso do poder colonial e seus mais tresloucados desmandos. É interessante perceber que, se a correspondência suposta está correta, a história oficial de Moçambique fala muito bem desse governador que concretizou grandes obras e ousou inovar tecnologicamente na colônia africana, enquanto que Macedo o vê como um homem caprichoso e descolado da realidade como todos os outros governadores que descreve. É importante salientar que o narrador sempre ressalva a conduta séria de seu pai mesmo frente às dificuldades que o governo impunha: “temos de governar à revelia” (MACEDO, 1999, p.35).

Em *Um bestiário recuperado na teoria do mosaico*, o autor inicia uma reflexão metaliterária e postula mais uma teoria sobre seu estilo: o caleidoscópico. Voltando à infância africana, conta o episódio do leão no quintal e da revoada de morcegos. Outra vez ocorre uma troca repentina de assunto, e o narrador compara sua história à de um outro filho de governador. Por fim, fala de si enquanto homem das letras e de um convite para escrever um ensaio na revista *Colóquio*.

O sexto capítulo, *O senhor Rola Pereira: recordação de uma recordação de Mário de Sá-Carneiro*, inicia com muitas referências à cidade de Lourenço Marques, Maputo ou cidade das acácias:

Havia uma altura do ano em que as ruas de Lourenço Marques estavam cheias de espadas. Não eram bem espadas, a forma era mais de alfanjes, e eram de fato umas longas vagens que caíam das acácias. (MACEDO, 1999, p.45)

O narrador conta episódios de sua infância na África e faz referências a lugares da cidade como o cinema Scala, ponto turístico tradicional. Em meio às travessuras contadas, são também incluídas a paixão por poesia, pela literatura e as dificuldades em matemática, motivo pelo qual o pai do menino contrata um professor particular. O professor também gosta muito de poesia e, por isso, incentiva a leitura e produção literária do aluno. Helder também expõe sua paixão pela filha do professor e seu destino como estudante de direito.

No capítulo seguinte, *Metáfora e metonímia, liberais e miguelistas*, as ideias dos colonizadores são novamente criticadas. A Primeira Grande Guerra é descrita como um acontecimento vazio, em que as principais personagens passam os dias num hotel esperando alguma nova notícia, enquanto a história de Moçambique fala de conflitos entre portugueses e alemães pelo controle do território.

Novamente há uma abrupta quebra temporal e já estamos com Helder, o professor universitário, contando anedotas de sala de aula. A história do africano quase aculturado que precisa voltar às origens para curar seu mal é só um exemplo de como a aculturação, mesmo que seja intensa, nunca é completa. Helder, na Inglaterra, conta para seus alunos a história de um negro traído e que, nessa condição, segundo seus costumes tribais, deveria matar o homem que o traiu a fim de honrar seus ancestrais. O homem, já civilizado, não acha correto matar por vingança; mas também não consegue se livrar de um pesadelo recorrente no qual seus ancestrais vêm perturbá-lo. Tenta tratamentos psicoterapêuticos e não obtém resultado. Certo dia, decide falar com o curandeiro da tribo que engendra uma maneira de livrá-lo do trauma. O líder religioso faz com que ele “mate” um boneco vestido como o homem que o traiu a fim de que ele possa livrar-se da culpa. Ou seja, o homem, apesar de civilizado, teve de retornar às suas origens tribais, fonte de seu sofrimento, para resolvê-lo. É uma anedota, inserida em meio ao texto proferido pelo professor universitário, outro fragmento que vem compor o mosaico do romance.

Ainda no mesmo capítulo, o narrador conta como acabou, com treze anos, morando sozinho com o irmão de dezenove em Lisboa. A vida lisboeta é cheia de acontecimentos culturais, óperas, cinema e música. Isso mostra a formação cultural europeia do “autor”- narrador. O capítulo oito, *As gavetas do governador*, discorre ainda sobre a guerra colonial e minimiza a diferença entre os dois lados “os que lutavam para preservar uma colônia irrelevante e os que lutavam para a transformar num país inviável” (MACEDO, 1999, p.71). Também inclui sua relação com a namorada cor de cobre, que foi o primeiro amor do narrador, e a história da judia Raquel, julgada por adultério e condenada a voltar para Europa onde seguramente seria enviada a um campo de concentração. Além disso, conta como sua namorada cor de cobre e seus amigos manifestaram-se a favor da judia, contudo, ao que parece, seu manifesto não teve muitas consequências.

A história da judia toca em um ponto nevrálgico para cultura pós-moderna: o holocausto. Esse acontecimento constitui um grande trauma da civilização ocidental pós-Segunda Guerra, e Macedo o traz em pequenos comentários nos romances estudados. Isso mostra a iniciativa do autor em tratar de assuntos polêmicos e doloridos a fim de que esse trauma também seja superado da melhor maneira possível. Bem como a culpa colonial, é um fato que não há como resolver, logo há

uma necessidade de superação sem que isso caia no esquecimento a fim de que a história não se repita.

O nono capítulo, juntamente com o primeiro, é também um dos mais frequentes nas críticas literárias. *Um capítulo que é melhor ser breve* conta a história do pai do narrador. Essa personagem sem nome é chamada por sua “função” familiar: Pai, sempre com letra maiúscula. O Pai teve sua infância interrompida pelo sumiço de seu pai. Apesar do amadurecimento precoce provocado pelo trauma, o Pai sempre conheceu e acreditou nas leis. Esse homem é visto com muito orgulho pelo filho que narra o romance, até mesmo em pontos de discordância política entre os dois. Helder salienta sua conduta justa enquanto era governador das colônias e sua forma reta de agir. Até chegar ao clímax do capítulo que postula o grande mote do romance: há algum lado da guerra colonial com razão? “E ele perguntava-me o que é que eu e os outros como eu, expatriados dentro e fora do país, tínhamos conseguido fazer por quem quer que fosse com a nossa superioridade moral” (MACEDO, 1999, p.81).

O décimo capítulo, *Incidente de Constança do relatório do chefe dos serviços da administração civil da colônia da Guiné. Ano de 195...*, é a transcrição do relatório de seu pai. Pela primeira vez o narrador passa a palavra diretamente às suas personagens. Segundo Padilha, o autor retoma as rodas de contação africanas, ao organizar o relato feito por diferentes vozes: “Para vencer o embate, em certa medida, o produtor recria, nas malhas da escrita, a roda africana de contação onde todos têm voz e vez” (PADILHA, 2002, p.56). Ao dar espaço a diferentes mundivisões, o narrador se insere também na corrente pós-moderna que tem como tônica a polifonia. A grande importância desse capítulo na narrativa se dá principalmente por dar voz ao colonizador (nesse momento não no lugar de pai, mas de governador), criticado e até ridicularizado pelo que podemos chamar de “narrador-principal” ou narrador-curador, segundo Huyssen: “Curar significa mobilizar coleções, colocá-las em ação nas paredes dos museus particulares, em todo o mundo e, principalmente, na cabeça dos espectadores” (HUYSSSEN, 1996, p.232).

Incidente de Constança do relatório do chefe dos serviços da administração civil da colônia da Guiné. Ano de 195... é como se chama o relatório enviado pelo pai do narrador à metrópole. Ele mostra como esse governador, de forma muito inteligente, desbarata uma rebelião de indígenas originada pelos maus tratos imputados aos mancebos felupes pelo chefe do posto sem razão para tanto. Desse

episódio, podemos destacar: a falta de bom manejo nas relações com a população local, as providências inadequadas tomadas pelos chefes locais e o tratamento cruel mesmo com os aliados. Do que concluímos que, apesar de ser um relatório do colonizador, é uma crítica feroz ao tipo de colonialismo implementado.

Em *O mundo às avessas e o avesso das avessas*, o narrador parece encurralado pelo inspetor da PIDE em São Tomé e, de sua posição atual de homem maduro, olha com desprezo a atitude militante do jovem no Café Gelo. Conta-nos rapidamente sobre a Batalha do Bate Pá, massacre até hoje lembrado em São Tomé e Príncipe, ocorrido em 1953, sobre o qual foi escrito o romance *Crônica de uma guerra inventada* em cuja dedicatória consta um advogado que interveio na matança da mesma forma que o narrador do relatório no incidente em Guiné, no de ano de 195....

Ao Dr. Manuel João de Palma Carlos, (Advogado português que foi defender os nativos em São Tomé) cujo papel nos acontecimentos foi crucial para pôr fim à matança. (MARKY, 2013, s.p.)

A seguir, o autor fala que sua vida foi um pouco do que estava pré-destinado e um pouco do avesso disso, que afinal é do que fala o título do capítulo, embora o narrador nos diga que é sobre a popularidade do inspetor da PIDE. Por fim, conta como e porque o conhecido e respeitado capitão Henrique Galvão, pioneiro em sequestros políticos (como o do pacote Santa Maria), decidiu tomar essa atitude política somente por birra com o governo salazarista do qual, inclusive, fez parte. Conclui o capítulo, voltando ao destino do inspetor da PIDE. Um caso curioso já que a personagem demitiu-se da PIDE para ajudar no processo de independência de Angola. Contudo, arrependeu-se e pediu a readmissão, tornando-se o mais cruel torturador.

O *Em defesa do amadorismo e do amor que mata* conta os passeios literários do narrador e de como o grupo do Café Gelo conheceu Luís Garcia de Medeiros. O nascimento de seu amor pela ópera simultaneamente ao do irmão enquanto cursavam a faculdade e de como esse amor se concluiu com a temporada de espetáculos ganha por Luís. A tentativa de golpe político, as fugas e a participação do grupo no motim são partes do episódio que se tornam mais interessantes quando o narrador encontra seu amor: S. Entredido com as dificuldades para ficar com S., o narrador se afasta da luta política e acaba por se exilar em Londres. Luís Garcia

entra na guerra colonial e desaparece, mas antes envia um manuscrito que é uma paródia do *D. Giovanni*, segundo o narrador, cena a cena, e que também é transcrito, com algumas alterações feitas pelo narrador-autor a partir do capítulo seguinte: *Um capítulo de transição*, que explica as personagens e critica o texto original.

O capítulo 14, *Luís Garcia de Medeiros Um drama jocoso – 2º ato*, inicia com o segundo ato do drama jocoso. Uma história de amor e traição com um fundo revolucionário que critica a conjuntura política portuguesa. O estudo de Maria José Ribeiro aborda especificamente esse capítulo e lhe dá uma leitura interessante: “Metáfora da política portuguesa da época, a narrativa é recheada de planos, enganos, vítimas, crimes sem culpados, silêncios e desaparecimentos.” (RIBEIRO, 2004, p.27).

No *O fim do drama jocoso e o literalismo da imaginação*, o narrador comenta o drama, cria seu desfecho e questiona o que esse fragmento está fazendo em seu romance ao que se responde, retornando à poética do mosaico. No *A retórica da impossibilidade e a deriva da esperança*, há uma pausa metalinguística em que o narrador se explica até que volta a contar sua história. A partir desse momento, o andamento acelera-se e o narrador conta várias viagens e experiências do narrador de forma sumarizada. Macedo (que pode ser tanto o autor quanto o narrador) revela-nos que foi funcionário do consulado do Brasil e que Ovídio, seu último chefe, o colocou na universidade. Também mostra sua visão distante da revolução de 25 de abril. A seguir, encontra-se com a família em Maputo onde seu irmão não o reconhece como africano. Apesar disso, o protagonista quase consegue um entendimento com seu pai. Volta a Lisboa e, com o novo governo, ganha um cargo no Ministério da Cultura. Visita Guiné e revê sua namorada cor de cobre, naquela altura avó, sem dentes e com cabelos brancos. O episódio deixa clara a diferença que a passagem do tempo faz entre colonizador e colonizado, pobres e ricos, e mostra-nos o quão chocado o narrador fica com a distância que tomou dos que eram muito próximos a si na infância.

O capítulo *Reconhecer o desconhecido* começa com a despedida do narrador. Suas férias acabam, e ele retorna a Londres onde volta às suas aulas que descreve como uma reunião de amigos. Por fim, insere uma comunicação, proferida no Rio de Janeiro, a propósito dos descobrimentos, que tem como título o nome dado ao capítulo. Nela o narrador defende o estranhamento como causa do

imperialismo e mostra porque hoje o reconhecimento, principalmente através da língua, unirá a metrópole e as colônias num único grupo cultural. O capítulo *Em que o autor se despede de si próprio e reafirma o não propósito do seu livro* conclui a narrativa de forma cíclica. Novamente explica o romance e a teoria do mosaico. Relata a vida com sua mãe depois da morte de seu pai e narra a dor e confusão que causa essa morte ao narrador. O narrador-autor conclui o capítulo com uma bela poesia a respeito do funeral do pai, uma frase e dois pontos, como um novo início.

2.2 Natália: A criação de um indivíduo

Natália é uma história mal contada. Popularmente, quando um indivíduo utiliza a expressão “mal contado”, ele deseja ressaltar que a narração deixou dúvidas sobre sua veracidade ou que faltam informações para que o leitor tire as conclusões corretas. A narração de *Natália* nem sempre é verossímil, se acreditarmos em tudo que o narrador nos diz, o texto lido teria sido deletado pela narradora, portanto podemos dizer que a história de *Natália* foi mal contada, pois caso os fatos do texto acontecessem *ipsis litteris*, o romance que lemos não existiria. *Natália*, enquanto narradora, instabiliza a confiança do leitor a ponto de pô-lo em dúvida sobre a existência do texto já que, no final do romance, a personagem apaga o diário escrito nos últimos três anos de sua vida. “Ora bem, cheguei ao fim. É claro que não vou mandar ao escritor nada disso que escrevi, como a certa altura imaginei que faria. Agora é só iluminar o texto e carregar na tecla delete.” (MACEDO, 2010, p.247).

Essa é só mais uma das desconfianças construída pelo texto, embora seja a mais significativa. O leitor é levado a acreditar que pode estar sendo enganado ou deliberadamente confundido pelos devaneios mentidos e desmentidos no texto. Apesar de ter escrito poucos romances, cinco com o lançamento de *Natália*, Macedo consagrou-se junto à crítica. Uma característica bastante analisada é o narrador indigno de confiança, conceito definido por Booth e Ricoeur, aplicado por Angelini (2004) à obra de Helder Macedo a propósito do romance *Vícios e virtudes* e seguido pela crítica em relação aos demais romances, como Ribeiro (2007), sobre *Partes de África*, e Einsfeld (2012), sobre *Natália*.

Assim como Einsfeld, acreditamos que esse tipo de narrador reaparece em *Natália*. Ao explicar como começou a organizar seu texto, mostra que a forma que

temos em mãos é a provisória, ou seja, o diário que deveria tornar-se um romance não chegou a sua forma definitiva. “Fazendo uma espécie de diário que depois logo se vê se poderei reorganizar num livro como deve ser.” (MACEDO, 2010, p. 9). Segundo Carlos Reis, o diário é uma configuração que admite mais do que o romance a forma provisória, em discussão e inacabada:

Os diários narrativos ficcionais carecem normalmente (por intuito calculado ou não) do caráter orgânico e do equilíbrio composicional próprio, por exemplo, do romance ou da autobiografia, uma vez que nestes últimos a narração ocorre quase sempre depois de terminada a história e conhecido seu desfecho. (REIS, 1990, p.99-100)

O efeito que a narradora busca para seu relato é o da precariedade, da surpresa, da escrita quase que simultânea à ação. “Prefiro quando os escritores conseguem fazer parecer que as coisas que acontecem às suas personagens não tinham sido decididas antes.” (MACEDO, 2010, p.16). Por isso, constrói a metodologia de seu livro conforme o ensinamento do autor a quem entrevistou para seu programa de televisão:

Sugeri que eu escrevesse de dia para dia, sem pensar no que iria escrever no dia seguinte. A dar um número novo à seção que escrevesse de cada vez, como se fossem entradas num diário que correspondessem a capítulos de um livro. (MACEDO, 2010, p.19)

Natália escreve um diário, mas o conteúdo explorado pelo texto não é o dos acontecimentos recentes. O que Natália efetivamente quer contar não é o seu presente, o que se adequaria à forma de diário, ela quer desvendar o seu passado: “tornando a minha vida numa história de fantasmas em que o fantasma sou eu. A viver num presente que não reconhece seu passado.” (MACEDO, 2010, p.10). Natália usa a forma de diário para contar o passado descoberto no presente, cada dia relatado é uma pequena luz sobre sua obscura história que nunca se ilumina de todo e por fim cria uma série de fatos fragmentários e sem uma sequência lógica além da ordem de descoberta. Natália recupera dia a dia pequenas partes de seu passado e com ele estrutura o diário que temos em mãos.

Por isso, o texto ainda pode ser lido como um romance autobiográfico, já que serve para contar a história da personagem desde o nascimento (ou pouco antes dele) até os fatos ocorridos na conclusão do relato. Segundo Reis, “é no romance

que a sobrevivência do diário de afigura mais interessante” (REIS, 1990, p.101). Para este autor, o diário pode ser uma maneira eficaz e interessante de construir um relato autobiográfico simulando surpresas através da forma como é escrito, diariamente, enquanto os fatos frescos do dia vão sendo transformados em acontecimentos no texto, e é esse o objetivo almejado pela narradora que também se questiona sobre a categorização de seu texto. Conforme Ferreira:

No entanto, não é tranquila a categorização de *Natália*, um relato, íntimo e em primeira pessoa, dividido em capítulos e com entradas datadas. Em várias passagens do texto, a própria narradora questiona-se a respeito do gênero textual do que produz, se se trata de um diário ou de um romance, problematizando a classificação do que escreve: “Digo à Fátima que estou a escrever um livro, um romance? Mas sei lá se isto é um romance. [...] Mas quando é que um diário termina? E quando é que um romance não é um diário?” (FERREIRA, 2011, p.91)

Depois de problematizar o gênero de sua escrita, bem como faz o narrador Helder Macedo em *Partes de África*, a narradora decide mostrar também as alternativas que descartou para iniciar o texto, como já mostramos. “Tinha começado assim: ‘A morte foi o início de outra vida’ E depois, como achei horrivelmente literário (...)” (MACEDO, 2010, p.10). Assim, o autor torna ainda mais evidente a instabilidade do texto que parece ser escrito e revisado diante dos olhos do leitor. O uso da metalinguagem é típico da pós-modernidade, que coloca a ênfase do romance no processo e não no produto, na dúvida e não na resposta. Afinal, o mundo contemporâneo é caótico e oferece poucas certezas. O grande relato morreu com a modernidade, a verdade inquestionável não sobreviveu às duas grandes guerras. Por isso, Natália é assombrada pelos questionamentos.

Em *Natália*, a discussão sobre uma grande verdade chega à linha do front nas primeiras páginas quando ela se depara com as possibilidades do que poderia ter sido a vida de seus pais em Argel. As dúvidas sobre seu passado e sobre o lado a que os pais aderiram durante a guerra causam um problema filosófico para a narradora que quer defender seus pais, mas também seu avô que aparentemente não tem a mesma posição política de seus pais:

O que eu sei é que meus pais morreram por uma causa justa. Estavam do lado dos bons. Foram considerados terroristas. Ou seja, eram os maus da história dos outros, dos que nesse tempo

destruíam e explodiam e torturavam. Como eles também talvez tivessem feito do lado dos bons mas não tiveram tempo. Ao menos assim não posso saber o que eles também teriam feito se tivessem tido tempo. (MACEDO, 2010, p.10)

Esse jogo de ideias parece ser uma constante nos textos de Macedo. Em *Partes de África*, temos um questionamento bastante semelhante: quem tem legitimidade para assumir o papel de herói? A historiografia tradicional coloca os vencedores no posto de heróis sem questionar a validade dessa nomeação, por isso, para ela, os colonialistas eram heróis. O romance português pós-colonial valoriza os revolucionários em detrimento dos colonizadores, então ele também conta a versão dos vencedores, na medida em que os revolucionários venceram a batalha pela descolonização. Entretanto, Macedo quebra o discurso monofônico e dá voz às diversas partes envolvidas, assumindo a instabilidade do discurso pós-moderno ao criar personagens que se amam em polos politicamente opostos. É essa a situação estabelecida entre Helder, personagem de *Partes de África*, e seu pai, e entre Natália e seu avô.

Nos dois romances, as personagens que representam o polo político oposto ao da personagem principal não são chamados pelo nome, apontando uma generalização, são “o Pai” e “o Avô”, meros representantes das posições de pais e avôs, representantes da geração anterior que são atacados pelos jovens questionadores que chegam para desestabilizar a ordem posta. Helder e Natália são jovens que questionam as posições políticas de seus pais e avós desestruturando o equilíbrio estabelecido em suas famílias.

Nas palavras de Propp: “um novo personagem, que pode ser chamado antagonista do herói (agressor). Seu papel consiste em destruir a paz da família feliz.” (PROPP, 2001, p.20). Então, segundo a nomenclatura de Propp, os dois são antagonistas. Natália e Helder seriam os antagonistas de suas histórias já que são eles que vêm desestabilizar a pretensa paz social construída pelos seus antepassados. Helder parte para o confronto direto, enquanto Natália duvida. Em *Partes de África*, Helder mostra que o confronto com seu pai aconteceu desde que puderam se entender ou se desentender:

Mas, como já disse, o meu pai não era dado a metáforas. Eu, é claro, sou, e por isso era mais fácil para mim julgar que o entendia quando ele estava vivo, quando ainda podia haver o simbolismo portátil das

coisas freudianas na linguagem transporta da confrontação política. Foi através dela que começamos de fato a comunicar, até muito tarde a minha mãe ia-nos traduzindo e retrovertendo como podia, mas quando encontramos uma língua comum, as nossas discussões tornaram-se ferozes, dizíamos um ao outro o que seria imperdoável se alguma vez tivesse sido necessário perdoar. (MACEDO, 1999, p.80)

Os textos são cheios de duplos antagônicos que se alternam nos lugares de destaque. O papel de criador é disputado por Helder, personagem, e Natália. Afinal eles são criaturas recriando seus criadores em suas narrativas. O pai de Helder dá vida a Helder no sentido natural, mas Helder, narrador de *Partes de África*, é o criador do pai, pois ele o recria dentro da narrativa. Natália é duplamente criatura de Diogo. Ela é criada e educada pelo avô, além de, como Ribeiro (2011) aponta, conhecer a história de sua origem somente através das narrativas do avô. Contudo, ela também o recria dentro de seu texto.

Entretanto, a dualidade mais forte nesses textos de Macedo diz respeito à política: colonialistas e descolonizados - quem tem razão? E é ao redor desse eixo que as personagens se movem e invertem suas posições entre “bons” e “maus”. As dúvidas que enchem as narrativas de Helder e Natália são: qual ordem social é a certa? O colonialismo só foi mau? A libertação só foi boa? Enfim, questões que são centrais no embate entre antagonistas e protagonistas.

Em *Natália*, é simples propor Diogo - avô como protagonista. É através dele que todas as relações entre as personagens se constroem. Segundo Ribeiro, “Diogo é a personagem que conduz a história da Narradora” (RIBEIRO, 2011, p.21), é através dele que Natália conhece sua história, ele é a única fonte de informações sobre seu nascimento. Em nenhum momento a narradora se desvincula de sua esfera de poder e vai buscar outras versões. Ela não vai a Argel conhecer sua mãe e sua irmã de leite, também não procura o policial que salvou sua vida. Portanto, Natália se deixa ser uma personagem exclusiva de Diogo, mesmo após a morte do Avô. Essa atitude pode ser explicada pelo próprio autor em entrevista na qual fala de Joana, protagonista de *Vícios e Virtudes*, mas que também se aplica a Natália: “durante vários séculos as mulheres faziam um jogo de serem inventadas, ocultavam-se, fingiam ser aquilo que, muitas das vezes, era determinado pelos homens, o pai, o marido, a lei, as instituições.” (MULHER PORTUGUESA, s.d. s.p). Joana reage a esse padrão de forma direta, Natália não, ela chega a afirmar:

“comecei a escrever isto porque estou habituada a fazer o que dizem para fazer. Ou, pelo menos, a parecer que procuro fazer o que me dizem para fazer” (MACEDO, 2010, p.20).

A origem de Natália é misteriosa. Seus pais eram revolucionários e foram forçados a partir para o exílio, pois a polícia política portuguesa não os tolerava mais. Estiveram um tempo em Paris e depois, mesmo com a gravidez da mãe de Natália, foram para Argel participar da luta armada. Não se sabe quanto tempo depois do nascimento, foram pegos em uma ação e mortos acidentalmente, já que, conforme o policial deixou claro na carta que enviou a Diogo, não estava no plano matar a filha e o genro do professor. O policial, no entanto, encontrou um bebê junto aos dois e não teve coragem de matá-lo, pois ele tinha uma filha da mesma idade. Em seguida, ele a entregou a uma argelina que amamentava uma criança também da mesma idade para que cuidasse de Natália até a chegada do professor.

Três meninas da mesma idade são postas na cena de nascimento de Natália, o que leva a personagem a uma dúvida bastante óbvia: como o avô sabe que pegou a menina certa? Esse dilema torna as dúvidas sobre a identidade da personagem ainda mais profundas. Apesar de o avô nunca ter falado diretamente dessa história, Natália acredita que muitas de suas fábulas apontavam essa dúvida. Além disso, a carta escrita pelo policial mostra que a identidade de Natália foi uma inferência sua: “Segundo n/ informação a filha de V. Exa. tinha estado de esperanças e essa menina recém-nascida *provavelmente* (grifo nosso) é v/ neta.” (MACEDO, 2010, p.35).

Em seguida, Natália se depara com outras dúvidas básicas sobre sua identidade: o nome e o dia do nascimento. Quanto ao dia de seu nascimento, Natália afirma que não o fixou até seu filho (na verdade, filho de Fátima e Paulo) precisar de uma data para comemorar o aniversário da “mamãe”. Então a data de nascimento de Natália foi escolhida pelo segundo Diogo. Diogo é também o nome do Avô, contudo só descobrimos que ele se chama assim quando Fátima e Paulo colocam o nome do avô no filho. Na narrativa, o nome só é usado para o bebê, nunca para o primeiro Diogo, o que faz com que, assim como o Pai de Helder, em *Partes de África*, o Avô de Natália não seja nomeado no romance.

Somente os pais de Natália sabiam o nome que tinham dado a ela e em que dia nascera. Com a morte deles, essas informações foram perdidas para sempre. Então, o policial que matou seus pais e a salvou da morte também lhe deu um nome:

“O nome da menina no salvo-conduto é Natália por ter nascido nesta Santa Quadra e não termos conhecimento de outro.” (MACEDO, 2010, p.36). Natália descobre essa informação quando tem acesso à carta bem depois da morte do Avô, pois, segundo a narrativa de Diogo, ela ganhou esse nome por ser o presente de natal dele - “era Natália por ter sido o presente de natal que ele trouxe da moirama embrulhado em uma manta de quadradinhos amarelos e encarnados.” (MACEDO, 2010, p.41). No final do romance, a personagem mostra como essa dúvida ainda a incomoda, apesar da transformação vivida pela personagem ao longo do texto:

Natália não é o meu nome. Esse foi o nome que deu o homem que matou meu pai e minha mãe. O nome que o pai de Fátima me deu quando não me deixou morrer. Certamente não é o nome que meus pais me deram. Teria sido demasiada coincidência, é impossível que Natália seja o nome que os meus pais me teriam dado. É impossível que Natália seja o meu nome. (MACEDO, 2010, p.246)

É interessante mencionar a importância dos nomes das personagens nos romances de Macedo. Em *Partes de África*, muitos nomes de personalidades são trocados. O nome do pai do protagonista não é dito: ele é referido como Pai, sempre com letra maiúscula, assim como o Avô de Natália. Em *Pedro e Paula*, os nomes dos protagonistas podem ganhar diversas leituras. Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva, “Pedro e Paula é um título carregado de falas anteriores” (1999, p. 271) Os dois apóstolos e as personagens de Machado de Assis são somente as principais referências. Joana de *Vícios e Virtudes* é uma clara referência à mãe de D. Sebastião. *Sem Nome* é, bem como os demais romances de Macedo, um romance construído pela busca de identidade, e seu título serviria do mesmo modo para o romance *Natália*. O nome é um dos traços mais marcantes da composição da identidade humana, por isso, em romances em que a identidade é uma questão forte, o nome é de importância crucial.

Com relação ao desenvolvimento das personagens, o narrador de *Natália* desenvolve bastante Natália e o Avô. As duas personagens tomam a maior parte da trama e os leitores, com as informações fornecidas pelo narrador, são capazes de reconhecê-las. Diferentemente do romance memorialista, em que só Helder e o pai são polos de tensão e merecem toda atenção do narrador, em *Natália*, a maioria das personagens é bem mais aprofundada. Fátima, Paulo e Jorge são bem mais definidos do que, por exemplo, a summarized S. ou o irmão. Contudo, a estrutura

constituída sobre os conflitos de personagens antagônicas, mas estreitamente ligadas, segue de forma semelhante: “Se Fátima era eu às avessas, o Jorge, para mim, era o avesso do Paulo.” (MACEDO, 2010, p.221).

No conflito de *Partes de África*, Helder está centralmente posicionado, em contraponto a ele estão o Pai e o irmão. Em *Natália* a centralidade é disputada com o Avô, através do qual todos as outras personagens se relacionam mesmo após sua morte. Diogo é o mediador do relacionamento de Natália com o mundo. É através dele que Natália conhece seu primeiro marido “Paulo”, chamado pela narradora de prosopopeia do Avô, na verdade um aluno e seguidor do Professor. A relação termina quando os dois percebem que sua relação passa necessariamente pelo Avô. A narradora admite ter casado por achar que o Avô gostaria e chega a afirmar que Paulo “tinha querido casar-se comigo não por mim, mas por eu ser a neta do meu avô.” (MACEDO, 2010, p.43). Mais um motivo para Natália sentir-se sem identidade, nem mesmo no casamento, ela consegue ser o que é por ela mesma, sem passar pela criação do Avô. Logo depois do casamento, Natália percebe que não sente nenhum desejo por Paulo. Durante a cerimônia, conhece o primo de Paulo, Jorge, que é o oposto dele e os dois tornam-se amantes. Jorge, assim como o Avô, cria universos alternativos: o Avô com suas histórias, Jorge com sua arte.

Macedo constrói a imagem do artista plástico como um homem criativo e pouco prático, representada por Jorge, e a coloca em contraposição a do homem racional e metódico, representada por Paulo. Depois da separação, Natália vai morar com Jorge, Paulo casa com Fátima, mulher que, segundo Natália, é “como se fosse eu ao contrário.” (MACEDO, 2010, p.50). Em seguida, Avô morre, Natália decide deixar Jorge e ir morar novamente na casa do Avô. Logo a Avó também morre, nos funerais os casais se encontram, mas é a descoberta da carta destinada ao Avô e escondida por ele que os coloca novamente em relação. A carta conta a história do nascimento de Natália e junto dela estão três fotos que Natália descobre ser de Fátima. Ao investigar a relação entre esses objetos, Natália conclui que Fátima é a filha do homem que a salvou e que o Avô ajudou essa menina durante toda a infância.

Natália e Fátima se apaixonam, mas a atração de uma pela outra não é maior do que a história que as une. As duas são como irmãs criadas pelo mesmo pai, usurpador – já que o Avô não é pai de nenhuma delas, e novamente a relação se dá através de Diogo. As duas criam o menino, filho de Fátima e Paulo, como se fosse

filho de ambas, e Natália continua trabalhando na televisão, até que Fátima decide fazer uma viagem pelo Brasil. Durante a viagem, Fátima afasta Natália e faz dizerem à protagonista que morreu. A última personagem de Natália toma vida própria e inventa seu próprio fim. Dizemos que Fátima inventa, pois não fica claro se o que disseram a Natália é a verdade ou uma versão criada por Fátima para despistar Natália e assim romper definitivamente a relação.

Durante toda a obra, Natália é “o autor”, ela é quem determina o início e o fim de suas personagens e de seus relacionamentos, seja na narrativa ou na diegese. Ela vai embora da casa de Paulo e também abandona Jorge. Ajuda a concluir a vida do Avô e da Avó: “não foi por maldade que dei os comprimidos ao Avô ou que levei a Avó a passear no mar que não havia entre as casas, lá porque o médico disse que podia resultar em pneumonia.” (MACEDO, 2010, p.65). Todavia, no trecho em que narra o episódio do relacionamento com Fátima, Natália perde o controle da narrativa, tanto que a abandona por anos para, só depois que Fátima desapareceu, retomá-la. É o mesmo efeito que ocorre entre o narrador de *Vícios e Virtudes* e Joana. Fátima é personagem de si própria assim como Joana. Segundo Helder Macedo, em entrevista dada a revista *Mulher Portuguesa*, muito semelhante à dada pelo Autor à Natália em seu programa de televisão, essa característica é parte de sua poética.

Mas é normal um autor deixar-se levar pelas suas personagens?
 ‘Recuso a postura tradicional do autor onisciente. A certa altura as personagens adquirem uma autonomia própria. Há uma certa liberdade na escrita de um romance nas primeiras sessenta páginas, em que se pode mais ou menos decidir o que vai acontecer. A partir de determinada altura, se o romance está a correr bem, as personagens adquirem um peso e uma identidade própria e o autor já não pode decidir. A menos que esteja a trair a sua veracidade. O que quis representar na escrita deste livro é o diálogo do autor com as personagens. A certa altura quase que tomam decisões que vão contra a decisão latente do próprio autor.’ (MULHER PORTUGUESA, s.d., s.p)

No final do romance, Natália entrega o controle de sua vida a Paulo, assim como a Avó agiu com o Avô: “A minha avó tinha razão, o Avô é que sabia.” (MACEDO, 2010, p.19). Paulo assume o escritório do Avô, e Natália deixa de trabalhar para cuidar do filho. Depois de uma trama com relações total e deliberadamente fora dos padrões tradicionais, a vida das personagens é

acondicionada dentro de uma estrutura padrão. O autor, ainda na mesma entrevista, comenta a posição do feminismo luso, que, segundo ele, é diferente dos demais, pois admite mulheres também nos papéis tradicionalmente legados a elas, o que o aproxima do comportamento de Natália.

Há uma transformação extraordinária e que é muito diferente dos resultados mais evidentes do feminismo nórdico e anglo-saxónico, em que havia uma espécie de projecção da imagem usurpada do masculino. O que acho fascinante é que há de facto uma afirmação de força e independência, de igualdade no sentido de acesso, comportamento, etc. Mas enquanto mulheres e não usurpando a imagens que não são imagens do feminino. (MULHER PORTUGUESA, s.p., s.d)

O narrador constrói Natália de acordo com essa estética de mulher contemporânea. Uma mulher que aceita os papéis femininos de esposa, mãe e dona de casa como uma opção entre tantas outras, não mais como uma obrigação ou um jugo. Natália estudou, foi sexualmente liberal, trabalhou, não foi mãe, divorciou-se, enfim viveu todas as experiências que só uma mulher contemporânea pode e, por fim, decidiu por gosto ou contingência que o padrão de casamento que conheceu através de seus avós era o mais adequado para ela. Desta maneira o autor conclui o livro com o final feliz possível dentro dos padrões dessa nova sociedade.

Com essas exposições sobre *Partes de África* e *Natália*, queríamos demonstrar como os narradores, Helder e Natália, através da construção fragmentária e descontínua que estética pós-moderna disponibiliza, edificam romances com sequências diegéticas peculiares e, principalmente, como montam a identidade de seus protagonistas que, não coincidentemente, são eles mesmos. Em teoria, ninguém pode saber mais sobre uma personagem do que ela própria, por isso é altamente significativo que esses dois narradores sejam eles mesmos os protagonistas de suas histórias. Acreditamos que seja esse o “fechamento do colar” mencionado por Dantas: a total transmutação do narrador confundido ao autor textual em outro completamente diferente dele. Helder é o narrador autodiegético de *Partes de África*, que escreve um romance para organizar uma autobiografia ficcionalizada. Esse personagem, Helder Macedo, na maioria das vezes na condição prioritária de narrador, escapa de *Partes de África*, onde sua presença é natural e obrigatória, permeia todas as obras de Macedo, sempre, depois de *Partes de África*, construindo narradores, pelo menos em parte, heterodiegéticos, até chegar em

Natália, romance autodiegético narrado por Natália, embora ela use as contribuições e orientações dadas pelo “Autor”, outra personagem inominada na obra macediana, que se parece bastante com o próprio Helder, é ela mesma que narra seu diário com os métodos do autor, mas sua experiência e linguagem. O movimento do narrador se dá do narrador confundido ao autor implicado⁶ até o narrador distante do autor implicado.

⁶ O autor implicado, segundo Booth, “é versão criada, literária, ideal de um homem real.” (BOOTH, 1980, p.92) – desenvolveremos na sequência a discussão sobre o termo a qual julgamos mais adequada manter na secção teórica.

3 O NARRADOR

3.1 O narrador tradicional

O avanço nos estudos biológicos nos fez descobrir que não são só os humanos que se comunicam, inúmeras espécies estabelecem formas de dividir informações, contudo, pelo o que até agora consta, só os humanos se reportam a situações, pessoas e objetos ausentes e, mais do que isso, só a nossa espécie é capaz de inventar situações, criar e usar da linguagem para compartilhar essas criações. Segundo Aristóteles, “o imitar é congênito no homem.” (ARISTOTELES, 1992, p.27) Desde as primeiras manifestações da nossa espécie de que temos conhecimento, a ficção fez parte de nossa natureza, ao longo do tempo a arte de imitar modificou-se conforme as crenças, características sociais e tecnológicas de que o período dispunha, mas se manteve sempre presente.

Os mais rudimentares homens pré-históricos já contavam suas façanhas, verdadeiras ou imaginadas, através das pinturas rupestres. Com o desenvolvimento da linguagem, os homens começaram a narrar e, ao que tudo indica, simultaneamente a dramatizar os acontecimentos e a criar histórias sobre seus deuses e heróis inaugurando as narrativas em terceira pessoa.

O primeiro contador da tribo começou a dizer palavras, não para que os outros lhe reenviassem outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto essas palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras. Isso a fim de deduzir uma explicação do mundo do fio de todo discurso-narrativa possível, do arabesco dos nomes e dos verbos, dos sujeitos e dos predicados;

que eles desenhavam empoleirando-se uns sobre os outros.
(CALVINO, 1977, p.75)

Em seguida, as civilizações desenvolveram a tecnologia da escrita e seus mitos de origem foram logo fixados. A Torá, coleção de livros sagrados dos hebreus, é um exemplo desse momento da humanidade. Composta de diversos tipos de texto separados em livros, neles encontramos construções narrativas, legislação e uma espécie de censo da época, não há preocupação em manter um estilo único no conjunto, mas em cada livro predomina um estilo e, nos livros narrativos, a terceira pessoa é predominante.

Um homem da casa de Levi tinha tomado por mulher uma filha de Levi, que se tornou em breve grávida e deu a luz um filho. Vendo que era formoso, escondeu-o durante três meses. Mas, não podendo guardá-lo oculto por mais tempo, tomou uma cesta de junco, untou-a de betume e pez, colocou dentro o menino e depô-la na à beira do rio no meio dos caniços. (BÍBLIA SAGRADA, 1991, p.101)

O texto narra o nascimento de Moisés, grande herói hebreu utilizando a terceira pessoa assim como os gregos ao contar as histórias de seus heróis, embora as sociedades grega e hebraica desse período não dialogassem diretamente.

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dêz que esfez as muralhas sagradas de Tróia; muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta. (HOMERO, s.d.. p.23)

Todavia, a cultura grega não fixou seus mitos somente em terceira pessoa, ou, como chama Aristóteles, modo diegético: “assumindo a personalidade de outros com o faz Homero”. (ARISTÓTELES, 1992, p.23-25). Os gregos expandiram o uso do narrador para primeira pessoa em sua dramaturgia. Ou seja, também utilizaram o modo mimético, “mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas” (ARISTÓTELES, 1992, p.25).

Em seguida, analisando principalmente tragédias, comédias e epopeias, os filósofos Aristóteles e Platão deram ao estudo da poética. Platão aponta a diferença entre narração (diegese) e dramatização e Aristóteles cria uma tipologia mais complexa que aborda não só a distinção platônica como diferencia a narração direta (em primeira pessoa) e a indireta (em terceira pessoa). Aristóteles aponta, na forma

narrativa grega, um predomínio do tipo indireto, ou seja, narrativas em terceira pessoa. A construção desse narrador se dá pelas condições naturais que o formavam, ou seja, as pessoas contavam as histórias que ouviam de outras pessoas, que viram o acontecimento ou viveram-no. Como as famosas histórias foram vividas por alguns poucos heróis e contadas por muitos narradores, a adoção da terceira pessoa para rememorá-las se deu de forma natural. Bem como o acesso do narrador aos pensamentos do protagonista, afinal, para dar credibilidade à sua história o contador devia afirmar tê-la ouvido do próprio herói (que lhe contou seus pensamentos) ou de alguém que a ouviu do próprio herói.

Esse *modus operandi* é o primeiro ingrediente para a criação do que será o narrador chamado de intruso, pois ele conta não só os fatos, mas o que o protagonista pensa e sente. Da língua falada, advém também a natural adjetivação das personagens e das atitudes. O narrador primitivo, contando histórias para um roda de amigos, não estava preocupado com a objetividade da narrativa, ele conta a sua história e simultaneamente emite suas opiniões. Para Benjamin, esse é o melhor tipo de narrador: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores” (BENJAMIN, 1994, p.198).

Booth considera esse narrador autoritário, pois ele orienta o leitor a tomar como suas as opiniões do narrador: “a retórica direta e autoritária, do tipo da que vimos em Job e nas obras de Homero, nunca desapareceu por completo da ficção.” (BOOTH, 1980, p.24) Booth percebe que o narrador é sempre autoritário, por mais que tente se isentar, sempre há uma ideologia presente na escolha de uma história a contar. Desde os primórdios, as narrativas são usadas como formas de ensinar, segundo Benjamin, “Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária.” (BENJAMIN, 1994, p.200) As parábolas bíblicas e as fábulas populares são melhores exemplos de narrativas criadas com intuito de instruir. Booth percebe em seu extenso estudo sobre o narrador que ele sempre estará carregado de ideologia, por mais que a esconda.

O estudo de Booth propõe-se a estudar o narrador no romance. Contudo, a dificuldade de precisar os limites e características do gênero o levam a iniciar sua análise na epopeia grega, usando-a como exemplo do narrador tradicional que sistematicamente interfere na formação da opinião de seu leitor. Segundo Benjamin, a diferença entre a epopeia e o romance é o suporte: “O que separa o romance da

narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro.” (BENJAMIN, 1994, p.201) De fato, o narrador só começa a assumir configurações diferentes da tradicional quando as narrativas mudam de suporte, narradores complexos são mais propensos no papel, pois sua complexidade é difícil de ser apreendida numa narrativa oral.

As epopeias de Homero foram criadas na língua falada pelo contar e recontar das mesmas histórias, carregando consigo as opiniões dos inúmeros narradores que se dispuseram a repeti-las. Esse modo intruso de narrar é o que Booth afirma ser o mais artificial modo de narrar. “Um dos processos mais obviamente artificiais do contador de histórias é o truque de passar além da superfície da ação, de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e coração do personagem.” (BOOTH, 1980, p.21) A proximidade entre o narrador e o leitor criava um acordo tácito de confiança entre eles, que não precisava ser forjado ou reforçado dentro do texto. Leitor e narrador eram conhecidos e confiavam um no outros pelo acordo de amizade firmado entre ambos fora da ficção. Os primeiros narradores tradicionais mantiveram esse acordo fora da narração nos textos escritos e ainda, por conta da tradição arraigada, conseguem ganhar facilmente a confiança do leitor. Segundo sintetiza Angelini (2008), esse é o narrador digno de confiança.

Para Booth, o narrador primitivo vale-se dessa confiança para induzir os leitores a aceitar suas opiniões sobre o assunto e isso torna-o um narrador autoritário. O texto fixado na *Iliada* e na *Odisséia* é impregnado de adjetivos. Todas as personagens homéricas têm epítetos que as qualificam, o que praticamente elimina a objetividade do texto. O leitor é levado pela opinião do narrador. “Homero imiscui-se, por forma deliberada e óbvia, de modo a garantir nossos juízos sobre Odisseu – “heróico”, “expedito”, “admirável” e “sensato” – sejam suficientemente favoráveis.” (BOOTH, 1980, p.23).

Com a disseminação do uso do papel, as histórias começaram a ser elaboradas diretamente na língua escrita, a partir de então as experimentações com o narrador tornam-se mais usuais, a diferença mais palpável entre os narradores da época era o uso de primeira ou terceira pessoa e as inovações formais começaram não por acaso por essa característica. Segundo Zilberman, “novelas de cavalaria eram redigidas de preferência em terceira pessoa, como o *Amadis de Gaula*, (...) enquanto que romances picarescos, como o *Lazarillo de Tormes* (de autoria anônima), empregavam a primeira pessoa.” (ZILBERMAN, 2009, p.70) A autora

também destaca que *Dom Quixote de la Mancha*, romance de Cervantes, intercala o uso de terceira e primeira pessoa e evidencia-se no texto enunciando seu trabalho narrativo. Separamos três excertos que exemplificam o uso da primeira e terceira pessoa e também o comentário do narrador.

Para exemplificar o uso da primeira pessoa, em *Dom Quixote de la Mancha*, selecionamos o seguinte trecho:

Indo, pois, caminhando o nosso flamante aventureiro, conversava consigo mesmo e dizia. (CERVANTES, 1981, p.32)

A fim de elucidar o uso da terceira pessoa, no mesmo texto, recortamos o seguinte trecho, que, no texto original, é contíguo ao nosso primeiro excerto – coletamos fragmentos em sequência para mostrar como o narrador muda de estilo em um mesmo contexto:

Quem duvida de que lá para o futuro, quando sair a luz a *verdadeira* (grifo nosso) história dos meus famosos feitos, o sábio que os escrever há de pôr, quando chegar a narração desta minha primeira aventura tão de madrugada, as seguintes frases: ‘Apenas tinha o rubicundo Apolo estendido pela face da ampla e espaçosa terra as doiradas melancias dos seus formosos cabelos, e apenas os pequenos e pintados passarinhos, com suas farpadas línguas, tinham saudado, com doce e melíflua harmonia, a vinda da rosada aurora que, deixando a cama de seu zeloso marido, pelas as portas e varandas do horizonte manchego aos mortais se mostrava, quando o famoso cavaleiro Dom Quixote de la Mancha, deixando as ociosas penas, se montou no seu famoso cavalo Rocinantee começou a caminhar pelo antigo e conhecido campo de Montiel.’? (CERVANTES, 1981, p.32-3)

Em seguida, os fatos são balizados por um comentário do narrador feito na mesma sequência: “E era verdade, que por esse mesmo campo é que ele ia.” (CERVANTES, 1981, p.33) No texto, esses fragmentos são contíguos, ou seja, estão em sequência, o que mostra como o uso da primeira e da terceira pessoa, assim como o comentário do narrador misturavam-se na composição do romance na época. No século XVII, o romance epistolar possibilita a criação de um romance com vários narradores em primeira pessoa. É interessante notar que o livro português *Cartas portuguesas*, atribuído à Soror Mariana Alcoforado (1669) é normalmente apontado como precursor do gênero, como Claudia Atanzio Valentim (2006, p. 43) anota. A autora define o cânone desse tipo de narrativa a partir de romances

exclusivamente do século XVII: *Cartas persas*, de Montesquieu (1721), *A nova Heloísa*, de Rousseau (1761), e *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (1774).

A obra mais importante do período é *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos, composta por uma coleção de cartas prefaciada por um narrador que analisa a estilística dos textos que compilará. Ele se diz tentado a interferir no texto das cartas, até porque muitas vezes não concorda com o estilo delas, mas, por fim, afirma que sua única participação foi selecionar os textos.

Encarregado de organizá-las pelas pessoas a quem fôra ter, só pedi, como paga, a permissão de podar tudo o que me parecesse perfeitamente inútil; e procurei, com efeito, conservar tão-somente as cartas que se me afiguraram necessárias (...). Se acrescentar a esse pequeno trabalho o de colocar em ordem as cartas que conservei, seguindo quase sempre a ordem das datas, e, finalmente, algumas notas curtas e raras (...) ter-se-á idéia de toda minha participação na obra. Minha missão não ia além. (LACLOS, 1971, p.13)

Apesar de a narrativa epistolar propiciar o florescimento do narrador em primeira pessoa, no século seguinte, com o apogeu do romance histórico, predomina o narrador em terceira pessoa. É nesse período que o método da historiografia rompe definitivamente com a arte da literatura. A história, no intuito de ser considerada ciência, começa a questionar a ficção imiscuída nos relatos de pretensão histórica. Por isso, os textos históricos repelem a literatura e a narração de relatos íntimos. Entretanto a literatura busca cada vez mais a história. O propósito da literatura romântica do período era estabelecer as origens dos recém fixados estados modernos europeus.

A estética do romance histórico consolidou o uso do narrador autoritário. Alexandre Herculano desenvolveu essa poética em Portugal, bem como Walter Scott, na Inglaterra, e Victor Hugo, na França, usando largamente o narrador intruso e em terceira pessoa. O texto abaixo retirado de *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, exemplifica o narrador desse período:

O orgulhoso Favila não consentira que o menos nobre gardingo pusesse tão alto a mira dos seus desejos. Depois de mil provas de um afeto imenso, de uma paixão ardente, o moço guerreiro vira submergir todas as suas esperanças. Eurico era uma destas almas ricas de sublime poesia a que o mundo deu o nome de imaginações

desregradas, porque não é para o mundo entendê-las. Desventurado, o seu coração de fogo queimou-lhe o viço da existência ao despertar dos sonhos do amor que o tinham embalado. A ingratidão de Hermengarda, que parecera ceder sem resistência à vontade de seu pai, e o orgulho insultuoso do velho prócer deram em terra com aquele ânimo, que o aspecto da morte não seria capaz de abater. (grifo nosso) (HERCULANO, 1961 p.9-10)

O texto repleto de adjetivos como “menos nobre”, “afeto imenso” guia o leitor a simpatizar com Eurico, pois o narrador o desenha injustiçado pela família de Hermengarda. Desde a primeira linha dedicada à amada, o narrador parece esconder algo que sabe, mas que o leitor ainda não pode saber, o que fica indicado em “que parecera ceder sem resistência” (grifo nosso).

Como pudemos perceber, o narrador até esse momento era bastante evidente nos textos. Suas condução e opinião, apesar de constante e muitas vezes prejudicial ao andamento da ação, eram bem aceitas e acreditadas pelo acordo tácito entre leitor e autor. Flaubert analisou esse tipo de narrador e percebeu que a narração estava impregnada dele, e julgou que o romance não deveria ser assim. Definiu que as obras ficcionais deveriam dar mais espaço às personagens e, com isso, provocar o leitor para que ele mesmo formule suas opiniões sobre os indivíduos apresentados. Desta forma, Flaubert propôs uma nova estética literária.

3.2 Flaubert: o narrador descoberto

O uso do narrador autoritário foi largamente aceito até que Flaubert começasse a questionar esse estilo de narrador. O escritor parece ser o primeiro a incomodar-se com a indução feita pelo narrador tradicional. Por isso, postula novas regras para escrita de romances que se pretendam sérios e criou com isso uma estética literária que busca a objetividade.

A partir de Flaubert, foram muitos os autores e críticos que se convenceram de que os modos de narração “objetivos”, “impessoais” ou “dramáticos” são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento directo do autor ou do seu porta voz fidedigno. (BOOTH, 1980, p.26)

Flaubert denuncia a intromissão do narrador no andamento do texto e compõe uma nova estética que busca mostrar mais do que narrar. Seja em seus

textos críticos, seja em sua ficção, com a criação do discurso indireto livre, ele mostra que as personagens devem ganhar voz, e a obra deve dar ao leitor o poder de julgá-lo por suas atitudes sem a mediação do narrador ou com o mínimo de intervenção possível. Flaubert, juntamente com James, cria uma poética da objetividade na qual prescreve que a boa arte literária deve buscar a neutralidade, e ser o mais isenta da opinião do autor que puder.

Em Portugal, a influência de Flaubert teve alguma repercussão. O realismo português foi, principalmente, percebido, por exemplo, na obra de Eça de Queiroz, contudo qualquer análise, mesmo que bastante superficial, de seu principal romance, *O Primo Basílio*, deixa transparecer a opinião e qualificação do narrador a respeito das personagens desde as primeiras linhas. No primeiro capítulo do romance, descreve Luísa com muitos adjetivos e alguns exemplos de comportamento que reforçam sua opinião. “De sua mãe herdara a placidez, o gênio manso. Quando era estudante na politécnica, às oito horas recolhia-se, acendia seu candeeiro de latão, abria seus compêndios. Não freqüentava botequins, nem fazia noitadas.” (QUEIROZ, s.d..p.13).

Assim como Booth verifica na obra de Flaubert, nota-se um esforço para mostrar ao invés de contar, mas a presença do narrador ainda é bastante evidente. No trecho anterior, o narrador qualifica a personagem, dizendo que tinha um “gênio manso”. Além disso, o narrador distorce o tempo, reduzindo a uma cena o que se repetiu inúmeras vezes. Sartre, segundo Booth, entende essa singularização como uma distorção temporal criada pelo narrador, pois não existe na realidade empírica, há “indícios da interferência do autor na sequência natural, proporção e duração dos acontecimentos.” (BOOTH, 1980, p.36). Portanto o narrador marca sua presença nesse texto através da criação deste tipo de cena, uma cena iterativa, segundo a classificação de Genette, a narrativa iterativa conta uma única vez o que aconteceu inúmeras vezes. “Esse tipo de narrativa, em que uma única emissão narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento, nomeá-lo-emos narrativa iterativa.” (GENETTE, 1976, p.117)

Flaubert, em sua busca por uma literatura mais isenta, aprofunda o estudo do narrador. Para excluir o narrador do texto, o autor se depara com a necessidade de definir o narrador e, por isso, descreve muitos de seus papéis nas narrativas: “precisamos duma noção preliminar da variedade de formas que essa voz pode assumir”. (BOOTH, 1980, p.34)

O primeiro e mais visível elemento é o apelo direto ao leitor, ou seja, os momentos em que o autor aparece no texto, o comentário. “O que podemos, realmente, expurgar, se tentarmos afastar o autor do domínio da ficção? Primeiro, temos que apagar todos os apelos diretos ao leitor, todos os comentários feitos em nome do autor.” (BOOTH, 1980, p.34)

Contudo, ao tentar excluir o comentário, novamente Flaubert depara-se com o problema da definição. O entendimento de comentário pode ser restrito às grandes divagações do autor ou pode incluir o detalhe, ou seja, pode ser analisado como comentário qualquer adjetivação presente no texto. Segundo Booth, Flaubert ainda divide o comentário entre o bom (que deve ser mantido, pois acrescenta valor à obra) e o mau, que é simples interferência do autor.

A princípio, Flaubert quer que o estudo do narrador seja feito de forma exata. “A arte tem que conseguir, através de um método implacável, a precisão das ciências físicas.” (BOOTH, 1980, p.86). O problema é que a distinção entre o bom e o mau comentário é subjetiva. Não há como separá-los através de um critério objetivo. Por isso não é possível fazer o estudo do narrador como uma ciência exata, como o crítico procura no início de suas análises.

O autor ainda prescreve uma série de exclusões que não faz em seus romances, como Booth exemplifica pontualmente, alegando que os bons comentários não devem ser extirpados e há muitos bons romances repletos de bons comentários. As análises de Flaubert e James são detalhadas e cheias de nuances, mas, alerta-nos Booth, muitas vezes foram simplificadas em manuais prescritivos que “regulamentam” o narrador, excluindo sem discernimento todos os comentários. Isso criou uma corrente purista que exclui o narrador a qualquer preço, mesmo quando essa entidade narrativa é justamente a maior qualidade da obra.

Outra forte marca do narrador no romance é a invasão da mente das personagens. Segundo Booth, “a presença do narrador será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem – quando “desloca o seu ponto de vista”, como dizemos agora.” (BOOTH, 1980, p.34). Aprofundando o estudo do narrador, os autores perceberam que as visões interiores, mesmo que não estejam mudando de ponto de vista, são interferências: “o acto de as proporcionar em ficção é, em si, uma intrusão do autor.” (BOOTH, 1980, p.35)

Enfim, percebeu-se que o narrador é o grande deus da diegese. Por mais que se tente ocultá-lo, não há narrativa sem narrador. A tentativa de Flaubert de criar

uma ficção mais neutra em relação ao autor resultou na descoberta do narrador. Depois dele torna-se ingenuidade ignorar essa entidade e não discutir seu uso. Ainda que a extinção do narrador se manifeste impossível, os seguidores mais diretos de Flaubert, segundo Booth, conseguem reduzir ainda a influência do narrador no texto, preconizando o mostrar ao invés do contar.

3.3 A morte do narrador

A morte do narrador pode ser entendida por dois vieses distintos: o sociológico e o teórico. O sociológico é descrito por Benjamin, que fala do fim das experiências comunicáveis, “já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (BENJAMIN, 1994, p.115); e por Lyotard e Arendt, que se referem ao fim do relato totalizador. O viés teórico é representado pelo experimentalismo sartreano que radicaliza a experiência de Flaubert e busca a total isenção do narrador.

Os grandes relatos legitimadores e fundadores das civilizações pré-modernas, após a segunda grande guerra mundial, se vêem desprovidos de legitimidade: “a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.” (BENJAMIN, 1994, p.201). Por isso, instaura-se um período em que o grande relato não tem credibilidade, tudo pode ser relativizado e, se não for, incorre no totalitarismo, completamente avesso à ética da sociedade líquido-moderna:

Na sociedade e na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a questão da legitimação do saber coloca-se em outros termos. O grande relato perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato da emancipação, pois eles sofrem um processo de deslegitimação. (LYOTARD, 1986, p.69)

A impossibilidade de aderir ao grande relato traz à poética da pós-modernidade seu caráter fragmentário, questionador e dinâmico. O fim do nazismo mostrou à humanidade como ela pode ser enganada e como ideologias aparentemente positivas podem levar a resultados cruéis. O trauma da pós-modernidade foi causado pela conclusão a que guerra levou: ou a humanidade se torna capaz de conviver com o outro, o diferente, o desigual ou ela se exterminará defendendo suas inflexíveis posições. Arendt explica: “a vitória totalitária pode

coincidir com a destruição da humanidade, pois, onde quer que tenha imperado, minou a essência do homem. Assim, de nada serve ignorar as forças destrutivas de nosso século.” (ARENDR, 1989, p.12)

Dessa conjuntura complexa, emergiu a necessidade de tolerância e convivência com o diferente. A organização das regras para vida em sociedade modificou-se. A sociedade passou a tolerar melhor a diversidade e falta de ordem, intolerável e incompreensível no estado moderno, constituindo assim o caos pós-moderno, não necessariamente negativo, mas uma contingência do mundo contemporâneo:

“A maioria das características postmodernas (...) é norteada por uma radical dúvida epistemológica e ontológica, aceita-se e convive-se com a impossibilidade de fugir do caos e da anarquia, rejeitam-se os grandes discursos e qualquer tipo de autoridade.” (ARNAUT, 2002. p.51)

Portanto, nesse mundo em que nem mesmo a ordem do que chamamos de realidade se mantém, Sartre e James, os principais seguidores de Flaubert, encontram motivos para radicalizar a experiência estética da ausência de narrador no romance.

Em romances assim, o autor não pode permitir o aparecimento de qualquer sugestão do mundo ordenado em que vive e a partir do qual recorda acontecimentos; implicar a existência de ordem virá, necessariamente, destruir no leitor o sentido de liberdade real que tem quando se vê face ao absurdo do caos. A existência de uma ordem implícita era, de certo modo, desculpável na ficção antiga; escrita num mundo ordenado, era um tipo de ficção em que nem “autor nem leitor estão em perigo; não há surpresas a temer; o acontecimento faz parte do passado; foi catalogado e entendido.” (BOOTH, 1980, p.68-9)

Sartre cria o realismo duracional, tentando excluir de sua ficção também os traços de síntese e seleção oriundos do narrador. O autor procura manter a sequência, a proporção e a duração dos acontecimentos naturais. Booth ressalta que os romances existencialistas lançam os leitores num mundo em que não existem testemunhas, que são simples fragmentos de realidade emoldurados em texto e mostra que Sartre é o mais radical dos teóricos que defendem a neutralidade do narrador.

O programa de Jean-Paul Sartre é muito menos flexível. Para Sartre, não chega que o autor evite por completo o comentário omnisciente. Nem sequer é suficiente que o autor dê a ilusão de que está silenciosamente sentado nos bastidores, como se fosse Deus, observando objetivamente seu trabalho, conforme as teorias de Flaubert, James, Joyce e alguns dos primeiros românticos. O autor tem que dar a ilusão de que não existe. (BOOTH, 1980, p.67-8)

James, principalmente em seus prefácios, também busca uma arte essencialmente dramática, embora admita a possibilidade do aparecimento do narrador em certos momentos. Para James, a qualidade do romance deveria estar estritamente vinculada à intensidade da ilusão de ver o mundo através de uma mente lúcida, sujeita a limitações tais como os humanos experimentam na realidade. Então, James acredita que as intromissões do narrador podem existir num bom romance desde que não comprometam a intensidade da ilusão.

O interesse de James pelo realismo nunca o levou a assumir a noção de que todos os sinais da presença do autor não são artísticos. (...) O seu interesse não é negativo – como ver-se livre do autor – mas sim positivo: como conseguir uma intensa ilusão de realidade, incluindo as complexidades da realidade mental e moral. (BOOTH, 1980, p.67)

A partir de James, narrar em terceira pessoa significa escolher um ponto de vista a seguir, sem “invadir” espaços conhecidos somente por outras personagens. É necessário optar por um ângulo mais amplo e distante, com um narrador praticamente apagado e afastado dos fatos narrados, ou mais próximo e reduzido, seguindo a ótica de uma das personagens envolvidas na ação.

Também a narrativa em primeira pessoa foi questionada nesse período, segundo Zilberman (2009), dado que o narrador-protagonista primeiro vive os acontecimentos para depois escrevê-lo. Ele conhece a história na totalidade, inclusive seu desfecho, portanto há um controle na revelação dos acontecimentos de forma que se mantenha a atenção do leitor. Por isso, essa forma foi considerada artificial por não representar a forma como o narrador vivenciou os fatos. Sendo assim, a crise do realismo sofrida pela narrativa em terceira pessoa se deu também nas narrativas em primeira pessoa, e houve um movimento para aproximá-la da realidade bem como no narrador em terceira pessoa.

A síntese do desenvolvimento histórico do narrador no romance feita por Booth conclui que, “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer.” (BOOTH, 1980, p.38) Sua maior ou menor exposição não deixa de ser uma opção subjetiva e, portanto, estilística; embora Flaubert, James e Sartre tentem determiná-lo objetivamente. A radicalização proposta por Sartre provou que é impossível excluir o narrador de um romance, pois ele, no mínimo, seleciona o que mostrar e que evidência isso terá no texto. Em decorrência disso, depois de toda essa forte corrente teórica objetiva, a literatura contemporânea inverte a lógica da isenção do narrador, exibindo-o constantemente.

3.4 O renascimento do narrador

Depois de toda experimentação com as formas narrativas propostas na história do romance, o narrador contemporâneo dispõe de uma variada gama de possibilidades estilísticas, contudo o autor que pretende criar uma obra de arte literária não pode escolhê-las da forma inocente que faziam os narradores tradicionais, que já possuíam um pacto de confiança com o leitor, proveniente de fora da ficção.

O narrador contemporâneo não pode eximir-se de configurar um pacto de leitura, pois este não é mais pressuposto, ele precisa afirmar que sua narrativa é verdadeira e, por vezes, mostrar provas disso, dependendo do grau de confiança que pretende despertar no leitor ou, o contrário, mostrando-se irônico e mentiroso se deseja provocar a dúvida e a contestação.

Além disso, ele escolhe que tipo de comentários admitirá em seu texto, já que conhece as limitações do narrador objetivo. Também terá de decidir quem será o narrador, quanto ele será caracterizado, se adotará primeira ou terceira pessoa, em que grau de distanciamento estará em relação à diegese e se será ou não confiável.

Entre todas essas escolhas, as duas características mais adotadas pelos narradores contemporâneos são o largo uso do comentário e a pouca confiabilidade do narrador. As duas propriedades são relacionadas, já que o comentário do narrador é um dos principais elementos de criação da ironia narrativa. “Por definição, não pode haver ironia dramática se autor e audiência não partilharem conhecimentos que as personagens não têm.” (BOOTH, 1980, p.191) Saramago formula um dos narradores mais interventivos da contemporaneidade criando uma

espécie de literatura ensaística, tanto que alguns de seus romances, apesar de ficcionais, chamam-se ensaio, como *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004).

Saramago faz do uso do comentário, sua principal peça estilística, usando-o para compartilhar os pensamentos das personagens. Segundo Booth, essa é a mais evidente marca da presença do autor no texto, para oferecer-nos possibilidade de continuidade daquela ficção, para divagar sobre o assunto, para nos colocar em contato com outras ficções através da intertextualidade ou simplesmente para rir das preocupações das personagens que desconhecem seu destino enquanto o narrador nos adianta esses fatos para que possamos rir com ele. Os narradores criados pelo autor são narradores não dramatizados, ou seja, suas histórias “são apresentadas passando pelo consciente de um contador” (BOOTH, 1980, p.167). No caso de Saramago, de um contador que não se detém em contar a história, ele analisa-a, a complementa, explora outras possibilidades (como o “e se” de Jane Austen), expõe seus juízos morais, faz relações com fatos reais ou fictícios que tem ou não relação direta com o acontecimento, faz críticas ao seu próprio texto e o discute com o leitor, principalmente, convida o leitor a explorar o dito e o implícito. Muitas vezes o texto torna-se filosófico e foge dos objetivos narrativos diretos:

Reforça-lhe a conveniência de não sair de casa o facto de ter trazido trabalho da escola, os últimos exercícios dos seus alunos, que deverá ler com atenção e corrigir sempre que atentem perigosamente contra as verdades ensinadas ou se permitam excessivas liberdades de interpretação. A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo, e de quanto neles vai sucedendo, olhamos, vemos a desigualdade de tamanho e por aí nos deixamos ficar, passamos por alto outras diferenças não menos notáveis, por exemplo, nenhuma ave, nenhum pássaro, nem sequer o diminuto beija-flor, conseguiria fazer ninho nos ramos de um bonsai, e se é verdade que à pequena sombra deste, supondo-o provido de suficiente frondosidade, pode ir acotar-se uma lagartixa, o mais certo é que ao réptil lhe fique a ponta do rabo de fora. A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro. Lembrando-se da conversa com o colega, pensou, A Matemática veio doutro planeta cerebral, na Matemática os rabos de lagartixa não seriam mais que abstracções. (SARAMAGO, 2002, p.15)

A sequência narrativa é interrompida por um comentário do narrador em: “que deverá ler com atenção”, em que o narrador explica como deverão ser corrigidos os trabalhos dos alunos ironizando os métodos pedagógicos atuais, que estão presos entre a necessidade de ensinar alguns preceitos e o questionamento sobre essas mesmas diretrizes. O comentário convida o leitor a refletir sobre a educação pós-moderna, e aquele que estiver a par das discussões filosóficas sobre educação na atualidade verá aberta uma porta para uma longa digressão.

Deste comentário brota mais um comentário, como um parênteses dentro de outro parênteses em: “A História que Tertuliano”, em que o narrador cria uma bela metáfora sobre o ensino da história. A história miniaturizada é o objeto de estudo do protagonista, esse comentário pode ser lido como ironia, pois faz o leitor pensar que o objeto de estudo do protagonista é menos importante que a própria história, é só um bonsai, um brinquedo minimizado e controlado muito menos importante do que a grande árvore da História, cheia de raízes escondidas e galhos rebeldes, por vezes podados, por vezes não. Ainda salienta que essa mini-história deixa muitos “rabo de fora”, ou seja, Tertuliano ensina uma história que nem mesmo é concluída, é uma história cheia de dúvidas, elipses e “histórias mal contadas”.

A seguir, o narrador mergulha na mente da personagem em: “Lembrando-se da conversa”. Esse narrador se mostra mais do que detentor da narrativa, ele entra e sai dela quando deseja além de narrar diversos níveis das ações das personagens, primeiro atendo-se aos movimentos externos, em seguida, ingressando nas suas mentes.

Depois do comentário, elegemos como típico do narrador contemporâneo a composição do narrador indigno de confiança, que se dá, primordialmente, quando o narrador rompe o pacto de leitura acordado com o leitor. Os narradores de Saramago normalmente possuem privilégios ilimitados. O narrador construído por Saramago em *O Homem duplicado* (2002), por exemplo, é do tipo que possui todo conhecimento disponível sobre a diegese. Contudo, quando ele lança suposições sobre o que poderia estar acontecendo como se não dispusesse dessas informações, o leitor é surpreendido, pois espera que o narrador saiba o que está se passando com essas personagens: “Talvez descanse na tranquilidade do lar com a mulher, e os filhos, no caso de os ter, talvez, como no outro dia, ande ocupado com as filmagens, talvez não haja agora ninguém no apartamento”. (SARAMAGO, 2002, p.171) Desta maneira, o autor compõe um narrador não digno de confiança já que

não podemos acreditar que ele não dispõe do acesso a essas triviais informações tendo em vista que tem acesso a todas as demais. Assim o narrador cria um enredo duvidoso, que aponta a incongruência ao leitor, fazendo com que o leitor perceba-se manipulado, jogado em uma realidade criada e ordenada por uma entidade irônica e sarcástica que brinca com suas peças como um deus perverso.

O narrador adotado pela pós-modernidade é um narrador muito mais interventivo do que o tradicional, criticado por Flaubert. Brauner, ao definir o narrador de Mário de Carvalho, mostra a estrutura do narrador contemporâneo, o narrador-deus, que além de contar a história a faz e desfaz no momento em que desejar:

Temos, em *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, um narrador em terceira pessoa, que, não bastando ser ele onissapiente e ubíquo, intromete-se na história que ele mesmo está narrando, fazendo julgamento, dando opiniões, elaborando pareceres em relação não só às personagens, mas, também, ao desenrolar das ações, muitas vezes, inclusive, contrariando a lei da gravidade ao se equilibrar desconfortavelmente em um canto do teto. (...) Temos aqui um narrador que se coloca como um deus, vide o lugar em que mora – o monte Olimpo –, e que só pode perscrutar, conjecturar e espantar-se com relação a Joel Strosse Neves. Porém, valendo-se de sua verve irônica, esse narrador diz que não só a sua personagem existe – o que não nos espanta –, como ele, o narrador-deus, não existe. (BRAUNER, 2009, p.2)

O narrador contemporâneo brinca com a provisoriedade do texto e com o poder ilimitado que tem sobre a narrativa. Saramago usa do mesmo efeito: “Prometeu a si mesmo que lhe falaria à noite, mas o mais provável é que não o faça, se se decidir a dar o passo que falta, esse que não pode demorar nem uma página mais, telefonar a Daniel Santa-Clara.” (SARAMAGO, 2002, p.175). O narrador contemporâneo abandonou o papel de simples mediador entre a realidade narrada e o leitor, assumindo seu papel de entidade unissapiente, ou seja, dono de toda realidade narrativa e das opções que serão feitas ao longo do relato. Nessa nova estética, o espaço narrativo é muito mais utilizado pela elucubração do narrador do que pela ação narrativa propriamente dita. Vejamos então quais são as estruturas através das quais se apresenta o narrador e como ele se estrutura como entidade.

3.5 Para uma definição de narrador

Depois de acompanhar como essa entidade literária foi arquitetada nos diferentes momentos históricos, vimos que essa categoria foi entendida de diferentes maneiras ao longo da história. Cabe agora definir mais precisamente o que entendemos como narrador. Para tanto, partiremos da definição mais pura até as nuances apontadas por Booth e analisadas por Genette.

Precisamos esclarecer que, com isso, não queremos dizer que os textos de Booth e Genette que escolhemos se proponham em primeiro lugar a definir o narrador. Booth está empenhado em estudar essa categoria e entender como ela foi utilizada ao longo do tempo e como os autores de hoje podem usá-la a fim de atingir um melhor nível estético. Genette, em *Discurso da Narrativa*, texto escolhido por melhor se adequar aos nossos intentos, está mais preocupado com a narrativa como um todo. A junção das proposições teóricas de um e de outro servem para descrevermos o narrador pós-moderno que temos em mãos. Começamos do princípio:

Desempenha o narrador função primordial, pois, através de sua palavra, é possível a apresentação do universo romanesco. Por consequência, a obra artística, constituída pela fusão de um universo mental e de uma construção sensível, de uma visão e de uma forma, não é apenas um procedimento formal, mas a expressão direta de uma concepção de mundo e do homem assumida por um narrador. (REMÉDIOS, 1986, p.15)

Simplificando as afirmações de Remédios (1986), podemos dizer que o narrador é aquele que apresenta o universo narrativo, a voz que conta o romance, independentemente de onde ela se posicione em relação a essa realidade. Segundo Reis, “o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso.” (REIS, 1990, p.249) Acontece que o autor textual não se fixa exclusivamente no relato, ele primeiro seleciona o que contar, depois como contará, a quem dará voz dentro da narrativa e, em seguida, a partir de que lugar contará.

Segundo Booth, a primeira escolha estilística do narrador é se a narrativa será feita em primeira ou terceira pessoa. Ainda segundo o autor, isso não nos diz nada de importante salvo se definirmos melhor o modo e as particularidades desse

narrador. Para ele, “dizer que uma narrativa é contada na primeira ou terceira pessoa nada nos diz de importante.” (BOOTH, 1980, p.167), todavia, cremos que essa opção cria um efeito de distanciamento diferente. O narrador em primeira pessoa nos coloca mais próximos do objeto narrado, pois esse é obrigatoriamente participante da ação narrativa seja como protagonista, caso em que é classificado por Genette como narrador autodiegético, ou como testemunha, caso em que será classificado como homodiegético.

Ao optar por um narrador em terceira pessoa, o narrador tornará os leitores mais distantes da narrativa, pois ele não faz parte da ação narrada, só a observa de fora, por não fazer parte da diegese, seja entendida como a própria história ou como “universo espaço-temporal no qual se desenrola a história” (REIS, 1990, P.101), Genette o chama de narrador heterodiegético. Desta opção também nascem duas outras possibilidades: o narrador observador e o agente narrador. O narrador observador é mais comum nos narradores tradicionais em terceira pessoa, acontece quando o narrador relata aquilo que viu da forma mais isenta possível, sem interferir no andamento da narrativa. Já o agente narrador é mais usual nos textos contemporâneos, se dá quando o narrador interfere no texto. Segundo Booth, cria “efeitos mensuráveis no curso dos acontecimentos”. (BOOTH, 1980, p.169)

Ainda há outra distinção imbricada à escolha da terceira pessoa. Enquanto o narrador em primeira pessoa é necessariamente dramatizado, pois ele é também personagem dessa ação narrativa, o narrador em terceira pode assumir essa constituição, nos casos em que se “cria a imagem implícita de um autor nos bastidores” (BOOTH, 1980, p.167), ou não, nos casos em que o narrador é simples mediador da narração, apagando-se ao máximo as referências diretas a ele no texto, como nas narrativas de Sartre.

O autor pode eleger entre as personagens alguns narradores e, neste caso, teremos narradores que são simultaneamente personagens, mas nem sempre o narrador dramatizado assume essa forma. Homero, por exemplo, é um narrador dramatizado uma vez que através dele sabemos muito sobre as opiniões do autor implícito, embora nada saibamos da história e das características do narrador. O narrador criado por Homero não é personagem, mas também é uma forma de narrador dramatizado, pois se deixa entrever no texto. Segundo Booth, o narrador dramatizado bem construído faz com que sintamos “tanto interesse no efeito sobre a mente e coração do narrador, como em vir a saber que mais o autor tem a contar-

nos.” (BOOTH, 1980, p. 167) A dramatização do narrador, quando bem construída, faz com que o leitor crie não só interesse pelo enredo, mas pela própria estilística do narrador e suas opiniões sobre assunto. Um bom exemplo desse tipo de narrador: dramatizado, mas não personagem, é Blau Nunes de *Contos Gauchescos* (1912). Blau, em alguns contos, torna-se personagem, mas, quando não está nesse papel, como no conto O negro Bonifácio, aparece comentando a história de forma dramatizada:

Se o negro era maleva? Cruz! Era um condenado!... mas, taura, isso era, também!

Quando houve a carreira grande, do picaço do major Terêncio e o tordilho do Nadico (filho do Antunes gordo, um que era rengo), quando houve a carreira, digo, foi que o negro mostrou mesmo pra o que prestava...; mas foi caipora. (LOPES NETO, 1976, p.9)

Os narradores contemporâneos costumam ser dramatizados. Os narradores de Saramago, por exemplo, expõem todas as emoções despertadas pelo desenrolar da história, mas, em sua maioria, não são personagem da história. Os narradores de *A história do cerco de Lisboa* e *O homem duplicado* são também exemplos de narradores dramatizados, que não são personagens.

A próxima opção narrativa é feita pela escolha do uso de sumários ou cenas para ilustrar a história. A escola de seguidores de Flaubert e Sartre preferia o efeito estético que o uso da cena proporciona em detrimento do sumário, afinal no sumário a intervenção do narrador fica ainda mais presente na seleção dos fatos a serem narrados. A dicotomia entre sumário e cena pode ser equiparada a contar e mostrar, na teoria de Flaubert, ou a narração e dramatização, na nomenclatura aristotélica. Genette define cena e sumário através da relação entre a extensão do fato ocorrido e a extensão usada para contá-lo. A velocidade da narrativa se dá “pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: o do texto, medido em linha e em página.” (GENETTE, 1976, p.87)

A duração é um dos atributos da narrativa mais bem explorados por Genette. Nossa análise usará primeiramente as definições de cena e sumário, consideradas as mais relevantes para nós, pois determinam a relação do narrador com a matéria narrada, mas também contará com as demais categorias. A *cena* ocorre quando o tempo usado na narração é semelhante ao tempo passado na narrativa. O *sumário*

conta de forma sucinta longos períodos da narração, ou seja, sumário é “a narração em alguns parágrafos ou páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras”. (GENETTE, 1976, p.95)

Entretanto a terminologia de Genette não se detém na dualidade entre cena e sumário e expande as possibilidades de aproveitamento da duração a fim de categorizar todas as espécies de narrativas envolvidas em um romance. Ele acrescenta a *elipse*, quando o período de tempo transcorrido não aparece no texto e a *pausa*, quando o narrador interrompe a ação para fazer descrições ou comentários sobre o texto, classe que Booth chama de comentário e não aloca em conjunto com o duo cena e sumário.

O uso do comentário possibilita ao narrador, segundo Booth, comentar “para lá do relato directo de acontecimentos em cena e sumário”. (BOOTH, 1976, p.170) Esse recurso estilístico sempre foi bastante utilizado. “A maior parte dos contadores de história de todos os períodos achou útil o uso directo do juízo, sob a forma de adjetivos descritivos ou do comentário prolongado”. (BOOTH, 1976, p.199) Principalmente nesses momentos os narradores colocam sua ideologia à mostra.

O uso do comentário ficou atenuado durante o realismo preconizado por Flaubert e Sartre, mas ele renasceu ainda mais forte nos narradores pós-modernos e, ao optar pela utilização dele, o autor deve fazer mais uma opção: criar um narrador consciente de si mesmo ou não.

Segundo Booth, os narradores conscientes de si mesmos “discutem suas tarefas de escrita” (BOOTH, 1976, p.171). O narrador consciente de si mesmo discute suas escolhas narrativas, o andamento da ação ou outras opções estilísticas criando um texto metaficcional, que rompe o efeito de ilusão dramática. Segundo Booth, “o comentário diminui a intensidade (de ilusão de realidade)” (BOOTH, 1976, p.59), e é justamente esse o efeito narrativo procurado pelos narradores contemporâneos, a quebra da sensação de realidade sem mediação. Sempre há um narrador no romance, a ficção é uma realidade manipulada e é isso que esse novo tipo de narrador quer deixar evidente: ele quer que o leitor perceba essa manipulação e reaja a ela, seja refutando o texto seja dialogando com ele.

Ainda seguindo as definições de Booth, o narrador pode adotar diferentes graus de distanciamento do autor implícito, do leitor e das personagens. Esse narrador também pode variar seu grau de distanciamento, mormente quando há uma transformação no narrador durante a narrativa. Como exemplo, podemos citar *Dom*

Casmurro de Machado de Assis em que Bento Santiago, narrador em primeira pessoa do romance, faz com que o leitor movimente-se em relação a ele conforme os valores que tem, acreditando ou não no narrador que também duvida de si mesmo. Se o leitor acha que ele foi traído, afasta-se do narrador nos momentos em que narra sua infância e os fatos felizes dela e aproxima-se quando chega à casmurrice atual; se não acredita, faz o movimento contrário.

Desse movimento também pode se desencadear o efeito da confiabilidade. Conforme o narrador se aproxima ou se afasta das regras criadas no texto, cria o narrador digno de confiança ou não. O narrador é “*fidedigno* quando ele fala ou actua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito) e *pouco digno de confiança* quando não o faz.” (grifo do autor). (BOOTH, 1976, p. 174) O crítico frisa que o narrador não digno de confiança nem sempre mente para seus leitores, muitas vezes ele engana-se ou não lembra exatamente como os fatos aconteceram ou ainda pensa ter poderes que o autor não lhe deu, desviando-se das normas que seus autores preconizaram.

Um exemplo desse uso pode ser encontrado em *As pequenas memórias* de José Saramago, que inúmeras vezes no texto afirma não ter certeza dessa ou daquela lembrança: “Suponho (não posso dar a certeza) que terá sido graças às “lições” do manual de conversação português-francês e à minha boa retentiva de então que logrei fazer um brilharete no liceu logo à primeira chamada”. (SARAMAGO, 2006, p.98) Um exemplo um pouco mais radical pode ser encontrado na introdução do livro *O falso mentiroso* de Silviano Santiago:

Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não lembro da cara dele. Não me mostraram fotos dos dois. Não sei o nome de cada um. Ninguém quis me descrevê-los com palavras. Também não pedi a ninguém que me dissesse como eram. Adivinho.
Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade. (SANTIAGO, 2004, p.9)

Paul Ricoeur analisa a confiabilidade do narrador de forma mais extensa e a associa com a relação entre narrador e o autor implícito. Ele afirma que “o caso do narrador não digno de confiança é particularmente interessante do ponto de vista do apelo à liberdade e à responsabilidade do leitor.” (RICOEUR, 1997, p. 281) Como se observou antes o objetivo desse narrador é chamar atenção para sua condição de

mediador da relação entre a ficção e o leitor, para que o leitor perceba que está sendo conduzido por uma entidade nem sempre confiável e esteja precavido.

A próxima nuance elencada por Booth é a variação de corroboração e correção, que nada mais é do que a interferência de outros narradores que contribuem com a opinião do narrador curador ou que o desdizem ajudando-o a ganhar credibilidade ou a perdê-la. Desde o romance epistolar, o uso de diversos narradores é comum, mas desde *O Delfim*, seu uso se tornou ainda mais frequente com a finalidade de questionar os outros narradores.

São vaguíssimas essas personagens (a Monografia teve o maior cuidado para que o fossem) e contêm, cada qual, a experiência de todos os lavradores antigos. Pegue-se numa ao acaso - a de Tomás Manuel, o Gago, suponhamos, que, parece ter sido um dos mais insaciáveis sementais da família. (PIRES, 1999, p.78)

A última das propriedades comentadas por Booth é a possibilidade de visões interiores. Os narradores tradicionais não viam impedimento em adentrar a mente de todos as suas personagens e comentar seus sentimentos e pensamentos mais íntimos que não foram dados a mais ninguém. Com a corrente realista, esse acesso foi questionado e entendido como improcedente. As narrativas contemporâneas variam nesse aspecto. Muitas se beneficiam do efeito que a limitação pode trazer, outros, com intuito de evidenciar sua divindade sobre a diegese, invadem deliberadamente a mente e ainda riem do que lá encontram.

Essas são as principais características que pretendemos estudar nos narradores selecionados, dando ainda evidência a um traço que aparece diminutamente na crítica de Booth, que é o andamento da narrativa. O tempo, na realidade, só pode andar em um sentido, a distorção desse tempo é vista, pelo autor, também como uma distorção promovida pelo narrador, o que nos dá respaldo para agregar essa particularidade, descrita teoricamente por Genette, a nosso estudo sobre essa entidade literária.

4 O NARRADOR EM *PARTES DE ÁFRICA*

O narrador criado por Macedo em *Partes de África* revela um autor consciente da teoria literária e disposto a pô-la em questão. O narrador é exibido ostensivamente durante todo o texto comentando e interferindo na diegese, bem como demonstrando seu poder completo sobre a ficção criada. Além disso, o narrador desse romance mistura deliberadamente as categorias de narrador, autor e personagem. O autor, Helder Macedo, profundo conhecedor da teoria literária, cria seu texto desconstruindo as definições. A fim de melhor sistematizar o estudo desse narrador tão cheio de nuances, voltaremos aos pontos elencados por Booth como características da intervenção do narrador no romance.

Booth, ao falar sobre a estética sartreana, afirma que as intervenções na ordem real dos acontecimentos podem ser consideradas uma manifestação do narrador. Por isso, nossa primeira análise pretende mostrar como esses narradores pós-modernos, Helder e Natália, deformam o tempo da narrativa. Para mostrar como essas técnicas são usadas neste romance, tomaremos os conceitos de Genette (1976) em *Discurso da narrativa* como ponto de partida.

O teórico francês analisa o discurso sob três aspectos: o tempo, o modo e voz. Dentro desses aspectos levanta as seguintes qualidades: a ordem, a duração, a frequência, a voz e o modo. Analisaremos a ordem neste primeiro capítulo sobre o andamento da narrativa. A duração será interpretada no capítulo nomeado *Cena e Sumário* que dá conta da relação entre o tempo na diegese e o tempo na narrativa. A frequência não será analisada diretamente, embora possamos recorrer a alguns conceitos no mesmo capítulo. O modo será articulado principalmente através da

distância, no capítulo de mesmo nome. A voz será tratada no capítulo *Pessoa*. Essa reordenação dos aspectos segue, em parte, a proposta de Booth, e em parte foi reconstruída por nós a fim de adequá-la à nossa investigação.

4.1 Andamento da narrativa

4.1.1 O método

A problemática temporal de Genette se fundamenta nas relações temporais entre narrativa e diegese.

Estudaremos as relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa segundo aquelas que me parecem ser as suas determinações essenciais: as relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa. (GENETTE, 1976, p.33)

Vale anotar que o dicionário de Reis (1990) dá-nos duas definições de diegese, as duas postuladas por Genette. Conforme a primeira, a diegese é sinônimo de história. Já na segunda, “diegese” é o universo ficcional onde se desenvolve a história narrada, a realidade possível de onde advém a narrativa. Adotamos a segunda concepção, por ser mais abrangente, ou seja, entendemos diegese como “o universo do significado, o “mundo possível” que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história.” (REIS, 1990, p.102).

Sendo assim, há duas linhas temporais com andamentos independentes: a linha do andamento dos fatos ocorridos na diegese e a da ordenação desses mesmos fatos na narrativa. O aspecto “ordem”, para Genette, é a relação entre a história primeira e a forma como ela é apresentada no texto, item de forte influência em nossa análise e que dá origem aos gráficos em que apresentamos o andamento do texto, ou seja, os gráficos apresentam como o tempo da diegese se relaciona com o tempo da narrativa.

Nossa análise funciona do seguinte modo: primeiro, assim como o autor, dividimos o tempo em duas linhas: a da diegese, que seccionamos em porções numeradas de um a dez, conforme períodos expressivos do universo narrativo, e da narrativa, fragmentadas em períodos ordenados de A até Bt. Esses excertos foram separados em momentos distintos, pois possuem um ou mais dos aspectos que

consideramos relevantes para o andamento do texto diferentes, por exemplo, no texto, o momento A e o momento B são contíguos só são considerados partes diferentes por terem características, como a duração, diferentes. E relacionamos nos gráficos essas duas linhas, a que vai de um até dez e a que vai de A até Bt. Como as letras do alfabeto foram insuficientes para destacar cada um dos momentos, fizemos subdivisões em que Z é seguido por Aa, Ab e assim sucessivamente até Az, que é seguido por Ba, Bb sequencialmente até Bt.

Mais precisamente: separamos o universo ficcional cronologicamente organizado na sequência natural em porções. Essas partes de tempo nem sempre são semelhantes, mas nos parecem proporcionais em importância dentro do texto e as numeramos conforme a necessidade de divisão que percebemos no texto, neste caso de um a dez. É necessário ressaltar que é perceptível que as divisões seguem impressões de leitura. Contudo, como nosso objetivo com essa análise é explicar a forma de construção dessa sensação, acreditamos que essas seções colaborem para explicar a tessitura do texto de uma maneira mais objetiva.

Com esse foco, montaremos tabelas e gráficos calcados no texto literário e em suas análises mais consagradas. Nossa primeira ilustração será a tabela I, que mostra as divisões do texto.

Tabela I (Tabela completa de *Partes de África*):⁷

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	Páginas
a	10	Cena (1)	Sintra	Propósito do romance	9-10
b	9	Cena (2)	Lisboa	Morte do pai	10
c	10	Pausa reflexiva (1)	Sintra	Os mapas	10-11
d	3	Sumário (1)	Lisboa-Zambézia	Tia Bia/ Samora Machel	13-16
e	4	Cena (3)	Lisboa	Pimpão no velho mundo	16-17
f	10	Pausa reflexiva (2)	Sintra	Comentário sobre o futuro - Senhor Lopes	17
g	3	Cena (4)	Zambézia	Infância - cão	18-19
h	10	Pausa reflexiva (3)	Sintra	Comentário estético	19
i	4	Cena (5)	Lisboa	Adaptação	19-20
j	3	Cena (6)	Lourenço Marques	Tio Pedro	21
l	3	Cena (7)	Lourenço Marques	1ª vez no cinema	21
m	10	Pausa reflexiva (4)	Lisboa	Morte de Tomás Vieira	21
n	1	Sumário (2)	Lourenço Marques	Vida do avô	22
o	1	Cena (8)	Lourenço Marques	Poder do avô	22-23
p	1	Cena (9)	Lourenço Marques	Vinda de Tomás Vieira	23-24
q	1	Sumário (3)	Lourenço Marques	Namoro de Pedro	24-25
r	3	Sumário (4)	Vários lugares	Fim da vida do avô	25-27
s	2	Sumário (5)	Zambézia	Gomes Leal (Helder)	29-38
t	10	Pausa reflexiva (5)	Sintra	Metaficção - Mosaico	39-43
u	3	Cena (10)	Zambézia	Rola Pereira	45-47
v	10	Sumário (6)	Sintra	Amor de Rola Pereira	47-48
x	3	Cena (11)	Zambézia	Aula	48
z	5	Sumário (7)	Zambézia	Escola em Lourenço Marques	48-49
Aa	6	Sumário (8)	Lisboa	Fernando Gil	49-53
Ab	3	Sumário(9)	Zambézia	Guerra de 39-45	55-57
Ac	3	Sumário (10)	Zambézia	Hábitos de Moçambique	57
Ad	9	Cena (12)	Londres	Aula do irmão	57-58

⁷ A numeração das páginas nas tabelas a respeito de *Partes de África* segue a edição de 1999 da Editora Presença.

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	Páginas
Ae	9	Sumário (11)	Lourenço Marques	Negro com pesadelos	58-59
Af	3	Sumário (12)	São Tomé e Príncipe	Novos Ritos de passagem – a guerra	59-61
Ag	8	Cena (13)	Luanda	Cena diplomática	61-62
Ah	4	Pausa reflexiva (6)	Lisboa	Decisão de ficar em Lisboa com o Irmão	62-63
Ai	3	Cena (14)	Casa do tio Pedro	Cena iterativa – refeições	63-65
Aj	4	Sumário (13)	Lisboa	Namoradas do irmão	65-66
Al	8	Pausa reflexiva (7)	Lisboa	Independência de Moçambique	66-67
Am	10	Sumário (14)	Lisboa	Destino da namorada	67
An	6	Sumário (15)	São Tomé e Príncipe	Namorada cor de cobre	69-71
Ao	5	Sumário (16)	São Tomé e Príncipe	Raquel	71-76
Ap	10	Pausa reflexiva (8)	Sintra	Introdução ao capítulo sobre o Pai	77
Aq	1	Sumário (17)	Vários lugares	História do Pai	77-78
Ar	8	Sumário (18)	Lisboa	Aposentadoria do Pai	78-81
As	9	Cena (15)	Lisboa	Como encontrou o relatório	81
At	5	Relatório	São Tomé e Príncipe	Relatório do Pai	83-93
Au	6	Cena (16)	São Tomé e Príncipe	Encontro com o agente da PIDE	95
Av	6	Sumário (19)	São Tomé e Príncipe	História do agente da PIDE e outras	96-102
Ax	6	Cena (17)	São Tomé e Príncipe	Encontro com o professor de francês	102
Az	6	Sumário (20)	São Tomé e Príncipe	Movimentações políticas	103-107
Ba	6	Sumário (21)	São Tomé e Príncipe	Retorna a história do agente da Pide	107-108
Bb	6	Sumário (22)	São Tomé e Príncipe	Pensamentos de Lobo dos Santos	108
Bc	10	Pausa reflexiva (9)	Sintra	Comentário sobre o destino da personagem e introdução da nova personagem	108-111
Bd	7	Sumário (23)	Lisboa	Juventude/ Clotilde	111-116
Be	7	Cena (18)	Lisboa	Cena Iterativa dos passeios noturnos	116
Bf	7	Sumário (24)	Lisboa	Medeiros	116-122
Bg	7	Cena (19)	Lisboa	Escondido no Texas	123

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	Páginas
Bh	7	Sumário (25)	Lisboa	S.	123-124
Bi	6	Sumário (26)	Londres	Medeiros	125-129
Bj	10	Pausa reflexiva (10)	Sintra	Explicação do drama	129-135
Bl	10	Drama	Lisboa	Drama	137-215
Bm	10	Pausa reflexiva (11)	Sintra	Conclusão do drama e introdução do novo tema	217-221
Bn	8	Sumário (27)	Londres / Lisboa	História do narrador	221-232
Bo	10	Pausa reflexiva (12)	Sintra	Metaficcional	233
Bp	8	Sumário (28)	Vários lugares	História do narrador	234-235
Bq	10	Comunicação	Rio de Janeiro	Comunicação	235-245
Br	10	Pausa reflexiva (13)	Sintra	Conclusão do livro	247-250
Bs	9	Cena (20)	Lisboa	Morte do pai	250-252
Bt	10	Poema	Lisboa	Poema	252-253

Em *Partes de África*, separamos a diegese em dez segmentos conforme segue:

- 1- Antes do nascimento do narrador;
- 2- Nascimento;
- 3- Infância na Zambézia;
- 4- Vida em Lisboa;
- 5- Adolescência;
- 6- Juventude – Volta a Lourenço Marques – fim do liceu;
- 7- Juventude – a faculdade;
- 8- Vida adulta;
- 9- Professor universitário/ Morte do pai;
- 10-Férias – tempo da narração.

A divisão apresentada possui um carácter subjetivo bastante forte, mas procura ilustrar de forma sistematizada os períodos mais importantes e mais representados na narrativa. Procuramos agrupar os momentos que possuem relação causal e separar momentos vividos em lugares diferentes, mas principalmente procuramos nos deter no que o narrador acredita ser seu grau de maturidade em cada período. O primeiro momento é representado pela vida pregressa dos antepassados de Helder, afinal ele é um homem “de família”, o que influencia de

forma intensa sua identidade. Os momentos relativos à história do Pai e do Avô são agrupados nessa divisão.

O segundo momento é o nascimento do autor. Há uma elipse na narração deste acontecimento, não sabemos detalhes do parto e dos primeiros anos de vida de Helder. Não sabemos como sua família reagiu a seu nascimento e nada sabemos sobre seu irmão durante toda infância. Descobrimos posteriormente a existência do irmão, quando o narrador vai para Lisboa estudar; nesse mesmo episódio agrega-se a informação de que seu irmão é mais velho, pois ele propõe-se a cuidar do protagonista-narrador. O terceiro momento representa a infância, conhecemos as brincadeiras da mãe, a seriedade do Pai, as histórias de Pimpão e, depois, a escola.

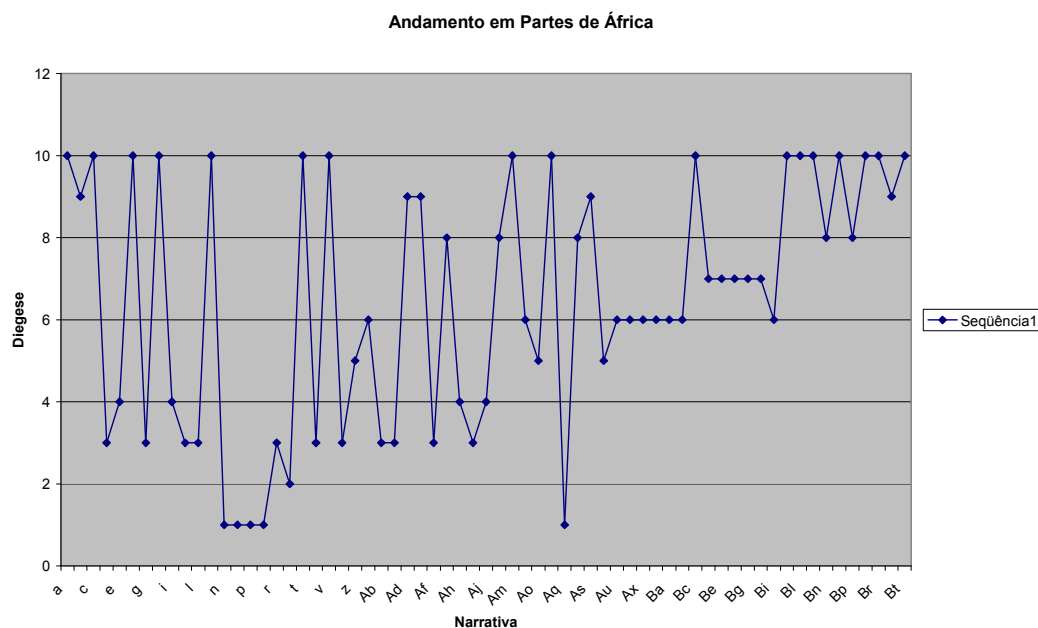
O quarto período refere-se à idade escolar mais avançada. É um momento de transição importante para o narrador, pois ele sai da casa dos pais, “escapa” da casa do tio e passa a viver com o irmão que aparentemente não tem uma relação paternal com ele. Neste momento, o irmão influencia os gostos do jovem, mas o relacionamento entre os dois não é desdobrado. Existem grandes silêncios no texto sobre o relacionamento com o irmão tanto na infância quanto na idade adulta, e depois desta época em que vivem juntos, o irmão é mencionado só uma vez, em uma discussão.

No período cinco, agrupamos um retorno a Lourenço Marques depois da vida em Lisboa e o relatório do Pai. Enquadrar o relatório do pai em algum espaço de tempo na diegese não é fácil, pois não é possível precisar o momento da escrita. Resolvemos pô-lo nesse momento, por julgar que neste período histórico, o colonialismo ainda se mostrava bastante forte (o exército, não fosse a intervenção do Pai, teria empreendido um combate ainda mais sangrento), mas as pequenas insurreições começavam a preocupar o governo colonial.

Na secção de número seis, incluímos a juventude, a namorada cor de cobre e Raquel, episódios que ainda ligam o narrador a Lourenço Marques. O período sete é vinculado a Lisboa, o tempo da faculdade, os encontros no Café Gelo, a vida politicamente articulada do jovem Helder Macedo até seu encontro com S. Deste momento em diante, enquadrámos no recorte oito, a vida do homem adulto. O momento nove é sua vida como professor universitário em Londres, enfim, a idade mais madura do narrador. Por fim o momento dez é o momento em que o narrador está em férias, escrevendo seu romance.

Nossa segunda ilustração é o gráfico montado a partir da relação entre essas duas linhas narrativas seccionadas e ligadas parte a parte, o que mostrará como o tempo do romance se movimenta em relação aos períodos de vida narrados naquele fragmento de texto. O gráfico I relaciona cada período na narrativa com o período a que ele remete na diegese, por exemplo, o primeiro momento da narrativa, chamado de A, se relaciona ao décimo momento da diegese, o momento dez, como dividimos na lista anterior. Ou seja, a ficção inicia (momento A da narrativa) com o narrador maduro, em férias, escrevendo sua história (o ponto dez da diegese). O gráfico resultante dessa aproximação nos mostra como o andamento dessa autobiografia-a-fingir-que-não não é linear.

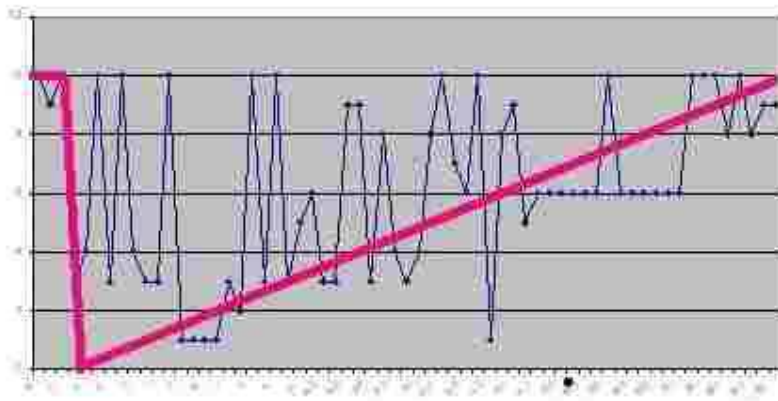
Gráfico I (do andamento de *Partes de África*):



A fim de aclarar esse andamento peculiar, vamos relembrar de uma outra autobiografia ficcional que já foi usada como exemplo anteriormente. *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é uma autobiografia que extrai seu melhor efeito estético através de sua linearidade narrativa: o dilema do narrador só nos sensibiliza porque o descobrimos aos poucos e do princípio para o fim, que não é o caso da autobiografia que escolhemos analisar. Caso fôssemos produzir um gráfico desse texto seguindo o método apresentado, teríamos uma linha reta ascendente a partir

do Capítulo III, pois nos dois primeiros capítulos o narrador fala de seu tempo presente. Conforme o gráfico a seguir:

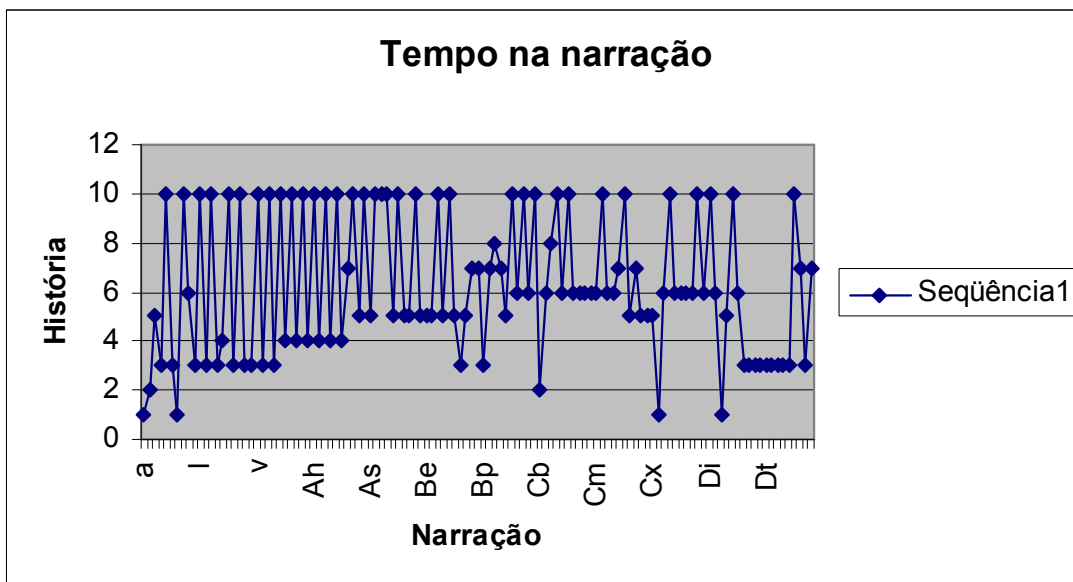
Gráfico II (comparativo entre *Partes de África* e *Dom Casmurro*):



Nesses dois livros temos um intuito memorialista, pois os dois narradores escrevem com o objetivo de contar suas histórias de vida e seus questionamentos sobre elas. Portanto, o ponto de partida dos dois é o mesmo: o momento presente. A diferença se constrói daí em diante: Bentinho não é um narrador consciente de si mesmo, ele não exibe seu poder sobre a diegese com comentários vindos de seu momento presente sobre os momentos do passado narrados. Também não mostra sua força, deformando o andamento natural da diegese, ele conta os fatos na ordem que aconteceram. Essas são características dos narradores pós-modernos que se evidenciam na narrativa.

Outro gráfico que pode acrescentar na leitura do gráfico de *Partes de África* é o de *Pequenas Memórias* de José Saramago. Este outro autor também constrói um narrador consciente de si mesmo o que faz com que o gráfico volte muitas vezes ao momento final da diegese, ou seja, o momento da escrita do romance, a fim que se ilustre esse movimento, a seguir temos o gráfico de *Pequenas Memórias* produzido sob os mesmos parâmetros.

Gráfico III (ilustrativo do andamento em *Pequenas Memórias*):



Através da comparação entre os dois gráficos (de *Partes de África* e *Pequenas Memórias*), podemos verificar três aspectos diferentemente compostos nos romances em questão: o primeiro é a linearidade, o segundo é a heterogeneidade do texto e o terceiro o retorno ao tempo presente da escritura a fim de fazer comentários, normalmente ensaísticos. O andamento de *Partes de África* tende mais à linearidade na relação entre a diegese e narrativa do que *Pequenas Memórias*. *Pequenas Memórias* não insere tantos fragmentos heterogêneos na narrativa quanto Helder, que adota manifestamente a técnica do mosaico. Essa poética permite ao autor trazer ao texto uma série de fragmentos descontínuos que a priori não parecem fazer parte do romance, como o poema, o drama e o relatório. Entretanto a presença do ensaio é bem mais presente em *Pequenas Memórias* como podemos notar pelas inúmeras vezes que o narrador retoma o tempo da narração – os pontos sobre a linha dez do gráfico III mostram, em sua maioria, momentos nos quais o narrador adota o estilo ensaístico.

4.1.2 A linearidade

Os gráficos gerados por *Partes de África* e *Pequenas Memórias* têm a similaridade dos constantes avanços ao momento da escrita, contudo, salvo esse

aspecto, o andamento deles não é muito similar. *Partes de África* abrange um fragmento muito maior da diegese, ou seja, da história da vida “real” dessa personagem, enquanto *Pequenas Memórias* só aborda a infância de seu narrador. Além disso, há uma tendência à progressividade em *Partes de África* que não se verifica em *Pequenas Memórias*.

Embora Helder faça digressões e progressões em meio a seu texto, há uma ordem nas histórias narradas que é interrompida, ora por progressões, em que seu narrador comenta os acontecimentos ou a própria narração, ora por digressões em que o narrador apresenta, principalmente a história das personagens recém-encontrados, como mostraremos no capítulo a respeito do sumário. Se voltarmos ao gráfico, veremos que nem todas as depressões se dão em função de outras personagens. Algumas vezes o narrador faz uma digressão para contar uma de suas próprias histórias, entretanto, quando o narrador está falando de si, é muito mais comum que ele nos adiante histórias do “futuro” em relação à história que está sendo contada no momento anterior (Ac-Ad).

4.1.3 A heterogeneidade

A heterogeneidade é uma qualidade intrínseca do romance enquanto categoria, conforme definição de Lukács. O romance pós-moderno, principalmente desde *O Delfim*, de José Cardoso Pires, coloca essa heterogeneidade dentro da própria obra unindo fragmentos de diversos tipos de texto em um mesmo romance. Segundo Arnaut, a propósito desse efeito estético no pós-modernismo:

Não se apresentando, em termos latos, propriamente como uma novidade literária, a mistura de gêneros e a decorrente fluidez genológica, a polifonia e a fragmentação narrativas, e a metaficção (ou a modelização paródica da História em outros romances) serão, todavia, sujeitas a nuances simbólicas e, em alguns casos, ostensivamente subversivas. A articulação a estabelecer não dirá respeito, então, a uma simples e linear continuidade; tratar-se-á, antes, de uma apropriação relacional de um vasto leque de compromissos estético, literários e culturais de gerações precedentes. (ARNAUT, 2002, p.17)

A quantidade de excertos inseridos no texto de *Partes de África* se mostra bem mais numerosa do que em outros romances do período como *Natália*, *História do Cerco de Lisboa* e *Pequenas Memórias*. Neste aspecto a autobiografia de

Macedo segue de perto o romance inaugural do pós-modernismo português, segundo Arnaut, *O Delfim*, pois imiscui a seu texto outros que dialogam diretamente com ele. O relatório do pai e o drama do amigo tomam grande parte do volume do livro, por isso acreditamos que não é essa heterogeneidade que cria a sensação de fragmentação que o romance gera nos leitores, embora corrobore com ela, pois traz para a tessitura narrativa a sensação de descontinuidade.

A possibilidade de se instaurar um sentido de descontinuidade (contínua) em relação ao passado residirá, pois, no grau e na maneira como a sua realização e a sua aplicação são levadas a cabo na tessitura narrativa. As estratégias são similares, sem dúvida, mas elas não se traduzirão numa mera recuperação pautada por uma coexistência pacífica num enunciado palimpséstico; pelo contrário, travestir-se-ão de sentidos que, apesar de semântica e formalmente relacionais, acabam por tropeçar em conceptualizações anteriores, inaugurando, por isso, novos rumos ficcionais. (ARNAUT, 2002, p.18)

Arnaut defende que, embora a inclusão de outros textos em um romance não seja um efeito estético novo na literatura, ele é executado de forma peculiar no pós-modernismo, provocando o leitor a uma interpretação plural. É como o efeito holográfico das figurinhas infantis que, olhadas pela mesma face da gravura ora pelo ângulo da esquerda para direita ora da direita para esquerda, visualiza um desenho completamente diferente. Assim ocorre com o relatório do pai: se considerado dentro do contexto do romance, possibilita uma leitura, fora dele, outra.

Em relação à fragmentação, notamos que o texto não é tão recortado quando comparado a seus pares. Pois, empregando o mesmo método de secção utilizado para construir as tabelas, percebemos que *Partes de África* tem sessenta e cinco momentos distintos, e *Pequenas Memórias*, cento e vinte. Logo, não é daí que advém a sensação de fragmentação que o texto proporciona.

Creemos que esta fragmentação nasça da disparidade entre os eventos aproximados. Em *Partes de África*, por exemplo, na transição do momento T para o momento U, há uma brusca quebra temática característica de todo o texto. O momento T, dominado por uma reflexão metaliterária em que o narrador explica a poética do mosaico, termina com 'É claro que o David Mourão-Ferreira, leitor sutil dos espaços entre as palavras, percebeu logo o que eu andava a fazer em Sintra quando acusou a recepção do 'quase conto'. (MACEDO, 1999, p.43) O momento seguinte, denominado momento U, inicia com uma grande digressão sobre a

infância do narrador: “Havia uma altura do ano em que as ruas de Lourenço Marques estavam cheias de espadas” (MACEDO, 1999, p.45).

A discrepância entre os assuntos tratados em momentos contíguos causa um choque no leitor que cria expectativas sempre distintas daquelas que se concretizam no texto. Eventualmente, tal aproximação pode causar certa confusão no leitor, e cremos que esse seja o efeito desejado pelo narrador que fala de um mundo onde a ordenação simples não é possível, e, portanto, a confusão é inevitável.

O conflito do narrador de *Partes de África* é a busca do discernimento entre o bem e o mal, o certo e o errado. E, principalmente como o eu - narrador e sua família então envolvidos nesse conflito. Os textos inseridos por Helder em *Partes de África* servem para ilustrar como o bem e o mal podem estar misturados. O autor se coloca no texto como revolucionário e isso faz o leitor acreditar que ele aceita o lado revolucionário como “o lado bom” e o lado tradicional colonialista como “o lado mau”, mas o Relatório e o Drama jocoso colocam uma interrogação sobre o maniqueísmo destas posições. O Relatório mostra como o “lado mau”, neste caso representado pelo poder colonial, ou seja, pelo Pai do narrador, pode ser benéfico e o Drama Jocososo mostra como o “lado bom”, neste caso os revolucionários, pode ser maléfico. A parte mais longa de um recorte em *Partes de África* é o Drama jocoso, o qual toma todo décimo quarto capítulo. *Luís Garcia de Medeiros Um drama jocoso—2º ato* é uma parte de função fundamental para o narrador. O drama conta as pequenas intrigas humanas que movem também os atos revolucionários e como a natureza humana influencia diretamente a política, mostrando como grandes atos podem estar submersos em revanches movidas por vaidade. Estes dois fragmentos serão analisados no capítulo *Corroboração*.

O andamento da narrativa em *Partes de África* elucidado por esses gráficos é só a primeira coluna da tabela I. Esta tabela mostra como dividimos cada um dos fragmentos do texto e sob que aspectos os separamos. Nas linhas, temos os momentos da narrativa, ou seja, o texto dividido da forma como oferece o romance. Nas colunas temos cada um dos aspectos estudados para esse excerto. A primeira coluna é a dos fragmentos do texto, na sequência, temos a coluna dedicada ao tempo ao qual esse texto nos remete na diegese (essas duas colunas dão origem aos gráficos). A terceira coluna descreve a duração desse texto com relação à diegese, ou seja, se o texto para a narrativa, temos uma pausa; se o texto narra um episódio de forma proporcional ao tempo utilizado para o acontecimento daquele

fato, temos uma cena e, por fim, se o narrador resume esse episódio em pouco texto, temos um sumário.

Na quarta coluna, temos o espaço ao qual aquele fragmento nos remete, na quinta, acrescentamos algumas anotações a fim de que o leitor interessado possa acompanhar nossos cortes no texto. Na sexta, temos a referência ao número da página ao qual o texto nos reporta em nossa edição. Assim criamos, com base em Genette, uma metodologia para análise dos textos em questão.

4.2 Pessoa

O segundo ponto (em ordem de ocorrência e não de importância) sobre as qualidades da narrativa, na teoria de Booth, é a pessoa. Genette analisa a mesma qualidade em seu último tópico de *Discurso da narrativa* em um capítulo chamado de *Voz*:

É esse gênero de incidências que vamos considerar sob a categoria de voz: “aspecto – diz Vendryès – da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito” – não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata. (GENETTE, 1976, p.212)

O narrador de Helder Macedo em *Partes de África* confunde deliberadamente o narrador com o autor e a personagem-protagonista da ação narrativa, desta forma a voz que emite a narrativa é a voz do próprio autor (ficcionalizada ou não) e protagonista. Segundo Reis, “a definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, não raro susceptível de ser confundido com aquele, mas realmente dotado de diferente estatuto ontológico e funcional.” (REIS, 1990, p.249) A proposta do narrador de Helder é confundir essas instâncias, desta maneira ele compõe um narrador em primeira pessoa, pois sua voz é a voz do próprio sujeito protagonista.

Segundo Genette, a voz será modulada pelas duas qualidades seguintes: a perspectiva e o foco. A perspectiva é como o narrador se relaciona com a diegese. Ele é autodiegético, se conta sua própria história, homodiegético, se conta uma história da qual participou, e heterodiegético quando não teve contato direto com a diegese. Já o foco é a maneira como o narrador se coloca em contato com a diegese. Comentaremos mais sobre o foco no capítulo *Privilégios e profundidade*.

O texto inicia de forma usual com um narrador em primeira pessoa e autodiegético: “aquele em que o narrador da história relata suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS, 1990, p.251):

Estou com cinqüenta e tal anos e em férias sabáticas, coisas que nunca me tinham acontecido ao mesmo tempo. E foi assim que pude aceitar a hospitalidade do meu bom amigo Bartolomeu Cid dos Santos, na sua bela casa mais amada do que usada, entre serras que não mudam nunca e águas do mar que nunca estão quedas. (MACEDO, 1999, p.9)

Essa moldura introdutória é concluída com uma metáfora que aponta para liquidez do mundo que circunda o narrador; segundo Bauman: ““Líquido-moderna” é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir”. (BAUMAN, 2007, p.7).

A observação da paisagem também pode ser lida como uma metáfora da relatividade das convicções no mundo que será trazido à pauta pela narrativa. “Exceto que, sendo primavera e o mar ficando ainda longe, basta ir ao terraço para constatar que são as serras de Sintra que diariamente se transformam e as águas da Praia das maçãs que parecem sempre fixas.” (MACEDO, 1999, p.9)

No mundo pós-moderno, as relações não são fixas, segundo Bauman, podem ser inclusive invertidas muito rapidamente. É o que acontece no mundo de Macedo: o colonialismo que antes parecia a forma mais correta de agir passa a ser abominado. O mundo narrado por Helder ainda foi geograficamente muito modificado nesse período. As colônias africanas deixaram de ser colônias, se desmembraram e se uniram formando outras nações. A guerra colonial mudou a situação política do local, e os nomes dos lugares também foram modificados. “Os mapas já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados.” (MACEDO, 1999, p.10) A referência ao soneto de Camões também evidencia a diferença entre os mundos reportados por um e outro autor:

Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança:
Todo o mundo é composto de mudança,

Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança:
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem (se algum houve) as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.

E afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto,
Que não se muda já como soía. (CAMÕES, 1980, p.51)

Se no mundo de Camões as mudanças já não são tão frequentes, no mundo de Helder tudo se altera, inclusive os lugares e os mapas. A vida do protagonista se mostra imbricada a esse mundo mudado, e o narrador afirma que trará à narrativa informações de sua vida real e da História do colonialismo português, “mapas de África com círculos a cores, outros vestígios da contribuição pública do meu pai a várias partes dessa mesma história” (MACEDO, 1999, p.10). Além disso, expõe a fragilidade da verossimilhança, afirmando que incluirá ficção no texto e mudará deliberadamente os nomes das pessoas e lugares:

Poderei assim mudar também os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos. (MACEDO, 1999, p.10)

Nesse espaço nebuloso entre a realidade e a ficção, Macedo cria em seu texto o padrão do narrador indigno de confiança, já que na construção do enredo ele mesmo afirma que nem tudo será verdade. Segundo Ricoeur, o narrador indigno de confiança se comporta da seguinte maneira:

Ao contrário do narrador digno de confiança, que garante ao seu leitor que não realiza a viagem com vãs esperanças e falso temores acerca não só dos fatos relatados como também das avaliações explícitas ou implícitas das personagens, o narrador indigno de confiança desordena essas expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto, afinal, ele quer chegar. (RICOEUR, 1997, 281)

O narrador indigno de confiança criado por Macedo apresenta-se como tal na primeira página do romance, deixando o leitor atônito com o que irá encontrar. Afinal, o que Helder quer contar? A história de sua pátria? A sua história? Uma outra história possível? Até que ponto essa narração é pautada pela realidade? E, dadas as inúmeras coincidências entre realidade e ficção, até que ponto essa narração é fictícia? Segundo Booth, essa literatura conduz o leitor a uma desorientação, contudo Ricoeur discorda dele, o autor afirma que assim a literatura cria um leitor mais desconfiado e, portanto, mais crítico. Cremos que, desta forma, o leitor é obrigado a tornar-se parte do enredo decidindo no que acreditará e do que duvidará. Segundo Ricoeur, com a criação do narrador indigno de confiança, o leitor é convidado a fazer parte da obra e participar com o narrador na construção da ficção:

A função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer aparecer um leitor de um novo tipo, um leitor ele próprio desconfiado, por que a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo. (RICOEUR, 1997, p.282)

Em *Partes de África*, essas relações entre autor, autor implicado, narrador e protagonista ficam deliberadamente mais confusas já que todas elas são versões por vezes mais, por vezes menos fictícias de Helder Macedo.

Eu próprio já não sou quem eles me teriam reconhecido e aquele que depois, por várias partes e diversos modos, me devo ter ido tornando, também já só esfumadamente os reconhece no longe em que se desfizeram comigo, antes de mim. (MACEDO, 1999, p.10)

Segundo Zilberman, o grau de verossimilhança do relato em primeira pessoa também foi questionado, já que o narrador já vivenciou o fato quando o narra, adotando, portanto, uma forma pouco representativa “da maneira como um sujeito vivencia os eventos que fazem parte da sua existência.” (ZILBERMAN, 2009, p.69) Desta crise do narrador em primeira pessoa nasce a tentativa de se construir a narrativa enquanto as coisas acontecem, método adotado pelo autor em *Natália*, mas não em *Partes de África*, sua biografia é, neste sentido, bastante tradicional. O narrador já homem maduro distante dos fatos nos conta sobre um passado distante cheio de fantasmas – afinal seu principal opositor está morto – e silêncios, já que muitos segredos do colonialismo e do pai nunca foram contados.

Quando meu pai se aposentou, já nos últimos estertores do marcelismo, por insistência nossa ainda começou a escrever um livro de memórias cujo título, com instinto perfeito, lhe foi sugerido pela S.: As Leis e os Homens. Mas logo se desinteressou, o pouco do que deixou escrito não tem a verdade de seus relatórios. Pensei de início que a independência das colônias o tinha deixado sem destinatário, que ele era só um historiador do futuro e lhes tinham roubado o futuro. Engano romântico meu. Penso agora que simplesmente preferia morrer inconfessado, não pelo que tivesse a dizer e preferisse calar mas porque o que tinha a dizer era nada. (MACEDO, 1999, p.79)

O narrador incomoda-se com o silêncio póstumo do pai que não lhe deixou argumentos para seguir a contínua discussão que travavam. Então Helder traz a voz do pai no relatório, deixando claro que este, apesar de aproximar-se do texto original, terá alguns dados modificados. Macedo cria seu romance misturando o real e o possível, o autor implicado ao narrador. E ficam obscurecidas as distinções entre narrador, “o narrador será entendido fundamentalmente como o autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso” (REIS, 1990, p.249), e autor, “entidade real e empírica” (REIS, 1990, p.249). O conceito de narrador, segundo Reis, “deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor” (REIS, 1990, p.249), todavia o conceito postulado pelo autor acentua a relação já que define o narrador como autor textual. Em sua definição de autor, Reis afirma “entre autor e narrador estabelece-se uma tensão resolvida ou agravada na medida em que as distâncias (sobretudo ideológicas) entre um e outro se definem” (REIS, 1990, p.39). Macedo agrava a situação misturando dados biográficos publicamente conhecidos com os de seu narrador-personagem como acontece no capítulo 17 em que ele copia uma comunicação proferida no Rio de Janeiro. Segundo Dal Farra:

Como se pode constatar, este narrador não se esquia de se apresentar por meio das próprias características pessoais e intelectuais de Helder Macedo, de modo a testemunhar sua experiência em vários domínios (poético, romanesco, crítico, histórico) e, ao mesmo tempo, sua vivência particular por diferentes Áfricas. (DAL FARRA, 2002, p.45)

O abalo sistemático das categorias é tão evidente que o próprio narrador-autor decide adentrar a seara teórica e teorizar sobre o próprio livro:

Este livro não é sobre mim, condutor biograficamente qualificado de suas factuais ficções. Até porque isso de narradores impessoais e objetivos é chão fictício que já deu uvas, e até agora não tinha sido necessário para história. Nos tais romances já vindimados os autores disfarçam-se até quando se não disfarçam. (MACEDO, 1999, p.221)

A crítica analisa longamente o complexo narrador, mas a definição de Dal Farra de “autor”-narrador parece ter se consolidado, pois a maioria dos textos posteriores remetem a ela de forma citada ou não. Tal referência ocorre principalmente no texto de Marisa Correa Silva (2002), que em sua tese parte desse conceito e o elucida de forma bastante conclusiva.

O “autor”-narrador, portanto, pode definir-se como uma categoria que, sem deixar de ser interna ao texto, pressupõe um acirramento produtor de sentidos do jogo de identificação possível entre um autor real e um narrador autobiográfico. (SILVA, 2002, p.29)

O autor-narrador inicia sua história em um momento de especial reclusão. Ele está de férias, afastado, portanto, de sua rotina diária e deslocado também fisicamente: retorna a Portugal depois de alguns anos lecionando em Londres. Essas quebras motivam também a rememoração da vida do autor que o narrador inicia. Helder Macedo está longe de sua cátedra e, por isso, vai desfrutar uns dias na propriedade de um amigo em Portugal de onde, motivado pela aparência do local, retoma a história portuguesa.

Ainda no primeiro parágrafo o autor menciona esse exílio em parte forçado, em parte optado, em que vive o protagonista. “Tenho ao menos a consolação de ter trazido papel suficiente para durante alguns meses poder mandar Londres e a Cátedra Camões às urtigas.” (MACEDO, 1999, p.9). Esse tom de retorno como mote para a personagem entrar em uma profunda digressão através de sua história pessoal que está em constante contato com a História portuguesa se aprofunda ao longo do romance. Em Macedo, a memória se ativa através das fotografias de seus ancestrais que lembram o passado distante: “um largo corredor com as paredes quase totalmente cobertas por fotografias que refletem, como crônica minimalista de família, a história de uma boa parte do colonialismo português do último império.” (MACEDO, 1999, p.9).

Para Levinas, a “arte-magia” do romance contemporâneo reside em sua maneira de “ver a interioridade a partir do exterior”, e é este

posicionamento ético-estético que nos leva de volta, finalmente, à comunidade do “estranho”, às famosas linhas iniciais de Amada: “O 124 era malévolo. As mulheres da casa sabiam e também as crianças.” (BHABHA, 1998, p.38)

A maneira de evocação da autobiografia de Macedo fica, então, assim posta: um narrador em primeira pessoa, maduro, que retorna a sua pátria e a partir de suas lembranças familiares conta a história de boa parte do colonialismo português. Segundo Silva, essa digressão do narrador também contribui na criação de outras nuances narrativas:

Trata-se, porém de notar e de tentar remodelar uma nomenclatura para que se possa pensar a configuração de uma entidade ficcional com características próprias: a de um narrador dotado de uma polifonia interna, cujo ponto de vista ora se aproxima do jovem que foi, ora do homem que é, ora de um autor com uma existência real que acaba por filtrar-se na narrativa. (SILVA, 2002, p.27)

Creemos que esse narrador não é movido só pelo desejo de revisão da própria vida, como Reis define o narrador na autobiografia “só mais tarde, envelhecido, calmo, regressado ao lar, o navegador se debruçará sobre o seu passado, porá em ordem suas recordações”. (REIS, 1990, p.34) Seu motor é a necessidade de justificar seu povo, sua família e a si mesmo. Com um agravante: o envolvimento pessoal da família do autor e narrador nos eventos históricos do colonialismo, como a citação que já trouxemos mostra.

Parece-nos evidente que o narrador apresentado por Macedo em *Partes de África* é do tipo *Marinheiro Mercante*, como o postulado por Benjamin “quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar” (BENJAMIN, 1994, p.58). Contudo, ele não é um viajante qualquer como os demais navegadores imperialistas, ele insere-se na cultura local, identifica-se com ela e a absorve. Ele está longe de construir uma narrativa sobre “o exótico” como eram as narrativas imperialistas do século XIX, incapazes de ver o mundo colonizado como um mundo passível de ser descolonizado, segundo Said:

Tudo que Conrad consegue ver é um mundo totalmente dominado pelo Ocidente atlântico, onde toda oposição ao Ocidente apenas confirma o poder iníquo do Ocidente. O que Conrad não consegue ver é uma alternativa a essa cruel tautologia. Ele não podia entender que a Índia, África e América do Sul também possuíam vidas e culturas com identidades não totalmente controladas pelos

reformadores e imperialistas gringos deste mundo. (SAID, 2011, p.18-9)

O narrador de *Partes de África* se constrói, enquanto personagem da sua própria ficção, como um homem engajado na libertação das colônias, até mesmo por seu profundo envolvimento com africanos, tendo em vista que o autor foi criado na África, fato que é reforçado pelo título do livro *Partes de África*, biografia do autor, ele próprio considerando-se, portanto, parte da África. No entanto, sua identidade é claramente portuguesa, o que acentua a fragmentação do eu-narrador e reflete-se na forma de mosaico que assume o romance. *Partes de África* é um mosaico que desenha um mapa – o mapa do império português e de suas relações com o mundo atual. Assim o narrador assume uma identidade que só é possível no mundo pós-moderno e pós-colonial: uma identidade que questiona o seu lugar. E esse questionamento é o que dá origem ao texto. O mosaico constitui-se da identidade do narrador, mas também das falas de vários narradores e das intertextualidades provocadas pelo texto como veremos no capítulo seguinte.

4.3 Corroboração

O romance carrega em si outros dois grandes textos: o relatório e drama, além de outros de menor volume como o poema que conclui a narração. Essas vozes são equilibradas pelo narrador que dá a palavra a dois discursos antagônicos sobre o principal tema político de seu romance: o colonialismo. Ele inclui esses outros textos, mas os introduz com muitas ressalvas e, depois de apresentá-los, comenta-os longamente ou se nega a comentá-los expondo essa negação na superfície da narrativa.

O primeiro texto é o relatório escrito pelo pai do narrador. O pai era colonizador e realmente acreditava que o imperialismo traria benefícios aos povos colonizados, ou, pelo menos, o narrador crê nisso. Helder pensa que o pai lutava por imaginar que suas ações gerariam melhores condições para as populações que governava a mando da metrópole, por isso, de certa forma, justifica as motivações do Pai no texto, embora não adote sua posição política e este seja o maior ponto de discórdia entre pai e filho. O prefácio explica como o documento foi obtido e quais dados foram alterados:

Fui há dias à estante onde deixou empilhadas as cópias dos seus relatórios, folheei alguns, escolhi a pasta da Guiné. Encontrei a história heróica, à Mouzinho, que se contava quando lá cheguei, de como ele, só e desarmado, tinha conseguido controlar uma revolta e evitar um massacre: a tal gaveta que fechou antes de outros terem aberto outras ainda piores. Contados por ele, os fatos coincidem, mas não sei se a história é a mesma, e se é melhor ou pior. Mudei os nomes dos protagonistas, e os nomes dos lugares também não estão nos mapas. O relatório é o capítulo seguinte. (MACEDO, 1999, p.81)

O narrador demonstra sua admiração pelo pai “como ele, só e desarmado...”, apesar de pai e filho não concordarem sobre os efeitos do colonialismo. O narrador, depois de maduro, reconhece que a posição do pai não pode ser totalmente má já que era um homem bom que acreditava nas leis e lutava por elas. E, por conta desse respeito, decide dar voz ao colonizador representado por esse homem no qual acredita. O relatório está transcrito no romance para ser uma voz oposta à do narrador, uma opinião diferente sobre o assunto. O narrador do relatório ouve os nativos, relata suas demandas e, a julgar pelas atitudes que toma, acredita neles: “Alegaram eles que o Chefe do posto os castigava indiscriminadamente, mesmo quando não tivessem cometido qualquer falta.” (MACEDO, 1999, p.89). Esse comentário reforça o que o narrador principal também vai apontar quando fala dos desmandos de Gomes Leal, por exemplo: o abuso do poder colonial. Por outro lado, também mostra o quanto seu pai é diferente deles.

O relatório mostra a sabedoria do pai que, ao julgar os nativos, adota punições severas, mas baseadas na cultura local e sem a menor crueldade, visto que delega aos líderes da tribo a tarefa de executar a punição.

Trezentos mancebos foram despojados de todos os adornos que os distinguem dos outros indígenas da tribo, nomeadamente as pulseiras de alumínio que usam nos braços e os enfeites garridos, com penas, que usam na cabeça em forma de boina, feita de conchas fortemente agarradas ao cabelo.

Determinei que essa punição fosse executada pelos próprios grande da terra, sob a orientação do grande chefe e dos régulos, de modo a permitir-lhes reafirmar a sua autoridade sobre toda população da tribo. (MACEDO, 1999, p.89)

O relatório, apesar de seguir o estilo formal e técnico característico do modelo, é principalmente narrativo, pois descreve detalhadamente a versão dos fatos relatada pelos nativos e as providências tomadas por seu autor. De forma

semelhante é possível notar um grau de ironia, pois o narrador do relatório contrapõe os dados e desobedece as ordens “oficiais” que são citadas no início do relatório:

1. Que os indígenas rebeldes sejam mandados prestar serviço nas roças de São Tomé e Príncipe (...)
2. Que aos funcionários administrativos dos Postos e Circunscrições sejam distribuídas carabinas do modelo mais moderno existente na colônia, para prestígio da autoridade (...) e para poderem defender de ataques quer dos indígenas quer das feras.” (MACEDO, 1999, p.83)

A punição adotada já foi citada. No texto, o autor a justifica com base nos fatos encontrados ao ir até o lugar do motim e verificar a situação de perto. Ao fim do relato, o leitor percebe que a atuação da colônia é mal informada dos fatos ocorridos e age com base nesses dados que se distorcem na medida em que se afastam do lugar do ocorrido. O narrador conclui assim: “Acresce que há poucas feras na região. O mal de Constança não teve origem na falta de espingardas.” (MACEDO, 1999, p.93)

O narrador curador, depois de transcrever o relatório em que o Pai, seu antagonista político, confessa que o sistema para o qual trabalha está falido, não o ataca. O narrador não comenta as diferenças entre o sistema e o Pai. Também não se posiciona em defesa do Pai. Simplesmente cala-se e o capítulo seguinte começa assim: “Outro grande problema em São Tomé era como evitar o inspetor da PIDE.” (MACEDO, 1999, p.95) Assim Helder quebra a expectativa de seus leitores que esperam algum comentário analisando os acontecimentos políticos e quiçá as posições do Pai. O narrador emudece e deixa que a voz do Pai fale por si mesma e sensibilize o leitor para a causa que o autor está querendo discutir.

Outro grande recorte inserido no texto é o Drama Jocosos, estudado por Maria José Ribeiro num ensaio exclusivamente sobre o excerto: “Um Drama Jocosos: Traços paródicos entre fato e ficção em *Partes de África*”. O Drama é prefaciado por dois capítulos nos quais o narrador conta como o manuscrito chegou às suas mãos. O início do capítulo doze fala da censura e de como, em tese, e só em tese, ela teria prendido muitas obras-primas na gaveta. Este comentário é amarrado a uma narração que a princípio não tem relação direta com o assunto. A história da Clotilde, dona de um prostíbulo, serve para apresentar Luís Garcia de Medeiros, autor do

Drama inserido no romance. A personagem surge misteriosamente e aos poucos é absorvida pelo grupo do Café Gelo, do qual acaba por tornar-se parte.

Enquanto o protagonista foge da perseguição política, conhece S., por quem se apaixona e com quem foge para Londres. Na Inglaterra, recebe notícias do amigo, que foi para Angola e em seguida recebe uma pasta com versos de Luis Garcia de Medeiros. O narrador não sabe bem como a pasta veio parar em suas mãos, evidenciando ainda mais a falibilidade do narrador:

Mas o que fiquei sem saber é se foi ainda em Lisboa ou já em Angola que o Medeiros entregou, ou ao Herberto Helder ou ao José Sebag, que também tinham ido até Luanda fazer uma perninha colonialista, uma pasta com versos que afinal, sempre a fingir que não, tinha mesmo escrito. Os pormenores a esse respeito são extremamente confusos. (MACEDO, 1999, p.125)

O narrador também menciona outros poemas e conta como as histórias em torno deles são incongruentes de forma que não se sabe se existem ou não. Em seguida, conta que, depois de algumas cartas, chega um anúncio do drama: “tenho estado a escrever o Don Giovanni como romance lisboeta da nossa revolução, da boa, da que não houve. Se houver, depois verás. Se não, se calhar também.” (MACEDO, 1999, p.129) E, no ano seguinte, o texto. Helder conta como tenta publicá-lo e como encontra muitas dificuldades por causa da censura e do exílio do narrador em Londres.

Ainda nesse capítulo, o narrador avalia o valor literário do texto e afirma que em seu tempo, seria um drama interessante, porém, como passou muito tempo guardado, muitas de suas qualidades se perderam, pois outros autores lhe tomaram o pioneirismo. No final do capítulo, o autor ainda acredita que mais um capítulo é necessário para introduzir essa obra dramática no romance.

No capítulo treze, *Um capítulo de transição*, o narrador explica como o escrito se reporta ao Don Giovanni original e quais são as ambiguidades sugeridas pelo parodiador. Conta também que fará alterações e cortes no texto transcrevendo só o que acha mais interessante: “Farei a transcrição, com alguns cortes que indicarei, a partir do início do segundo ato – a sequência, digamos, mais intimista – deixando implícitas as confrontações ideológicas e sexuais de João de Távora com Ana Maria.” (MACEDO, 1999, p.135)

O narrador se mostra muito mais preocupado em criar uma situação verossímil para a inserção do drama do que do relatório. Parece-nos natural o relatório estar lá, nas gavetas da antiga casa do Pai, próxima a casa onde o narrador se encontra; mas o Drama aparece numa situação complicada, muito explicada pelo narrador, mas também inverossímil. Além disso, o texto ocupa pouco mais que trinta por cento do tamanho total do romance, sem contar os três capítulos de comentários. Essa proporção deixa clara a importância dada pelo narrador tutor à obra do narrador Luis Garcia de Medeiros.

O capítulo de encerramento da “participação” do drama no romance serve para que o narrador conte resumidamente o destino de suas personagens e acrescente um P.S.: em que não explica que conexão o drama tem com o romance, mas desafia o leitor a fazê-lo:

P.S.: Perguntará agora o descontente leitor dessa prosa sem rima: mas o que é que o drama salazarista do tal Medeiros (...)vem a fazer neste livro como uma das partes de África prometidas na capa? E já que o pseudo-autor creditado na capa tem vindo a fazer render o seu peixe sabático com ensaios para Colóquio/Letras, relatórios burocráticos do senhor seu pai, se é que o transcrito é mesmo dele, e até um romance reciclado de outra mão, por que é que não usa o resto do papel que trouxe de Londres para copiar a lista telefônica regional de Sintra (...)? Ao que eu responderei (...) O que tem a ver com as minhas partes de África? Mas tudo, contenha um pouco essa sua tão desarrazoada indignação e pense só mais um bocadinho, mas tudo. O que é que o senhor esteve a fazer enquanto fingia que estava a ler? (MACEDO, 1999, p.219)

Desta forma, o narrador costura as demais falas em seu romance, descontextualizando-as de seu local de produção original e recontextualizando-as dentro de seu texto e relacionando-os a seu bel prazer. O romance tende à polifonia, sem ser completamente polifônico, pois o narrador-curador insere e ordena os fragmentos conforme suas intenções ideológicas. Há um narrador que se sobrepõe aos demais. As outras vozes que surgem são antagônicas, mas não são criadas para chegar a um consenso. O narrador quer provocar o leitor a fim de que ele se pergunte: como esses fragmentos dialogam? Em qual deles devo acreditar? Assim, o narrador apresenta ao leitor o mundo em que vive, o mundo em impasse.

A investigação teórica do “amplo diálogo” entre as literaturas e as histórias- e entre os componentes de cada uma das categorias-, diálogo esse que constitui o pós-modernismo, foi parcialmente

possibilitada pela reelaboração que Júlia Kristeva (1969) fez com as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia – as múltiplas vozes de um texto. A partir dessas idéias, ela desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a irredutível de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando assim o foco crítico do sujeito (o autor) para a idéia de produtividade textual. (HUTCHEON, 1991, p.165)

Os textos de outros narradores inseridos em *Partes de África* são apenas três, mas ocupam noventa e duas páginas, conforme podemos observar na tabela a seguir, das aproximadamente duzentas e cinquenta do total do livro, o que representa quase quarenta e cinco por cento do texto. Então, podemos dizer que há uma divisão do poder narrativo entre Helder, poeta em tempo de prosa; seu Pai, no relatório; Luis Garcia de Medeiros, no drama e Helder, poeta, no poema que encerra o livro.

Tabela II (de textos inseridos em *Partes de África*):

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	Páginas	Nº
At	5	Relatório	São Tomé e Príncipe	Relatório do Pai	83-93	11
Bl	10	Drama	Lisboa	Drama	137-215	79
Bt	10	Poema	Lisboa	Poema	252-253	2
					Total	92

Contudo há uma preponderância forte do narrador-“autor”: Helder, pois ele não divide nem a metade de seu livro entre os outros narradores, tomando a maior parte para si. Sendo assim, esse narrador intruso, que impulsiona o leitor a refletir sobre os assuntos que ele propõe, sobre as situações que ele mesmo cria, é a entidade que está comunicando uma ideologia e quer compartilhá-la com o leitor. Os estudos de Flaubert denunciaram o uso do narrador autoritário que não dava ao leitor oportunidade de conhecer as personagens através de sua própria voz.

Helder nos dá a chance de ouvir seu pai falar em alguns momentos de seu próprio texto, mas principalmente através do relatório e acreditamos que ele convence o leitor de que o pai é um homem que busca o bem. Discernir entre o bem e o mal é um dos jogos propostos em *Partes de África*, embora esse jogo seja mais claro em *Natália*. Nesta proposta de mundo não maniqueísta, mas rajada de

aspectos bons e maus, conseguimos ver o lado bom do pai, embora seu lado mau, segundo a concepção do narrador, seja a adesão ao sistema colonialista:

Ao longo dos anos, o meu tema favorito e infinitamente modulado em variações só um pouco mais sutis é que ele era o polícia bom que alterna com o mau, o médico que vai remendar o prisioneiro antes da próxima sessão de tortura, a justificação moral da imoralidade do colonialismo. (MACEDO, 1999, p.81)

4.4 Intertextualidade

Segundo Booth, toda retórica é uma forma de intromissão do narrador na história narrada. Então qualquer adorno, principalmente as que remetem a outras obras, autores, ou até mesmo à história, são manipulações impostas pelo narrador. Ao procurar despojar a obra do narrador, Booth afirma:

Podemos continuar a expurgar da obra de tudo quanto seja identificável como toque pessoal, de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso a mitos e símbolos, elementos que, implicitamente, conferem juízo de valor. Um leitor esclarecido aperceber-se-á de que todos eles são impostos pelo autor. (BOOTH, 1980, p.36)

Portanto, o uso de referências diversas, seja direta ou indiretamente é uma manifestação do cérebro do autor, ou seja, um indício de que o narrador está manipulando essa narrativa. O uso de referências diretas se dá através das citações e referências, e as indiretas, através da alusão a modelos narrativos consagrados. O romance de Helder faz largo uso das intertextualidades dos dois tipos.

A intertextualidade construída através da citação direta é mais simples de ser percebida, pois ela está na superficialidade do texto. Por exemplo, na primeira página do romance, o narrador cita Shakespeare: “Em todo caso já se sabe que as férias vão chegar ao fim logo que eu comece a habituar-me e a vida nem é bom pensar. Pobre Yorick.” (MACEDO, 1999, p.9) Neste momento, logo de saída, o narrador já está definindo quem é o leitor esperado dessa ficção: um leitor que compartilhe com o narrador alguns conhecimentos de literatura, tendo em vista que ele não se preocupava em explicar, nem mesmo em nota de rodapé, que Yorick é a caveira com que Hamlet dialoga enquanto está no cemitério falando sobre os efeitos

da morte sobre o corpo. Se o leitor não compartilha minimamente o cabedal literário do autor, não compreende a referência do autor.

Na segunda página, a referência é teórica, o que estreita ainda mais o que pode se entender por leitor esperado dessa obra. “Não era homem dado a metáforas e seu estilo, que Stendhal aprovaria, era o caminho mais rápido entre um nome e um verbo” (MACEDO, 1999, p.10) O leitor que desconhece o estilo direto apregoadado pelo francês, fica preso à superfície. Helder escreve um texto para especialistas. O narrador de *Partes de África* não se preocupa em elucidar suas referências, sejam literárias, filosóficas, históricas, políticas ou geográficas e as pressupõe sabidas, sendo assim não é fácil acompanhá-lo, pois ele remete-se a muitos dados da cultura ocidental. Na página seguinte, temos a referência a Camões, já comentada, e em seguida uma referência ao *Gênesis*: “Ao princípio era um espaço sem tempo e um tempo sem fronteiras.” (MACEDO, 1999, p.13). Diz o livro bíblico: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazio; as trevas cobriam o abismo e Deus pairava sobre as águas.” (BIBLIA SAGRADA, 1991, p.49) Os dois textos remetem a um mundo primevo, sem divisões, que seria modificado em breve.

Na sequência, ainda no mesmo capítulo, o narrador conta-nos a história do teatro de Lourenço Marques, citando várias peças e autores, entre elas *Frei Luís de Souza*, clássica peça portuguesa que retoma o sebastianismo. Helder ainda arremata falando sobre a triangulação semântica com Henry James e Machado de Assis. O leitor menos conhecedor pode procurar suporte para as referências diretas, contudo, para as intertextualidades mais intrincadas, como as que ocorrem quando o autor remete a um modelo literário de forma não expressa serão perdidas e ele fará uma leitura mais rasa.

Nossa busca pelas intertextualidades diretas uma a uma cessa no segundo capítulo e serve para revelar, por amostragem, que o texto de Helder é ricamente adornado com esse tipo de alusão à sua formação cultural. Além desse tipo de intertexto, queremos analisar também neste capítulo as referências aos gêneros literários da tradição ocidental e africana aos quais o romance remete.

O romance retoma uma diversidade de modelos literários: relatório, ensaio, drama, romance, poesia; nenhum aplicável à totalidade da obra. Alguns desses modelos são utilizados e confrontados, como o drama e o relatório. Outros são confrontados pela ausência, como o relato de guerra, que, apesar da temática de batalha armada ser presente no texto, não é utilizado pelo autor que foge do

sofrimento da situação usando o relatório como uma forma objetiva de narrar um fato bastante doloroso e obscuro da história. Em *Vícios e Virtudes*, o autor ironiza a adoção desse tipo de narrativa:

Quanto às prosas, um romance de guerra como toda a gente, a perdoar angolanos o estilhaço na perna, com capítulos alternados entre eles e nós até que no último já se não soubesse quem é quem, cheio de fraternidade e de esperança no futuro. Teve foi o azar de sair ao mesmo tempo que as primeiras iconoclastias autoflageladoras do Lobo Antunes, a esperança e a fraternidade diluíram-se na conseqüente algazarra mais de acordo com os nossos brandos costumes, outrossim manifestados em fogueiras de cristãos-novos, dizimações imperiais, navios negreiros, cacetadas miguelistas, pides, torturas, tarrafais, napalms de África, a Europa conosco e Cia contente, uma nação de sonhadores. (MACEDO, 2002, p.14)

O autor, em sua incursão pelos gêneros modernos, aproxima-se a autobiografia, seja ficcional, verídica ou fingida, é um discurso que busca a compreensão de uma existência e principalmente a ordem em meio ao caos que a vida é. Segundo Butor *apud* Reis, “só mais tarde, envelhecido, calmo, regressado ao lar, o navegador se debruçará sobre o seu passado, porá ordem em suas recordações.” (REIS, 1990, p.34). Quanto maior é o caos enfrentado por um sujeito, maior é sua necessidade de ordenação, e muitos, para isso, acorrem às autobiografias.

O romance autobiográfico é uma das formas das quais o romance se aproxima, mas o autor, ciente disso, trata de se afastar do modelo e alertar os leitores para as diferenças. *Partes de África* traz consigo a tradição memorialista, pois o narrador- “autor” faz um construto de sua personalidade através da fixação do relato de sua história. Padilha aponta a similaridade do trabalho de rememoração de Proust e Macedo: “O romance revela o trabalho da reminiscência, sempre a outra face do espelho do esquecimento.” (PADILHA, 2002, p.56) Macedo, em suas reflexões sobre o romance, conclui que em seu mosaico sempre ficarão a faltar pedaços assim como à catedral de Proust. A intertextualidade com o romance autobiográfico de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (1913-27), aparece nos momentos em que o narrador-“autor” discute suas escolhas literárias. A reflexão metaliterária do autor mostra que o livro não pretende preencher todos os espaços, muitos ficarão vazios e cabe ao leitor interpretá-los ou não como a catedral de

Proust. Além disso, ele brinca claramente com a tradição realista, mostrando uma falsa preocupação com a veracidade do relato. Segundo o próprio autor:

Só que o meu estilo, perdoe o leitor que já se deu por isso, é oblíquo e dissimulado, desenvolvimento próprio e algo original, perdoe o leitor que ainda não deu por isso, da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos, que é a de toda a poesia que se preza e da prosa que prefiro. E nem julguem que alhos e bugalhos são coisas diferentes, são reflexos diferentes da mesma coisa. Como num mosaico incrustado de espelhos. Explico: quando se tira um pedacinho de um mosaico, não se percebe, olhando só para o pedacinho, se faz parte do nariz e por isso pode fazer parte de qualquer outra imagem para que seja necessário, mesmo num mosaico sem nariz. (...) Além de que é minha firme convicção de que, num mosaico com nariz, o nariz precisa de seu pedacinho. Faço por isso voto solene de que irei trazendo para este meu mosaico todos os pedaços necessários para ordem (...) só que não obrigatoriamente nesta ordem e nem sempre pertencentes ao reflexo fictício do mesmo rosto. E terá de ser o leitor a encontrar os espaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor que tiver. (MACEDO, 1999, p.39-40).

No mosaico de Helder Macedo, um dos temas mais fortes é o colonialismo e suas relações pessoais com ele. Como a corrida colonial foi uma empreitada bélica, o autor poderia optar por uma estilística semelhante ao relato de guerra. Contudo, as ações narradas são tão particulares, que fazem com que a épica guerreira se transforme em um lirismo introspectivo, criando através do contraste um impacto ainda maior. Explico: a guerra colonial, para esse narrador, se dá de maneira muito mais violenta em sua psique. O envolvimento de seu pai enquanto líder colonial, sua formação africana e sua politização portuguesa revolucionária criam um ambiente subjetivo demasiadamente contraditório para adotar uma solução simplista. Esse embate é desenvolvido no romance, e é a forma como o narrador o soluciona que o torna diferente e à frente de seu tempo.

O formato normal desse modelo é negado principalmente pelo capítulo do relatório (de autoria atribuída ao pai). Esse capítulo trata especificamente da guerra e, nesse momento, o autor escolhe o formato de relatório, uma narrativa seca que se atém aos fatos e não mostra sentimentos. Essa escolha implica um afastamento dos modelos tradicionais dos relatos de guerra. Esses relatos são, normalmente, cheios de raiva, revolta e ressentimentos. Elegemos como exemplo do relato de guerra, um livro especialmente significativo para as literaturas pós-coloniais em língua portuguesa, *Mayombe* (1980), de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos,

conhecido pelo pseudônimo de Pepetela, pois ele ilustra a crueldade da descolonização e o olhar de atônito e, por vezes, vingativo dos descolonizados. Trazemos esse texto ao diálogo para contrapor ao texto de Macedo que mostra a experiência da perda das colônias por Portugal, revelando um outro viés. Afinal, a experiência colonial de Macedo não está no front, e sim em seu próprio eu: suas posições social e ideológica se digladiam em todo relato.

Macedo estava numa posição privilegiada, num momento propício, e teve o acesso e a proximidade adequada para fazer essa reflexão. Ele viveu na África, conhece a mágoa e o ódio que os revolucionários africanos nutrem pelo povo colonizador e não invalida suas razões, antes o contrário, as leva em consideração como mostra o episódio em que conversa com o pai. No entanto, Macedo não é um filho de África, como o título de sua biografia aponta, ele adota a maneira de narrar que só um não-africano poderia, pois é evidente (e inevitável) a diferença de tratamento do tema em autores provenientes das ex-colônias ibéricas. Pepetela em *Mayombe* mostra a violência da colonização portuguesa:

Meu pai era um trabalhador bailundo de Diamang, minha mãe uma kimbundo do Songo.

O meu pai morreu tuberculoso com o trabalho das minas, um ano depois de eu nascer. Nasci na Lunda, no centro do diamante. O meu pai cavou com a picareta a terra virgem, carregou vagões de terra, que ia ser separada para dela se libertarem os diamantes. Morreu num hospital da Companhia, tuberculoso. O meu pai pegou com as mãos rudes milhares de escudos de diamantes. A nós não deixou um só, nem sequer o salário do mês. (...)Mas lembro-me ainda das cenas de crianças atiradas contra as árvores, de homens enterrados até ao pescoço, cabeça de fora, e o trator passando, cortando as cabeças com a lâmina feita para abrir a terra, para dar riqueza aos homens. Com que prazer destruí a boca do buldôzer! Era parecido com aquele que arrancou a cabeça do meu pai. (PEPETELA, 1982, p.131)

A posição social dos dois narradores em polos opostos da colonização marca seus modos de narrar e suas crenças. Embora Macedo não se coloque inocentemente ao lado dos colonizadores (o que não o poria um passo à frente de seu tempo, mas um passo atrás), ele consegue ver e compreender suas motivações, e isso leva o conflito para um nível menos maniqueísta e, portanto, mais condizente com a condição pós-moderna.

Mayombe adere ao relato de guerra, aquele que fala dos sentimentos que movem os que lutam, da sua mágoa e da sua motivação para lutar e, principalmente, dos motivos de seu ódio que deve servir para justificar as ações violentas da guerra. Nosso autor nega essa tradição, e essa tendência leva o relato para o lado contrário – a paz – mesmo depois da guerra. Seguramente essa narrativa é o oposto da de Macedo, mas muitos autores portugueses ofereceram outras nuances a esse tema. Entre eles, a atitude de Macedo é também diferenciada.

José Saramago, Lobo Antunes, José Cardoso Pires e outros considerados pós-modernos criticam o colonialismo português, descrevem sua atrocidade e sua decadência; mas nenhum assume abertamente sua parcela de culpa. Embora Silva (2002) saliente que *Partes de África* é o primeiro romance que abre mão do *mea culpa* colonial, acreditamos que é o único que realmente assume seu papel e suas motivações dentro do contexto imperialista. Macedo aponta um apaziguamento do sentimento pós-colonial português frente à impossibilidade de resolvê-lo. Esse tipo de discurso parece o único capaz de cessar as acusações entre colônias e colonizadores. Helder assume abertamente seu lugar neste mundo, sua identidade portuguesa, com as culpas e ressentimentos que ela traz, mas com todos os atenuantes de que dispõe. Helder assume um caráter, segundo Booth, “a objetividade no autor pode significar, em primeiro lugar, uma atitude de neutralidade para com todos valores” (BOOTH, 1980, p.85) e segue, citando Flaubert, “o caráter poético... não tem caráter” (BOOTH, 1980, p.85). Então, percebemos que esse narrador busca sempre o oposto à neutralidade, é um narrador posicionado e presente.

A partir desta visão de mundo é que o narrador faz suas escolhas, segundo Benjamin, o escritor-crítico da modernidade não manifesta neutralidade, ao contrário, tem necessidade de selecionar dados do passado a partir de seu momento histórico, do presente. Helder, autor ou narrador, a partir da galeria de fotografias da casa de seu pai, próxima de onde foi tirar férias, mostra o seu lugar na história, nunca saberemos se verdadeiro ou falso, pois sua intenção clara parece ser falsear as informações. O narrador-“autor” está num lugar de elite, seja na África, enquanto filho de governador; em Portugal, filho do plutocrata ou em Londres como catedrático, conforme afirma Silva (2002, p.150). Apesar de seu lugar privilegiado, assume frente a seu pai uma posição anti-colonialista, que é a mais reforçada pelo narrador do romance que inclusive envolve-se em movimentos revoltosos. Contudo,

em alguns momentos, sua formação colonialista se mostra, apesar dos esforços contrários, em pequenos preconceitos como demonstra que fala da África no episódio da thuba. Conforme Silva:

Em oposição (a tradição medieval portuguesa), Bissau, por exemplo é narrada como um lugar úmido, esponjoso, preso num tempo mítico, cujo clima favorece as expansões sensuais. Essa descrição é absolutamente coadunante com os clichês do olhar europeu sobre as terras exóticas dos trópicos. (SILVA, 2002, p.150).

Mas essa não é a principal característica deste narrador, ele tenta modificar o lugar histórico de grandeza sempre atribuído a Portugal na história colonial. Segundo Jameson: “O pós-moderno nos convida a uma melancólica zombaria da historicidade em geral: o esforço da autoconsciência, com o qual a nossa própria situação completa de algum modo o ato de compreensão histórica.” (JAMESON, 1994, p.37). Logo o narrador transfere a história para seu âmbito pessoal. Ele subverte a tradição de contar a história a partir de grandes homens em seus feitos heroicos; ele conta a história dos que estiveram à frente do sistema batalhando por sua manutenção, homens de relativa grandeza; mas narrados do ponto de vista de sua vida doméstica, ou seja, da pequenez de todos os homens. Segundo Padilha, “em certa medida se reescreve Portugal com a heroicidade dos Joões antigos transformada na pequenez de alma de João de Távora.” (PADILHA, 2002, p.55).

Por isso, Helder subverte a ordem normal da narrativa engajada de oprimidos contra opressores. Segundo Arnaut, no pós-modernismo: “acontecerá, por exemplo, entre outras subversões que depois analisaremos, com a consubstanciação do empenhamento ideológico típico dos neo-realistas.” (ARNAUT, 2002, p.18) Helder também adota uma posição manifestamente intermediária e traz argumentos convincentes de que o colonialismo é mau e bom ao mesmo tempo. O comportamento de seu pai é aceitável ou, pelo menos, justificável do ponto de vista do narrador.

Sendo assim é posto um impasse: o que fazer com as colônias, abandoná-las a própria sorte ou manter uma colonização cultural como os ingleses? O que é pior – deixar esses povos em seus costumes ou adaptá-los ao modo de vida ocidental? Hoje, mais do que em qualquer momento, é possível formular essa questão: integrar (massificar) ou marginalizar (ignorar). O pai de Helder ainda é de uma geração que pode dar uma resposta única e rápida a esta questão, integrar; mas ao narrador-

“autor” não é dada esta escolha, as implicações do colonialismo já estão visíveis e não é possível ver esta integração tão claramente. Isso se reflete na forma do romance sempre titubeante, esfumaçado, dividido e múltiplo.

E ele perguntava-me o que é que eu e os outros como eu, expatriados dentro e fora do país, tínhamos conseguido fazer por quem quer que fosse com a nossa superioridade moral. Ele alimentara populações, vestira-as, educara-as, protegera-as quando precisaram de proteção, abriu estradas, fizera escolas e hospitais, contribuíra pessoalmente para poder vir a haver os novos países a haver (sic). “E tu?, que nem podes ir à loja comprar pão na língua em que dizes ser escritor porque prefere viver num país em que os outros, piores do que nós, te toleram por inofensivo?” (MACEDO, 1999, p. 81).

Por causa desta dubiedade, temos o questionamento da história. No primeiro capítulo o narrador afirma, na citação já referida, que poderá mudar os nomes das personagens, as circunstâncias, as relações de família misturando ficção com realidade. No segundo capítulo ele reforça seu descompromisso com a verdade: “Ainda não era necessário distinguir entre o que era verdade por ter acontecido e o que era verdade sem ter de acontecer, entre o sonho da noite e o brincar da manhã.” (MACEDO, 1999, p.10). Partindo desta posição particular, temos a problematização da história, já que o narrador propõe uma nova visão a respeito dos fatos.

Em romances como esse, a problematização da natureza do conhecimento histórico se volta para a necessidade e para o risco de distinguir entre a ficção e a história como gêneros narrativos. (...) O pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a veracidade. (HUTCHEON, 1991, p.148-149.)

Sendo assim, ele esfumaça as fronteiras entre história e a ficção; o acontecimento do qual foi testemunha, e o fato narrado a *posteriori*, modificando deliberadamente dados daquele ou simplesmente recuperando com as criações que a própria memória constrói. Esses dois fatores são importantes para pensar este romance, pois o narrador-“autor” está pessoalmente envolvido na história oficial, sendo assim, ele pode, no tratamento de sua história, recriar a história oficial revendo a sua própria história de vida.

Helder Macedo nasceu na África do Sul, filho de um alto funcionário português no governo colonial e passou toda sua infância em Moçambique. Sua primeira formação cultural foi construída através de histórias folclóricas contadas no ambiente doméstico, onde teve forte contato com a cultura local. A marca, no texto, mais evidente disso, se faz através do senhor responsável por cuidá-lo:

É certo que havia também o Pimpão, mas esse era tão velho que até tinha sido soldado no tempo das capitanias e da revolta dos maganjas. Contava-me histórias do namarrocolo com demoras pedagógicas de bardo. (MACEDO, 1999, p.16)

O velho, na civilização africana, é o responsável pela perpetuação das histórias e dos costumes de seu povo. É bastante significativo que esse senhor, valorizado em sua sociedade enquanto detentor de um conhecimento precioso, disponha-se a cuidar do menino branco e compartilhe sua mitologia com ele. Desta forma, o menino, filho de um importante governador local, mostra o quanto sua formação está ligada à tradição africana com a qual conviveu por muitos anos, embora na condição de colonizador.

Essa interação com a cultura da colônia dá origem ao formato de *Partes de África*, que, como comenta Padilha, retoma as rodas africanas de contação de história: “o produtor recria, nas malhas da escrita, a roda africana da contação onde todos têm vez e voz” (PADILHA, 2002, p.56). O narrador utiliza uma técnica de polifonia também vinculada à literatura pós-moderna quando passa a voz a mais de uma personagem de sua ficção. Contudo, *Partes de África*, diferentemente dos demais romances polifônicos, não mistura todas as vozes e deixa bem claro quem é o dono de cada discurso, por isso concordamos com Padilha, o narrador passa a palavra às personagens e depois a retoma e faz o fechamento como ocorre nas rodas africanas.

Além disso, percebemos, entrelaçadas às histórias pessoais e ficcionais do narrador, a sua intimidade com a história de Moçambique. Um bom exemplo disso é quando comenta as suscetibilidades de um médico que passou pelo local, sendo uma delas as enxaquecas. O conhecimento de problemas pessoais desse indivíduo mostra o quão próximo o narrador estava deles. Esse médico chama-se Samora Machel, líder revolucionário e o primeiro presidente de Moçambique após a

independência, portanto uma das figuras de maior relevância dentro da história do país hoje:

Numa das circunscrições anteriores havia pedras preciosas, as minas do Alto Ligonha, e pensava-se que também ouro de aluvião, que seria a primeira das duas principais suscetibilidades do médico local. A outra eram as enxaquecas. [...] Chamava-se Samora Machel. (MACEDO, 1999, p.14)

A narrativa percorre várias vezes a distância entre a colônia e a metrópole. No segundo capítulo do livro, o narrador descreve seu desconforto com essas idas e vindas, e mostra o quanto seu relógio biológico, mesmo estando em Portugal, permanece vinculado à rotina africana. É evidente que isso se dá tanto na ida, quanto na volta; ou seja, ao voltar à África, depois de tempos em Portugal, o autor (nesse momento ser real, já que tal situação não ocorre ficcionalmente) também deve sentir o descompasso de ritmo, contudo, é significativo que seu desajuste seja relatado ficcionalmente somente com relação a Portugal:

Tínhamos chegado a Lisboa nessa tarde, no paquete Colonial, e não havia meio de anoitecer para o jantar. Aos doze anos, e apesar dos trinta dias de viagem e das perplexidades sucessivas que haviam sido o Cabo, Moçamedes, Lobito, Luanda, São Tomé, Madeira, o meu relógio interior ainda tinha tudo bem programado: noite por volta das seis, jantar por volta das seis e meia; dia por volta das seis, mata-bicho por volta das seis e meia. Ou talvez que também dentro de mim o ritmo do tempo já tivesse começado a mudar, com um infinito sentimento de injustiça que confusamente receava poder vir a corresponder a um novo modo de estar no mundo. Até então nunca houvera nada que eu não pudesse ser e precisasse ser. (MACEDO, 1999, p.16)

A primeira parte da citação fala da sensação biológica que o narrador-autor experimenta ao deslocar-se, entretanto, a segunda parte fala de sua percepção emocional. O menino que na África é filho do governador não notara até então a distinção de classe, que, de sua posição privilegiada, não observa em Moçambique. Já em Portugal, onde é apenas mais um menino e onde os objetos de desejo e símbolos de poder são tantos, nasce-lhe algo que define como um sentimento de injustiça. Nesse momento, o narrador está tentando definir como começou a notar sua posição no mundo, seja no universo da nacionalidade, seja no mundo social. Até este momento da narrativa, vemos que ele pensa em si próprio enquanto africano.

No capítulo seis, o autor-narrador reporta sua rotina de infância na África. Em nenhum momento ele se coloca como diferente das demais crianças, sua rotina parece simples como a dos demais meninos com quem brinca na rua com objetos a que todos têm acesso como uma bola e partes das árvores. Em nenhum momento transparece sua posição social distinta, a não ser bem mais adiante, na adolescência, quando seu pai substitui outro chefe de estado. Todavia, ser filho de um alto funcionário do governo colonial não deveria ser uma característica que passasse despercebida. Do que concluímos que essa maneira de relatar os fatos é construída por um narrador que quer convencer de sua identificação com o mundo africano nesse momento de sua vida, mesmo que depois venha a revê-la.

Outra tendência do romance português contemporâneo negada é o maravilhoso que não se apresenta nesta narração, ao contrário de outras obras do período nas quais ela é presença quase constante. Segundo Marisa Correa Silva,

É como se Macedo se recusasse a perseguir as vertentes do mágico-maravilhoso, como por exemplo a que descende da *Mensagem* de Pessoa (1992), passa por *As Naus*, de Lobo Antunes e chega a *Jangada de Pedra*, de Saramago. (SILVA, 2002, p.69)

Assim, segundo Dal Farra (2002), o autor supera a tradição pós-modernista, a metaficção historiográfica, e revisita a tradição oitocentista. Segundo a professora Maria Geralda de Miranda:

O romance de Helder Macedo – assim como *Os Lusíadas* de Camões e o poema *Mensagem* de Fernando Pessoa, dentre outros – também fala do mar e do império que se construiu através dele. Mas *Partes de África* é um texto que navega na contra-corrente, por imprimir à história de Portugal um olhar não maniqueísta (grifo nosso). A partir de sua visão crítica do presente, o enunciador fala do retorno da última nau, mas fazendo um balanço da história portuguesa, dos últimos cinquenta anos e constatando a fragmentação total do império e a formação das nações africanas. (MIRANDA, s.d. b, p.1)

Portanto, acreditamos que Helder Macedo lança a literatura portuguesa em uma nova fase formal como menciona a professora Maria José Ribeiro, embasada no ensaio de Dal Farra:

Não se encontra em *Partes de África* o “desesperado apontar-se para si mesma” (Dal Farra, 1999, p. 59) da metaliteratura. Para essa

estudiosa, o romance parodia criticamente, em vários momentos, o já tradicional fazer metalingüístico. É aí que chegamos ao Drama Jocosos, epicentro dos procedimentos paródicos que podem ser observados em *Partes de África*. (RIBEIRO, 2004, p.23)

A inovação também se dá no nível temático (não por mudar o tema – colonialismo –, mas a forma de vê-lo), que, por enquanto, não reconhecemos seguida por outros romances. Nessa nova fase, inaugurada por *Partes de África*, parece-nos que a identidade portuguesa renasce das cinzas em que foi lançada pelo período de crítica conhecido como pós-modernidade e ressurge revalidada e renovada após toda crítica (e levando-a em conta).

Na era pós-colonial, se reconta a História para questioná-la através dos valores atuais. Macedo ultrapassa essa crítica, já trivial, e encontra a justificação necessária para que os feitos do passado possam ser vistos como necessários (ao menos). E mostra como a crítica do presente, com os valores do presente, não se aplicam adequadamente a atos passados baseados em outro código ético.

A paródia, que será umas dos grandes artifícios da pós-modernidade, é reconceitualizada nesse processo. Para Hutcheon, a paródia se insere dentro da própria questão da intertextualidade:

No rastro dos recentes ataques feitos pela teoria literária e filosófica contra o fechamento formalista do modernismo, a ficção pós-moderna certamente procurou abrir-se para a história, para aquilo que Edward Said (1983) chama de “mundo”. Porém, parece ter verificado que já não pode fazê-lo de forma inocente, e portanto aquelas paradoxais metaficções historiográficas antiinocentes se situam dentro do discurso histórico, embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção. E é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estruturas constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária quanto “mundana”. À primeira vista, pode parecer que é apenas essa constante indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança que distingue a paródia pós-moderna da imitação medieval e renascentista. (HUTCHEON, 1991, p.163).

Podemos dizer que *Partes de África* também se aproxima da metaficção historiográfica, já que o autor se propõe a recontar a história do imperialismo português a partir de suas próprias recordações, mostrando que sua perspectiva sobre alguns governantes é divergente da história oficial, como vimos no episódio

sobre Ferreira Pinto. Ele também recupera no conflito de gerações entre ele e seu pai a tensão entre o colonialismo e o pós-colonialismo. O próprio narrador é uma síntese de ser português no início do século XXI, ou seja, um ser dilacerado entre o eu e outro, entre seu Portugal como metrópole na relação com a África (Moçambique) e Portugal como colônia cultural da Europa (Londres).

Com essa análise, percebemos que o texto de Helder está plenamente inserido na tradição literária e cultural do mundo ocidental. Seu texto remete à cultura portuguesa, quando cita Camões e o *Frei Luis de Souza*; mas também é europeu, ao citar Shakespeare; cristão ao remeter, ao texto bíblico, lusófono, ao lembrar Machado de Assis; enfim o romance mobiliza toda a cultura ocidental. Além disso, há um intenso diálogo com as formas literárias dessa tradição evidenciando a participação do narrador na organização da estrutura literária. O narrador Helder é bastante visível, pois participa e dialoga todo tempo com a diegese, mostrando seu conhecimento e sua opinião sobre os fatos ocorridos. É um narrador provocador, que quer aparecer, se posicionar, mostrar seus conhecimentos, sua erudição e quer compartilhá-los com o leitor, quer que ele o acompanhe. Esse texto busca um tipo de leitor capaz de compreendê-lo, escreve Booth, citando Harris: “Há leitura fácil. E há literatura (...) Há escritores fáceis e há escritores (...) Eu escrevo. O leitor que aprenda a ler.” (BOOTH, 1980, p.108)

4.5 Narrador Dramatizado

O narrador de Macedo é, portanto, um narrador que não só interfere no texto, mas que também se recria nele, criando assim um autor implícito⁸. Segundo Ricoeur, nem sempre há um narrador distinto do autor implicado, mas sempre há um autor implicado: “o narrador distingue-se do autor implicado todas as vezes que ele é dramatizado para si mesmo.” (RICOEUR, 1997, p.281) Helder é dramatizado na medida em que é o protagonista da história que narra, neste caso, a dramatização do autor implicado leva à criação de duas outras entidades nesse texto, o narrador distinto do autor implicado e o protagonista que vive as histórias contadas. Booth define assim o narrador dramatizado:

⁸ Os termos *autor implícito* e o *autor implicado* têm a mesma origem teórica: o texto de Booth, de onde Ricoeur adotou o termo, contudo, por diferenças de tradução, na obra de Booth, o termo em português ficou autor implícito e no texto de Ricoeur, autor implicado. Usaremos os dois termos sem distinção.

Narradores dramatizados. – Até o narrador mais reticente é, em certa medida, dramatizado, logo que se refere a si próprio como “eu”, ou quando diz, como fez Flaubert, que “nós” estávamos na sala de aulas quando Charles Bovary entrou. Mas muitos romancistas dramatizam mais a fundo os seus narradores, tornando-os em personagens tão nítidos como aqueles sobre quem falam. (BOOTH, 1980, p.168)

Em *Partes de África*, como em toda narrativa autodiegética, o narrador é dramatizado, pois ele mesmo é a matéria do enredo:

O tio Pedro gostava do meu irmão. A mim é que me tinha ficado com raivas surdas desde que me rira da compressa molhada para as enxaquecas e que soube que ainda por cima eu tinha andado a jogar futebol com os rufiões da Corredoura, entre os quais havia um, de quem me tornei particularmente amigo e até me ensinou a jogar poker, que era parecidíssimo com ele mas que era proibido dar por isso. (MACEDO, 1999, p.63)

Segundo Booth, “em obras como estas o narrador é, muitas vezes, radicalmente diferente do autor implícito que o cria.” (BOOTH, 1980, p.168). Helder Macedo, personagem e narrador, estão confundidos no texto, todavia, pela função que exercem ainda podemos dissociá-los, afinal o protagonista age, enquanto o narrador conta. Outro traço distintivo entre eles, além da ação, é o tempo em que se encontram. O narrador é contemporâneo ao texto, enquanto o protagonista vive no tempo da diegese, mormente, um passado distante o que provoca outro efeito estético em relação à distinção moral entre narrador e personagem que será comentada adiante no subcapítulo sobre as distâncias.

4.6 Comentário

O comentário é um recurso largamente utilizado pelo narrador de *Partes de África* com inúmeras finalidades, algumas vezes emoldurando o texto que será contado, outras vezes escondido no desenrolar das ações, mas sempre mantendo sua presença constante no texto. Os comentários só são suspensos durante o Drama Jocosos, que é precedido e concluído por duas grandes pausas reflexivas, nas quais o autor tenta explicar a presença desse outro texto dentro de sua narrativa. Segundo Arnaut, o efeito narrativo criado por comentários filosóficos ou

metaliterários, que aproximam a literatura ficcional da literatura ensaística, foi introduzido na literatura contemporânea por Saramago:

Será (...) a José Saramago e a seu Manual de Pintura e Caligrafia que poderemos atribuir o mérito de ser o primeiro escritor a, de forma sistemática, precisa e objectiva, inscrever num romance uma vertente ensaística (no caso sobre o próprio processo de escrita) que, mais uma vez através de procedimentos metaficcionalis, diluirá, implodindo (e entre outras), as fronteiras canonicamente apontadas aos dois géneros em causa (ou seja, romance e ensaio). (ARNAUT, 2002, p18-9)

Helder também utiliza o comentário para adotar um tom ensaístico nas suas opiniões sobre o assunto sobre o qual discorre. Na primeira página de *Partes de África*, nos deparamos com um comentário que é também um alerta: “Não se deve ter demasiada confiança nas metáforas em segunda mão. Em todo caso já se sabe que as férias vão chegar ao fim logo que comece a habituar-me e a vida nem é bom pensar.” (MACEDO, 1999, p.9) O alerta recai sobre a veracidade e a confiabilidade de metáforas de segunda mão, das quais o seu texto está repleto. Com esta menção o autor faz com que o leitor desconfie não só da metáforas, como também do texto que tem em mãos, e esse é o principal objetivo do autor através de seus comentários: promover a instabilidade do texto.

O narrador permanentemente exibido também parece preocupar-se muito com os objetivos da ficção em geral e, principalmente da sua, em específico. Logo após falar um pouco sobre sua relação com o pai, principal temática do livro, o narrador questiona a validade de se falar sobre o assunto: “Bem sei que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos.” (MACEDO, 1999, p.10) Essa frase introduz a primeira pausa reflexiva do texto.

Tabela III (de Pausas em *Partes de África*):

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	Páginas	Nº
c	10	Pausa reflexiva (1)	Sintra	Os mapas	10-11	2
f	10	Pausa reflexiva (2)	Sintra	Comentário sobre o futuro - Senhor Lopes	17	1
h	10	Pausa reflexiva (3)	Sintra	Comentário estético	19	1
m	10	Pausa reflexiva (4)	Lisboa	Morte de Tomás Vieira	21	1
t	10	Pausa reflexiva (5)	Sintra	Metaficção - Mosaico	39-43	5
Ah	4	Pausa reflexiva (6)	Lisboa	Decisão de ficar em Lisboa com o Irmão	62-63	2
Al	8	Pausa reflexiva (7)	Lisboa	Independência de Moçambique	66-67	2
Ap	10	Pausa reflexiva (8)	Sintra	Introdução ao capítulo sobre o Pai	77	1
Bc	10	Pausa reflexiva (9)	Sintra	Comentário sobre o destino da personagem e introdução da nova personagem	108-111	4
Bj	10	Pausa reflexiva (10)	Sintra	Explicação do drama	129-135	7
Bm	10	Pausa reflexiva (11)	Sintra	Conclusão do drama e introdução do novo tema	217-221	5
Bo	10	Pausa reflexiva (12)	Sintra	Metaficcional	233	1
Br	10	Pausa reflexiva (13)	Sintra	Conclusão do livro	247-250	4
					Total	36

Além dos comentários rotineiramente inseridos no texto, segundo a planilha anterior, que descreve as pausas de *Partes de África*, existem treze grandes pausas reflexivas no romance, que ocupam trinta e seis das aproximadamente duzentas e cinquenta do livro, sendo utilizados em torno de quatorze por cento do romance exclusivamente para comentários do narrador. Sem contar os inúmeros momentos em que o narrador se imiscui no texto apresentando suas opiniões sobre personagens e situações. Helder, segundo a teoria de Booth, manipula a opinião dos leitores com relação às personagens apresentadas já que não lhes dá voz direta.

Vale explicar adequadamente como são calculados os percentuais de utilização do texto com cada uma das modalidades de texto descritas. Essa percentagem vem da contagem das páginas ocupadas por aquele tipo de texto (conforme descritas na planilha), não importando se a página foi ocupada completamente ou se só uma linha da página foi ocupada por aquele tipo de texto. Dividas pelo número total de páginas do romance, ocupadas ou não por texto, no total de duzentas e cinquenta e três, arredondadas, para fins de cálculo para duzentas e cinquenta. Como os percentuais não visam à exatidão numérica e sim dados para serem analisados no contexto do romance, acreditamos que esses arredondamentos não levem a distorções significantes em nossa leitura.

Segundo Genette, a pausa é um momento em que há uma parada no andamento da história. A teoria do autor prevê que essas paradas se deem para que o narrador descreva paisagens, personagens ou objetos. As pausas para reflexão do narrador não são salientadas pelo teórico, contudo os narradores pós-modernos usam a pausa seguidamente para um ensaio de reflexão, seja filosófica, literária, histórica ou geográfica, um momento para compartilhar opiniões e informações com o leitor, ou seja, não são momentos descritivos, são reflexivos, mas param o andamento do texto.

Percebemos que os textos estudados possuem grandes pausas no andamento da narrativa, mas que em sua maioria, não são usadas para descrever. As pausas dos romances contemporâneos estudados são usadas para refletir, por isso, postulamos o termo “pausa reflexiva” a fim de descrever o momento que o fluxo da ação é suspenso para que o narrador possa refletir sobre os fatos apresentados. Algumas das pausas apontadas na planilha são prolepses, ou seja, pequenos comentários sobre acontecimentos futuros que envolverão as personagens criadas ou mencionadas naquele momento narrativo. Contudo, as pausas mais interessantes são as que trazem a metaficção ao texto.

Nestas pausas reflexivas metaficcionais, o autor interrompe a narração para explicar como criou a ficção ou simplesmente para exhibir seu poder de decisão sobre a diegese. A quinta pausa reflexiva exemplifica bem esse tipo de pausa:

Se este fosse uma autobiografia ou um romance a fingir que não, seria agora necessário preencher a passagem do tempo com episódios que marcassem a transição entre os cinco e doze anos do

narrador⁹(...) Erro evidente, sobretudo num livro que se deseja com poucas palavras, uso perdulário dos recursos da economia narrativa com a inevitável consequência de não deixar o leitor aquecer, identificar-se, nutrir rancores e simpatias, chegar só por si às conclusões autorais previamente determinadas. (MACEDO, 1999, p.39)

O trecho, além de fazer a conexão entre dois tempos narrativos distantes, explica a poética do autor, e não segue a estética do mostrar, aquela preconizada por Flaubert que permite que o leitor crie suas próprias conclusões diante dos fatos narrados, já que o narrador não o faz. O narrador de Macedo assume-se um contador, totalmente responsável pela realidade diegética produzida que nada tem de recorte tal qual a vida real. O que o torna um narrador consciente de si mesmo, conforme a definição de Booth.

4.7 Cena e Sumário

O texto de Macedo é estruturado, principalmente, sobre três tipos de narrativa: os comentários, os sumários e as cenas. O andamento da ação do romance *Partes de África* acontece, principalmente, através de sumários que sintetizam grandes períodos da realidade narrativa. Como a tabela a seguir ilustra, são 28 sumários que ocupam cento e três páginas das aproximadamente duzentos e cinquenta do romance, sendo assim aproximadamente quarenta por cento do espaço é dedicado à composição de sumários.

⁹ Em alguns momentos optamos por repetir citações já utilizadas, pois um mesmo fragmento pode ser o melhor exemplo de mais de um dos efeitos ilustrados pela nossa análise.

Tabela IV (de Sumários em *Partes de África*):

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	Páginas	N°
d	3	Sumário (1)	Lisboa-Zambézia	Tia Bia/ Samora Machel	13-16	3
n	1	Sumário (2)	Lourenço Marques	Vida do avô	22	1
q	1	Sumário (3)	Lourenço Marques	Namoro de Pedro	24-25	2
r	3	Sumário (4)	Vários lugares	Fim da vida do avô	25-27	2
s	2	Sumário (5)	Zambézia	Gomes Leal (Helder)	29-38	10
v	10	Sumário (6)	Sintra	Amor de Rola Pereira	47-48	2
z	5	Sumário (7)	Zambézia	Volta a Lourenço Marques	48-49	2
Aa	6	Sumário (8)	Lisboa	Fernando Gil	49-53	5
Ab	3	Sumário(9)	Zambézia	Guerra de 39-45	55-57	3
Ac	3	Sumário (10)	Zambézia	Hábitos de Moçambique	57	1
Ae	9	Sumário (11)	Lourenço Marques	Negro com pesadelos	58-59	2
Af	3	Sumário (12)	São Tomé e Príncipe	Novos Ritos de passagem – a guerra	59-61	3
Aj	4	Sumário (13)	Lisboa	Namoradas do irmão	65-66	2
Am	10	Sumário (14)	Lisboa	Destino da namorada	67	1
An	7	Sumário (15)	São Tomé e Príncipe	Namorada cor de cobre	69-71	3
Ao	6	Sumário (16)	São Tomé e Príncipe	Raquel	71-76	6
Aq	1	Sumário (17)	Vários lugares	História do Pai	77-78	2
Ar	8	Sumário (18)	Lisboa	Aposentadoria do Pai	78-81	4
Av	6	Sumário (19)	São Tomé e Príncipe	História do agente da PIDE e outras	96-102	7
Az	6	Sumário (20)	São Tomé e Príncipe	Movimentações políticas	103-107	5
Ba	6	Sumário (21)	São Tomé e Príncipe	Retorna a história do agente da Pide	107-108	2
Bb	6	Sumário (22)	São Tomé e Príncipe	Pensamentos de Lobo dos Santos	108	1
Bd	6	Sumário (23)	Lisboa	Juventude/ Clotilde	111-116	6
Bf	6	Sumário (24)	Lisboa	Medeiros	116-122	7
Bh	6	Sumário (25)	Lisboa	S.	123-124	2
Bi	6	Sumário (26)	Londres	Medeiros	125-129	5
Bn	8	Sumário (27)	Londres / Lisboa	História do narrador	221-232	12
Bp	8	Sumário (28)	Vários lugares	História do narrador	234-235	2
					Total	103

Segundo Booth, o sumário é uma forma mais artificial de se contar uma história, já que, para resumir, o narrador terá de selecionar os fatos mais importantes: “E já que o menor sentido de composição ou seleção falsifica a vida, toda a ficção requer uma retórica complexa de dissimulação.” (BOOTH, 1980, p.61) O narrador de Macedo procura ser o mais intruso possível e não dá oportunidade ao leitor de conhecer suas personagens. Lembre-se do próprio narrador: “inevitável consequência de não deixar o leitor aquecer, identificar-se” (MACEDO, 1999, p.39), ou seja, o narrador tem plena consciência dos recursos literários de que dispõe e de como pode usá-los e opta por fornecer seus próprios juízos prontos ao leitor. Um bom exemplo desse tipo de narrativa é o sumário que conta a história de como o narrador conheceu sua esposa:

E foi em Joanesburgo que conheci a S. Mas como hei-de eu agora nesta grave odisséia das minhas viagens, como hei-de eu inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que foi contado ou cantado? Não sei, nem vou tentar. Basta dizer que em tudo se renova e que é sem cura. (MACEDO, 1999, p.123)

Desta forma, o autor tira qualquer autonomia do leitor para interpretar a força desse amor, não apresenta fatos e cenas apaixonadas. S., a quem o narrador atribui tanta importância, não tem voz no romance, nem ao menos uma frase dirigindo-se ao narrador. Leitores acostumados aos padrões românticos podem se perguntar que provas esse amor deu de sua força. Que fatos levaram os dois apaixonados a ficarem tão próximos a ponto desse ser “o mais interessante e misterioso”?

Analisando o texto dessa forma, fica mais clara a ironia do narrador, pois todos os narradores que cantam amores, bem como todos os apaixonados, acreditam que os seus amores são únicos e os mais interessantes e misteriosos de todos. Para contrastar ainda mais com essa estética romântica, o texto que narra como os dois apaixonados ficaram juntos é tão sintético e prático, que o leitor não se emociona com ele. E isso, neste caso, não é um defeito, o narrador nesse excerto espera o mesmo que Flaubert e James esperam, conforme Booth comenta:

O objetivo mais elevado da arte, disse Flaubert, não é provocar o “riso ou lágrimas” – quantas vezes essa fórmula viria a ser repetida nos cem anos seguintes! – mas sim, funcionar como funciona a natureza, ou seja, fazer sonhar o leitor. Até James (...) aspira a que o leitor saiba erguer-se acima do envolvimento na mera “história”, dando lugar a uma apreciação analítica da “história da minha

história”. O que James pede é inteligência, discriminação e interesse analítico e, apesar de estar, como vimos, disposto a aceitar a responsabilidade de elevar o leitor a esse nível, James pressupõe um leitor pronto a dar uma resposta analítica adequada. (BOOTH, 1980, p.136)

O narrador espera que o leitor pense e ao pensar infira que, sendo o marido de S. “rival” amoroso de Helder, este não pode dar testemunho isento a seu respeito. Com esse respaldo, o narrador cria uma personagem caricata que ilustra um tipo. O autor não quer provocar as lágrimas ou a compaixão do leitor por seus amores, ele quer ironizar, por isso, mesmo ao falar de amor, o narrador provoca a reflexão:

Ao nível dos fatos irrelevantes, o caso foi que conheci a S. numa recepção dada por uma senhora de lábios virados ao contrário que, quando o escândalo rebentou, se sentiu muito responsável pelos efeitos erógenos de sua hospitalidade e a chamou para explicar que Deus tinha feito a cintura para tornar bem claro que havia dois tipos de amor: o da cintura para cima e da cintura para baixo. Uma perversa. O escândalo era porque a S. tinha um marido arquiteto a querer meter-se entre nós, e nós não deixávamos em compensação, estava lá nessa altura como catedrático visitante a universidade onde S. também ensinava, o Professor Jorge Dias, que lhe explicou, com rigores antropológicos, que esse tipo de marido português só daria o divórcio se houvesse ainda maior escândalo. (...) Assim foi. (MACEDO, 1999, p.123) (Grifo nosso)

As expressões grifadas demonstram como o maior intento do narrador é a ironia e também mostram que as opiniões negativas do narrador sobre os demais personagens não ficam escondidas. Helder, narrador, revela-se totalmente simpático somente a si mesmo enquanto personagem, não procura uma neutralidade artificial, que o obrigaria a arrolar os motivos das atitudes do arquiteto, e, sendo assim, o narrador construído por Macedo, enquadra-se nesse modelo descrito por Booth:

Simpatia ou compaixão indiscriminada – Ao dar a impressão de que reserva um juízo – o autor pode esconder de si próprio o fato de estar envolvido sentimentalmente com as personagens e de estar a pedir a simpatia do leitor sem fornecer razões adequadas. (...) freqüentemente, em Best Sellers modernos, (...) o autor identifica-se a si próprio – ou, mais vulgarmente a si própria – com o principal personagem e o leitor é convidado a participar do deboche. (BOOTH, 1980, p.101)

As duas expressões grifadas se referem à dona da recepção onde se conheceram e que aconselha S. a não se divorciar sugerindo que o amor entre S. e

Helder era do tipo “da cintura para baixo” e, portanto, ganha a antipatia do narrador. Helder também não tem motivos para simpatizar com o ex-marido de S., mas não dá elementos para o leitor aderir a sua causa. Ele não tem nome, muito menos voz. As referências que o narrador faz sobre ele são factuais: o arquiteto insiste em “meter-se entre nós”, nada mais justo já que o tal arquiteto é, naquele momento ainda, marido de S.. Helder também se reporta a ele como esse “tipo de marido português”, ou seja, um homem tradicional, que até pode ter esse comportamento desaprovado por parte do leitor, mas ainda assim está longe de ganhar seu desafeto. Por meio desse comentário o narrador também manifesta seu descontentamento com o tradicionalismo ainda muito arraigado à cultura portuguesa. Não é sem motivo que a nacionalidade do marido é mencionada.

O texto estrutura-se a partir da memória do autor e de suas relações com as demais personagens. Essas relações, por vezes, são também contadas através de pequenos sumários que, na maioria das vezes, introduzem outro grande sumário que nos conta os fatos mais importantes da vida dessa personagem. A fim de esclarecer: um pequeno sumário coloca o leitor a par da relação entre o narrador e aquela personagem, encadeado a este um grande sumário faz uma digressão e conta aspectos importantes da vida da personagem. Um exemplo do que queremos mostrar é a inserção da judia Raquel:

A Raquel falava pouco, sorria menos, ocasionalmente sorria para mim, parecendo sempre mais triste quando sorria. Eu procurava servi-la como pudesse, levar-lhe um copo de água antes dos criados, passar-lhe os amendoins, abrir-lhe a porta do carro antes do marido. Era de uma magreza que todos consideravam excessiva mas que se articulava numa perfeita harmonia transluzente tornada ainda mais inverossímil pelo mundo de carnalidade tropical em que caíra. Tinha olhos da cor dos freixos, de um cinzento por vezes nublado, quase verde. (MACEDO, 1999, p.72)

Novamente o narrador não nos conta cenas nas quais os fatos que sumariza acontecem, não mostra como o narrador sabe que as outras pessoas achavam Raquel demasiadamente magra, todas as informações que nos são dadas vêm filtradas através do narrador. Não só pelo seu olhar seletivo, mas também por seus pensamentos e posições. O narrador conscientemente constrói um texto mediado. Encaixado a esses pequenos sumários relacionais, ou seja, sumários que relacionam o narrador com a personagem abordado, temos que, via de regra, os

grandes sumários contam a história da vida da personagem com quem o narrador deparou-se nesse ponto da narrativa:

Era judia, tinha sido entregue como esposa-menina a quem a tirasse da Alemanha na véspera de os pais e de os irmãos serem levados para Belsen. Calhou ser ao Dr. Proença, vinte anos mais velho e bolsheiro da Alta Cultura em Munique. O qual tinha bom coração, teve mais coragem do que parecia que pudesse ter tido, ficou com a carreira tolhida pela coragem que teve, acabou nos serviços florestais de Guiné. Não tinham filhos, dizia-se que por ela não poder ou querer. (MACEDO, 1999, p.72)

No gráfico I (na página 92-3), podemos visualizar o movimento que esses grandes sumários provocam no andamento do texto: eles promovem grandes digressões (as depressões mostradas no gráfico). O sumário que conta a história de Raquel está representado pelo momento Ao. A introdução da história da Raquel na adolescência de Helder serve também para ilustrar seu caráter contestador, pois, quando o marido decide “devolvê-la” à Europa, por sugestão de sua namorada cor de cobre, mesmo que nem sua mãe, muito piedosa, acredite que Raquel mereça o perdão, Helder e seus amigos passam a noite fazendo serenatas e dançando na rua.

Outros sumários não dão conta somente do passado e comentam o futuro daquela personagem, evidenciando a posição do narrador no último ponto temporal da narrativa – momento numerado como momento dez. O momento Aj –Am é ilustrativo deste efeito. Neste momento, o narrador está relatando o namoro do irmão e como o narrador interferiu nele, em seguida, o narrador nos adianta o que acontecerá a ela.

(Aj) Nada contra a loura, que era a favorita do momento, mas a morena tinha achado muita graça às minhas “maldades” e eu andava desesperadamente a precisar de quem de novo me achasse alguma graça. E como também queria mostrar ao meu irmão quanto lhe estava grato por ele ter decidido tomar conta de mim, achei que podíamos ser os três muito felizes (...)

(Am) O meu irmão não casou com a namorada de olhos verdes, que veio a casar com um primo aviador. O marido aviador fez a campanha da Guiné, onde perdeu um braço, e saiu da tropa seis meses antes do 25 de Abril. (MACEDO, 1999, p.67)

Carlos Reis afirma que a digressão pode ser usada de forma ideológica, quando é utilizada através de um comentário para que o narrador exponha suas

posições sobre determinados temas da narrativa ou ainda, pode servir a outros propósitos, entre os quais, o autor destaca a apresentação de personagens:

Nem só, porém, a uma função ideológica se restringe o recurso à digressão. Ela pode servir também a outros intuitos: preparar a apresentação de personagens, afrouxar o ritmo de desenvolvimento da narrativa, incrementar uma atmosfera de suspense pelo retardamento de revelações importantes ou até servir de elemento puramente ornamental. (REIS, 1990, p.103)

Macedo usa as digressões principalmente com o propósito de apresentação das personagens, pois narrar sua história de forma sintética é uma maneira de apresentá-los. Sendo assim, acreditamos que o autor use principalmente o texto em forma de sumário, seja para narrar sua própria história, seja para entrar em uma digressão narrativa. O que configura um narrador mais intruso do que aquele que nos apresenta cenas. O narrador Helder reafirma, através de suas escolhas, seu propósito de estar sempre presente na superfície do texto, mostrando-se um narrador que efetivamente interfere de todas as formas possíveis na narrativa; mesmo assim, ele nos proporciona algumas cenas, conforme tabela a seguir:

Tabela V (de Cenas de *Partes de África*):

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	Páginas	N°
a	10	Cena (1)	Sintra	Propósito do romance	9-10	2
b	9	Cena (2)	Lisboa	Morte do pai	10	1
e	4	Cena (3)	Lisboa	Pimpão no velho mundo	16-17	2
g	3	Cena (4)	Zambézia	Infância - cão	18-19	2
i	4	Cena (5)	Lisboa	Adaptação	19-20	2
j	3	Cena (6)	Lourenço Marques	Tio Pedro	21	1
l	3	Cena (7)	Lourenço Marques	1ª vez no cinema	21	1
o	1	Cena (8)	Lourenço Marques	Poder do avô	22-23	2
p	1	Cena (9)	Lourenço Marques	Vinda de Tomás Vieira	23-24	2
u	3	Cena (10)	Zambézia	Rola Pereira	45-47	3
x	3	Cena (11)	Zambézia	Aula	48	1
Ad	9	Cena (12)	Londres	Aula do irmão	57-58	2
Ag	8	Cena (13)	Luanda	Cena diplomática	61-62	2
Ai	3	Cena (14)	Casa do tio Pedro	Cena iterativa – refeições	63-65	3
As	9	Cena (15)	Lisboa	Como encontrou o relatório	81	1
Au	6	Cena (16)	São Tomé e Príncipe	Encontro com o agente da PIDE	95	1
Ax	6	Cena (17)	São Tomé e Príncipe	Encontro com o professor de francês	102	1
Be	6	Cena (18)	Lisboa	Cena Iterativa dos passeios noturnos	116	1
Bg	6	Cena (19)	Lisboa	Escondido no Texas	123	1
Bs	9	Cena (20)	Lisboa	Morte do pai	250-252	3
					Total	34

A seguinte cena é uma cena iterativa, ou seja, uma cena que, segundo Genette, aconteceu inúmeras vezes, mas o narrador só a conta uma vez:

Logo que aprendi a descer as escadas de bicicleta, desafiei o cão a ir comigo à escola para aprendermos também o alfabeto e tabuada, as linhas ferras e os rios de Portugal. Durante o alfabeto e a tabuada ele deixava-se ficar resignado debaixo da carteira, mas no Trofa a Fafe e Minho Mira começava a maçar-se: um ou dois bocejos veementes, comichão súbita, orelha arrebitada por um ruído lá fora, às vezes uma cabeçada na esquina da carteira fazendo preceder por um ganido trapalhão o vigoroso latir com que saltava pela janela. (MACEDO, 1999, p.18)

O cão, como o autor relata, ia diariamente às aulas e se comportava da mesma maneira, sendo assim o narrador opta por nos contar em forma de uma cena detalhada o comportamento do cão. Dentre as cenas iterativas há um tipo importante em que narra a primeira vez de uma cena que se repetirá n vezes. Um exemplo desse tipo de uso é quando o narrador nos conta sua primeira aula:

Logo ao cimo da escada, à esquerda, era a sala de aulas: uma mesa retangular, oito cadeiras em volta, um quadro preto. Mas minhas explicações iam ser individuais: “Olá, pá, então tu que és o Helder!”
Sedução imediata: se havia alguns problemas implícitos em eu ser o Helder, o tom mostrava que, até prova em contrário, até achava que me ficava bem. (MACEDO, 1999, p.47)

A cena é curta, logo o narrador já a sumariza, mas é importante, tendo em vista que esse narrador não costuma passar a palavra dentro suas incursões sobre a própria história. Por fim, o último tipo de cena utilizada por Helder – a singulativa, que conta uma vez aquilo que aconteceu uma única vez. Esse tipo de cena normalmente é reservada para ocasiões bastante especiais, pois, não ganhando representatividade pela repetição, precisa ganhá-la pela importância:

O fato é que numa aula, em vez do caderno de exercícios, lhe entreguei por fingido engano o caderno idêntico onde copiava os versos que andava a fazer. Guardou-o sem uma palavra, como a coisa mais natural do mundo. E da próxima vez, acabada a aula, mandou-me entrar para a sala ao fundo do terraço, na parte residencial da casa, chamou a família toda numa encenação de grave solenidade, pediu um a um à mulher, aos cinco enteados e às filhas que se sentassem, apontou com o braço estendido para mim e declarou, gaguejando um pouco mais do que era o hábito: “Este é poeta”. Pausa longuíssima. “Lê”. Era um rito de passagem. (MACEDO, 1999, p.48)

Como nosso objeto é um livro de memórias escritas de forma bastante sintética, temos algumas cenas iterativas e várias singulativas, dado que o autor tenta se ater somente aos eventos mais marcantes de sua biografia e a alguns fatos cotidianos que se fazem necessários para o entendimento dos primeiros. Então o uso de cenas na narrativa autobiográfica de Helder não é muito numeroso, mas bastante significativo.

4.8 Privilégios e profundidade

O grau de privilégios de um narrador é medido pela profundidade de acesso que ele tem sob “aquilo que não poderia saber por meios estritamente naturais” (BOOTH, 1980, p.176). Segundo Booth, existe uma grande variedade de privilégios e são poucos os narradores a quem tudo é permitido. Quanto aos privilégios de acesso, os narradores podem ser divididos em oniscientes, na forma em que ele detém todo o conhecimento relativo à história; externo, quando observa sem tomar a perspectiva de nenhuma personagem; interno, quando vê tudo através de uma personagem; e, por fim, variável quando se desloca de uma para outra personagem. O privilégio mais importante é a obtenção da visão interior de outra personagem. O que Booth denomina de privilégios são semelhantes ao que Genette chamou de foco narrativo. Reis, após uma rápida digressão sobre o termo, sintetiza o conceito da seguinte maneira:

A focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, para além de condicionar a quantidade de informação veiculada, atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afectiva, ideológica, moral e ética em relação a essa afirmação. (REIS, 1990, p.159)

O narrador de *Partes de África* não tem privilégios desse tipo, ele nunca sabe o que as outras personagens pensam. Algumas vezes Helder até supõe o que os outros estão pensando ou o quanto sabem, mas isso não é confirmado, é sempre uma suposição:

Mas minha namorada sabia mais do que podia saber, certamente muito mais do que eu sabia que ela poderia saber, porque me ajudou a ir, empurrando-me muito docemente, quando comecei a afastar-me do grupo e aproximar-me da Raquel. (MACEDO, 1999, p.75)

O narrador de *Partes de África* pode ser classificado como interno ou variável. Caso levemos em conta somente o narrador predominante nessa narrativa, o Helder, ele será interno, pois esse narrador só vê e participa das coisas que Helder faz e sabe. Não sabemos nada sobre o que realmente o Pai sente a respeito de Helder e suas discussões políticas. Não sabemos nada a respeito do que S. pensa e sente, e nem mesmo sobre o que Luis Garcia de Medeiros pensa. Segundo Reis, a

focalização interna “corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem.” (REIS, 1990, p.164)

Porém, se levarmos em conta os elementos inseridos no romance: o Relatório e o Drama, o narrador será considerado de focalização interna variável, pois passa a voz a seu pai e a seu amigo através da transcrição de seus escritos, embora esses textos não dialoguem com o âmbito pessoal do romance, só com o âmbito político. “A focalização interna variável permite a circulação do núcleo focalizador do relato por várias personagens.” (REIS, 1990, p.165)

Há momentos em que podemos suspeitar da internalidade do narrador, pois não nos parece possível que ele tenha acesso a tal informação e ele não explica como a obteve, mas são momentos tênues que nem de longe o colocam próximos a um narrador onisciente: “Mas de repente, assustado comigo próprio, perguntei atabalhoadamente: “A viagem...A viagem da Alemanha foi muito difícil?” Não era um assunto em que se falasse com a Raquel, mesmo o marido só o mencionava quando ela não estava presente, senti-me a tremer de ousadia.” (MACEDO, 1999, p.74) Como o menino Helder sabia que o marido não falava desse assunto com esposa? Não nos parece que ninguém de suas relações fosse íntimo do casal a ponto de ter acesso a essas informações, então, neste momento, há um traço de onisciência nesse narrador.

Todavia, Helder não é um narrador onisciente, pois o narrador construído por ele não sabe nem de si, ele é uma identidade em construção. Esse narrador não tem uma história para contar, ele tem uma identidade por construir, por isso ele é tão evidente no texto. O que está em questão não é a história em si, mas o narrador querendo construir-se através da narrativa. Por isso, sua voz, sua visão, sua seleção e sua interferência na ordem narrativa são tão frequentes. Ele é a verdadeira matéria narrativa, o texto serve para organizar suas questões identitárias e defini-las.

Quanto à limitação temporal do narrador, ela é bastante realista, embora o autor mova-se entre os períodos da narração, cortando-os e reordenados - como explica na teoria do mosaico. Ele nunca coloca aspectos de um passado anterior a sua existência, salvo quando conhecido através de histórias, nem num futuro desconhecido e por ser construído ou descoberto. O momento dez é um limite temporal intransponível para o narrador, pois o momento da escrita limita a narrativa.

Como já vimos, o narrador de Helder nega o fantástico, e sua perspectiva temporal colabora para construção do realismo do autor.

Em relação à profundidade, Booth afirma: “os narradores que proporcionam visões interiores diferem quanto à profundidade e o eixo de mergulho.” (BOOTH, 1980, p.179). O narrador de Helder não se aprofunda em nenhuma personagem, antes o contrário, questiona-se em torno do comportamento daquela personagem, tentando adivinhar-lhe algum pensamento, como faz com seu Pai. O narrador examina detalhadamente os comportamentos do pai, buscando compreender qual sua verdadeira posição, primeiramente política, mas principalmente, sua opinião sobre o próprio narrador. O fim das discussões com o pai é um belo exemplo de como o narrador imagina a posição da outra personagem e registra-a como se fosse segura e inequívoca:

Parávamos quando o tom começava a corresponder às palavras, mais amigos por termos conseguido parar, mais cúmplices pelo pânico que teríamos gerado em quem tivesse calhado ouvir-nos e, incrédulos da tolerância dele mais do que do meu atrevimento, logo nos via calmos e sorridentes, whisky na mão, assiduamente concordando a pretexto de qualquer trivialidade – marcas de carro, misturas de café – que servisse de sinal de tréguas até novo encontro. Agora, morto, a mercê das minhas metáforas, tenho medo do segredo que lhe descobri e que porventura ambos já sabíamos que o outro conhecia, inconfessadamente. Desde que inconfessadamente. (MACEDO, 1999, p.81)

O narrador conta essa forma de relação com o pai depois de narrar uma cena iterativa, que, segundo o narrador, acontecia toda vez que se encontrava com o Pai – suas discussões sobre o colonialismo. Isso mostra como o narrador quer adivinhar os sentimentos da personagem, ou como julga conhecer os sentimentos do Pai dramatizado na narrativa, mas ele não mostra como soube disso, como seu Pai revelou tal sentimento ou como suas ações o levaram a tal conclusão. Desta forma, o narrador mergulha nos sentimentos da personagem sem dar ao leitor elementos para acompanhá-los. Segundo Booth, “quanto mais fundo for o mergulho, menor é o grau de confiança que aceitaremos sem perda de simpatia.” (BOOTH, 1999, p.179) São poucos os mergulhos desse narrador, acreditamos que a perda de confiança nele vem mais do seu discurso, no qual se afirma mentiroso, do que desse efeito.

4.9 Distância

Segundo Genette, a distância é a maneira pela qual o narrador dá forma à diegese. O modo mais distante é o narrativizado, ou seja, aquele em que o narrador conta os fatos sem dar voz às personagens. Logo a seguir, em termos de distância, temos o discurso indireto, no qual o narrador conta os fatos sem dar voz às personagens, mas transpondo sua fala. E então o discurso direto, no qual o narrador finge dar voz à personagem.

Já vimos que o narrador de Helder é narrativizado, pois ocupa-se muito mais de sumários do que de cenas. O que queremos acrescentar é a variação de distanciamento conforme a proposta de Booth, que possui um caráter mais ético e filosófico do que teórico.

Em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador e outras personagens e o leitor. Cada um destes quatro pode ir, em relação a cada um dos outros, desde a identificação a completa oposição, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou até mesmo físicos. (BOOTH, 1980, p.172)

O eixo mais intensamente proposto por Helder é o político. Ele expõe seu posicionamento sobre o colonialismo e coloca sua própria experiência de vida em função disso. Seu relacionamento pessoal com a história colonial portuguesa é explicitado logo de início:

No escritório que dá para o corredor, agora com a má iluminação do desuso, há cópias empilhadas de relatórios, estantes com livros de leis anotados à margem, mapas de África com círculos a cores, outros vestígios da contribuição pública do meu pai à várias partes dessa mesma história. (MACEDO, 1999, p.10)

Creemos que, ao deparar-se com a frustração da empreitada colonial, a saída mais fácil, e adotada pelo irmão de Helder, é se autodeclarar vítima e assumir a identidade africana. Ao declarar-se português, o narrador-autor assume sua parcela de culpa pelas barbáries e pela ineficiência da colonização portuguesa, e toma essa decisão de forma madura, crítica e clara: “É preciso reconhecer que Macedo, embora nascido na África do Sul e tendo passado a infância em Moçambique, coloca-se indubitavelmente como português” (SILVA, 2002, p.141). Também temos

de reconhecer que o autor teve uma escolha a fazer; ele poderia, e teria legitimidade para tanto, optar por ser africano; mas assume sua identidade problemática abertamente:

A minha pátria é Portugal. Mas passei a infância em Moçambique, a adolescência em Lisboa, estive na Guiné, em São Tomé e Angola, descobri o amor na África do Sul, vivo e trabalho na Inglaterra, de vez em quando vou dar umas aulas em outros países, gosto de vir ao Brasil, tenho partes de mim por toda parte. E, nos intervalos, escrevo. Na minha língua que dá para tudo isso. (MACEDO, 1999b, p.152)

Assim o narrador-autor mostra sua posição lusa, mas também fragmentária, de inclusão cultural. Segundo Bauman, a identidade precisa ser construída quando a comunidade deixa de ser natural. Macedo, como muitos cidadãos da pós-modernidade, não pode ser categoricamente incluído em um grupo nacional, por isso são necessárias a reflexão e a construção dessa identidade portuguesa que o autor alega.

Como observou recentemente Eric Hobsbawm, “a palavra ‘comunidade’ nunca foi utilizada de modo mais indiscriminado e vazio do que nas décadas em que as comunidades no sentido sociológico passaram a ser difíceis de encontrar na vida real”; e comentou que “homens e mulheres procuram por grupos a que poderiam pertencer, com certeza e para sempre, num mundo em que tudo se move e se desloca, em que nada é certo”. Jock Young faz uma glosa sucinta e pungente da observação e comentário de Hobsbawm: “precisamente quando a comunidade entra em colapso, a identidade é inventada”. (BAUMAN, 2003, p.20)

Macedo se coloca num entre-lugar¹⁰, sem negar sua identidade primeira. Sem dúvida, ser parte de uma comunidade nacional é um problema para o autor, que este solucionou, não sem embates ideológicos internos e externos; mas parece um bom exemplo nesse novo universo de fronteiras “líquidas”. O narrador predominante no texto de Helder se conforma deste modo: um homem dividido entre seu passado colonialista e seu presente pós-colonial. Esse narrador desestabiliza essas duas

¹⁰ Bhabha não formula uma definição direta de entre-lugar, mas os entende como pontos de contato entre diferentes culturas num determinado território nacional tradicionalmente visto como de propriedade de um dos grupos conflitantes. “É na emergência dos interstícios – a sobreposição e os deslocamentos de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes das somas das “partes” da diferença.” (BHABHA, 2007. p.20)

posições criando uma possível aproximação com o leitor portador de qualquer das identidades políticas possíveis neste eixo. O leitor que tende a acreditar que o colonialismo trouxe mais coisas boas do que más identifica-se com o Pai do narrador. O leitor que aprova a revolução encontra-se identificado com o jovem que foi o narrador e com seus amigos. O leitor mais moderado identifica-se com o próprio narrador. Desta maneira, o narrador joga com o distanciamento do leitor, mostrando o quanto qualquer uma das posições, inclusive a sua, é instável.

Segundo Booth, podemos observar cinco distâncias diferentes em um texto. A primeira é a distância entre o narrador e o autor implícito. Essa distância varia do plenamente identificado até o mais divergente personagem. Um exemplo da identificação completa é o que ocorre em *Partes de África* em que o narrador é também denominado de Helder Macedo e compartilha todas as características conhecidas pelo leitor com o autor implicado. *Natália* exemplifica um narrador bastante distante do autor implicado, já que Helder Macedo autor implicado de *Natália* é muito diferente de Natália, ou seja, o autor implícito, entidade textual do próprio autor, é um homem maduro, muito experiente e com profundos conhecimentos literários e a narradora é uma mulher jovem, inexperiente e iniciante no mundo das letras.

Outro exemplo ilustrativo dessa distância é a interessante troca de narrador que acontece em *Sem Nome*. O livro é narrado pelo autor implícito até Júlia tomar a escrita do romance aumentando repentinamente a distância entre narrador e autor implicado. Entretanto esses são casos extremos, muitas vezes essa distância é medida nos detalhes. Normalmente, o leitor inicia a leitura acreditando que o autor implícito é o narrador do texto e só o descola dessa entidade quando encontra informações contraditórias. Nos romances de Saramago, por exemplo, não encontramos motivos para descolar o narrador do autor implícito, mas o narrador também não reforça essa vinculação. Não é o caso de Macedo que, quando não cria uma entidade narrativa muito distinta, usa informações públicas de sua vida para reforçar sua identidade no texto. Na primeira página de *Vícios e Virtudes*, o narrador diz:

Lá fiz minhas desculpas, que ele terá registrado ou não, insisti sem insistir muito porque já tinha cumprido minha obrigação (...) já não tenho idade para andar aos ziguezagues, o outro é que até então nunca tinha conhecido um escritor que confinasse a descrição física das suas personagens aos apetrechos sexuais. Como é que se diria, em teoria literária? Desconstrução em sinédoque? Versão pós-

moderna de quem vê cara não vê corações? Pois é, mesmo na altura percebi que não tinha muita graça. Contágios. (...) Agora vai-se o dia todo. Mas também não era grave, regressaria no dia seguinte a Londres e aos brócolos. (MACEDO, 2002, p.22)

A segunda distância que pode ser medida é a existente entre as personagens e seu narrador. Essa distância quase não se alarga nos romances de Macedo, pois, normalmente, o narrador é personagem da trama, seja como protagonista ou coadjuvante. Em *Pedro e Paula*, o narrador não está tão próximo como em *Partes de África* e *Natália*, pois o narrador principal, apesar de partilhar a narração, não está centralmente envolvido na ação. Em *Sem Nome*, a parte inicial é narrada com certo distanciamento, mas, quando Júlia torna-se narradora, a distância acaba.

Em *Partes de África*, o narrador só fica distante temporalmente de suas personagens quando conta as histórias de seus antepassados antes de seu nascimento. Como ocorre na digressão que o autor usa para exemplificar o poder de seu avô, a história é contada pela avó à mãe de Helder e conta como o avô fez com o que o próprio condenado levasse a mensagem que determinava sua morte: “Liquide-se.’ Era a história favorita da viúva, já em anos de esclerose empobrecida. “Oh, Mamã, então anda a dizer que o Papá mandou matar um homem?” “Mas foi, minha filha, então, ele tinha poder para isso e muito mais!” (MACEDO, 1999, p.23) Nos momentos onde narra sua infância, o narrador se coloca próxima àquelas personagens sem adiantar a distância que se formará entre eles com o passar do tempo (salvo no caso de Tomás Vieira).

O meu irmão, que desde a ponte sobre o rego de água na Zambézia se tornara para mim o construtor de todos os arco-íris, tinha dado o pontapé de saída, eu apanhei a bola no ar, passei-a de volta, e ficamos nisto de ópera para cá, ópera para lá, até que a certa altura, no apartamento que tínhamos graduado dos quartos avulsos, pusemos os colchões na sala, junto ao gramofone, evitando assim perdermos muito tempo com ter de ir dormir e esperar pelo dia seguinte. (MACEDO, 1999, p.117)

A relação do narrador com o irmão, conforme o texto, arrefeceu depois da libertação das colônias, mas, em momento algum o narrador nos adianta esse afastamento, no momento em que está rememorando estes episódios, ele parece muito próximo às demais personagens. Por isso, entendemos que o narrador parece muito próximo aos demais personagens em todos os momentos do texto.

A terceira distância descrita se dá entre as normas do leitor e o narrador. Podemos entender quaisquer padrões ético, moral, religioso, político ou filosófico como norma, em *Partes de África*, o princípio posto em pauta é o colonialista. Neste quesito, o narrador de *Partes de África* se modifica ao longo da narrativa, pois nasce em uma família colonial e adere a seu modo de pensar até a adolescência, quando começa a entender a organização política colonial e se posiciona diferentemente. Além disso, passa a voz a outros narradores com posições distintas o que faz com que o narrador ora esteja mais próximo do leitor, ora mais afastado. Segundo Booth, um narrador pode modificar-se na medida em que narra, oscilando sua proximidade com o leitor, como é o caso de Helder, que, no início da narração não é consciente da questão colonial, mas a partir da juventude em Portugal, torna-se um jovem engajado. O livro questiona as posições de bons e maus na história, mas não se aprofunda em outros princípios de modo que possamos medir a distância que tomam em relação ao narrador. Portanto, a oscilação no âmbito da questão colonial dá ao enredo a propriedade de variar esse tipo de distância.

A quarta distância acontece entre o leitor e o autor implícito. Em *Partes de África*, essa distância é semelhante a do narrador, já que o autor implícito é confundido com o narrador. Contudo, como o autor implícito é mais identificado com o autor real no estágio em que se encontra, ele perde o afastamento que há entre o leitor e a ideologia do narrador enquanto criança que o narrador tenta simular ao reviver os momentos iniciais de sua vida. Desta forma, essa distância torna-se mais estável do que a do narrador.

A quinta e última distância analisada é a existente entre o autor implícito e as outras personagens. No caso de Helder, ele próprio é a personagem-protagonista do texto, não existindo distância entre ele e as personagens narradas bem como não há entre o narrador e as personagens narradas. Todavia, se pensássemos nas próprias reflexões do narrador, ao voltar às colônias anos depois, notamos que ele se vê muito distante do mundo onde viveu. Desta forma cremos que o autor implicado, no presente da narrativa, é muito distante de seus amigos de infância:

A minha namorada? Faltava-lhe um dente da frente, estava gorda, cozinhou uma festa de azeite de dendê e camarões, tinha cabelos brancos, mostrou-me a fotografia duma neta recém-nascida. Como nem sequer tenho filhos (sarampo tardio) e a passagem do tempo consiste apenas em que todas as pessoas com mais de vinte e cinco anos passem a ter a minha idade e eu a deles, fez-me imensa

impressão. Só não andei léguas a pé pensando nisso porque o calor e a chuva não permitiram. (MACEDO, 1999, 227-8)

Ainda cabe salientar que não acreditamos que aqui o narrador afaste-se dos personagens, até mesmo seu estranhamento é uma sensação de quem já foi próximo. A distância que queremos destacar é a que o leitor vê sabendo quem é o autor e comparando-o com a moça simples da colônia.

O Helder, em *Partes de África*, é um narrador do tipo mais intruso, mas ele não se mostra manipulador, ele não formula e exemplifica teses, ele postula dúvidas, sobre si mesmo e sobre o universo narrado. Os narradores dos romances pós-modernos não são homens previamente formulados, eles se moldam conforme a narração vai surgindo, suas posições políticas também não são previamente dadas, são formuladas e questionadas dentro do texto.

A posição política adotada pelo narrador no romance *Parte de África* não é transferida forçosamente ao leitor. Macedo não adota o modelo de narrador tradicional, que é bastante autoritário, como demonstra Booth, mas não é panfletário, pois apesar de impor suas opiniões, é mais fácil que o leitor o encontre e identifique-se ou não com ele por sua visibilidade. Macedo aproxima-se desse tipo de narrador pela visibilidade, e pelas opiniões sempre expostas ao leitor, mas distancia-se dele por não ter opiniões prontas para transferir ao leitor, por duvidar de suas posições e confrontá-las.

Quanto ao narrador “realista”, Macedo parece bem distante, pois aquele, via de regra, é mais panfletário, é mais manipulador, pois, selecionando os fatos narrados, sem figurar diretamente na ficção, é mais fácil que o leitor adote sua tese sem atentar que está sendo levado a pensar daquela maneira.

Por fim, Macedo adere ao que chamamos de narrador pós-moderno. Esse tipo de narrador expõe sua posição, mostra contrapontos e constrói junto com o leitor uma posição, mas cabe ao próprio leitor decidi-la com base no que foi mostrado. Portanto podemos dizer que o grau de aparência do narrador é inversamente proporcional ao poder manipulador dele. Quanto mais ele se esconde mais suas posições ideológicas são impostas ao leitor de forma subliminar. O narrador de Macedo expõe-se discutindo suas posições políticas e psicológicas, mostrando e debatendo suas vinculações emocionais com o material narrado de forma a contribuir com o posicionamento do leitor sem manipulá-lo.

5. O NARRADOR EM *NATÁLIA*

O narrador criado em *Natália* é bastante diferente dos outros narradores criados por Macedo. Helder, narrador e protagonista de *Partes de África*, é identificado com o autor, Helder Macedo, que mistura dados autobiográficos conhecidos do público em sua ficção a fim de confundir ainda mais as entidades de narrador e autor. Em *Natália*, o autor experimenta um tipo diferente de personagem narrador. Natália é uma mulher jovem, estudante de jornalismo e órfã de pai e mãe (mortos durante a guerra colonial). A menina ainda bebê foi entregue aos avós, que fizeram as vezes de pais e a criaram. Esse narrador é o oposto do primeiro em muitos aspectos: no gênero, na juventude, na experiência, mas principalmente, enquanto um é proveniente de uma família tradicional e isso o coloca diante de uma identidade herdada, o outro não sabe exatamente quem é, por isso precisa definir-se.

O histórico do romancista, Helder Macedo, ajuda-nos a compreender melhor a trajetória que levou o autor de um narrador como Helder Macedo, de *Partes de África*, até Natália do romance homônimo. O autor Helder Macedo, desde a criação de Paula, de *Pedro e Paula*, cria protagonistas mulheres. Segundo Jane Tutikian, “a grande revolução do nosso tempo foi a libertação da mulher.” (TUTIKIAN, 2010, p.122) Por isso o autor acredita que “a personagem dinâmica que poderia representar a metamorfose de um passado tradicionalista num futuro libertário, tinha de ser uma mulher.” (TUTIKIAN, 2010, p.122) Em outra entrevista, o autor diz:

Essas personagens femininas são formas de tentar construir precisamente o outro. A predisposição de desejar conhecer essas personagens femininas se dá na medida em que gosto das mulheres. Esse desejo de conhecer o outro, acho fundamental em termos da ficção, de processo literário. Há escritores que pensam numa história. Penso numa pessoa e meu processo costuma ser imaginá-la tão em detalhe quanto é possível (MACEDO, 2002 apud LOPES, 2009, p.11)

Em *Pedro e Paula*, o narrador também se confunde com o autor, inclusive também se chama “Helder Macedo”. Contudo, nesta obra, diferentemente do que ocorre em *Partes de África*, o narrador-principal compartilha a voz e deixa suas personagens, principalmente Paula, falarem. Assim, embora o narrador de *Partes de África* tenha experimentado momentos homodiegéticos, como nos momentos em que conta a história das demais personagens, em *Pedro e Paula* temos o primeiro narrador predominantemente homodiegético da obra macediana, já que o narrador não é o protagonista, mas também é personagem de seu romance.

Narrador homodiegético é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isso dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de um tal conhecimento direto. Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estritamente solidária com a central. (REIS, 1990, p.257-8)

Além de experimentar um narrador homodiegético, em seu segundo romance, o autor também utiliza pela primeira vez um narrador onisciente já que, em *Partes de África*, temos um narrador limitado pela visão e perspectiva do narrador-protagonista. Segundo Cancian:

Um narrador que tudo sabe e que tudo vê, rendido a uma história intrigante e perturbadora e transformado nela um de suas personagens. Assim está Helder Macedo em *Pedro e Paula*, posto como um contador de reminiscências alheias, reminiscências de um país, Portugal, na primeira metade do século XX, dividido entre o seu próprio espaço territorial e o espaço da África e cujas identidades se põem entrelaçadas na construção de uma identidade coletiva nacional. (CANCIAN, 2008, p.21)

No romance seguinte, *Vícios e Virtudes*, temos novamente um narrador homodiegético e cheio de “coincidências” com a vida do autor real. No início do romance sua participação é mais evidente, ele começa a narrativa contando que quer escrever um livro motivado por uma jovem Joana que acaba de conhecer e sobre a qual começam a surgir semelhanças com a mãe de D. Sebastião. O narrador se revela da seguinte forma:

Quando eu vivia em Lisboa, antes de Londres e dos exílios que se tornaram noutro modo de ver as coisas, era muito novo, não precisava de acordar para observar essas evidências, bastava prolongar a noite até de madrugada. Agora ponho o despertador para não esquecer-me. (MACEDO, 2002, p.12)

Assim como em *Partes de África*, temos um narrador predominante confundido com o autor empírico. Como em *Pedro e Paula*, ele adotará a terceira pessoa para contar a história de Joana. Conforme Cancian, “uma mulher misteriosa e enigmática que perturba simultaneamente dois escritores de romances. Um deles é Francisco de Sá Mendes e o outro é o próprio Helder Macedo, tornando-se personagem e narrador de sua escrita.” (CANCIAN, 2008, p.24) Neste livro, o narrador principal dá a voz às personagens e constrói muito mais cenas do que em *Partes de África*. Como em *Pedro e Paula*, temos uma protagonista mulher. Joana é outra mulher forte na história das narrativas macedianas.

A Joana de *Vícios e Virtudes*, metaforicamente correspondente à princesa Joana que foi mãe de D. Sebastião, é uma personagem que se recusa a ser manipulada pela escrita que lhe impusesse uma identidade que não derivasse de si própria. Neste romance levei ao extremo a ficcionalização autoral autobiográfica que iniciara em *Partes de África* e retomara em *Pedro e Paula*. (TUTIKIAN, 2010, p.123)

O narrador quer mostrar que, apesar de personagem, a Joana toma as rédeas de sua vida e não aceita as condições impostas pelo narrador que tenta escrevê-la. Ela mesma cria seus enredos à revelia do narrador:

(...) Comigo, começou a interessar-se pela perna. A querer saber se tinham pensado em amputá-la. Ela é que devia ter ido para guerra. Teria saciado a curiosidade. Às vezes punha-se a olhar como se a minha perna não estivesse lá. Queria ver a forma da morte, imaginar os pedaços que não houvesse.”

“Foi o que ela disse?”

“Sim. Não, a frase é minha. Mas ela fala bem. Gosta de criar enredos. Uma boa frase não é? (MACEDO, 2002, p18)

Há uma disputa pela autoria do texto, e a personagem se impõe ao autor. Notamos quando o narrador diz “Sim. Não”. Também é possível visualizar através da citação que há uma possível inversão entre os papéis femininos e masculinos, quando o narrador diz: “Ela é que devia ter ido para guerra.”. Joana tenta tomar a narrativa de Helder, mas é Júlia, personagem de *Sem Nome*, quem o faz.

O conteúdo da carta transforma a protagonista em autora de sua história e Viana, e até nós mesmos, em seus leitores, num contexto dual que remete à postura feheriana acerca do gênero, criando possibilidades múltiplas para o enredo, que não é mais dado como nos tempos épicos, mas construído, capítulo a capítulo, leitor a leitor. (CANCIAN, 2008, p. 49)

O primeiro narrador de *Sem Nome* não se identifica diretamente com o autor. No início do romance, temos um narrador heterodiegético, isto é, afastado da narrativa. Segundo Reis, narrador heterodiegético:

Designa uma partícula relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. Assim se distingue o narrador heterodiegético do narrador homodiegético (e também, naturalmente, do autodiegético), que justamente se caracteriza pelo fato de narrar uma história que conhece pela sua testemunha directa dessa história. (REIS, 1990, p.254)

No início de *Sem Nome*, temos um narrador em terceira pessoa e não dramatizado, ou seja, um narrador distante da diegese e onisciente. Bastante diferente dos outros formulados pelo autor: “José Viana terá portanto preferido regressar a casa sem saber o que pensar, sabendo apenas que não podia aceitar a impossível evidência de ter reencontrado naquela jovem mulher a jovem mulher que amara trinta anos antes.” (MACEDO, 2006, p.27) Desta vez, o narrador não tenta se fazer passar pelo autor e, apesar de sumarizar mais do que em *Vícios e Virtudes*, o narrador não se mostra muito no texto. Temos, em *Sem Nome*, um narrador não dramatizado e uma narrativa basicamente linear, com algumas digressões que introduzem a personagem Marta Bernardo.

Ainda em *Sem Nome*, o que faz o narrador mudar gravemente essa natureza é a introdução de elementos narrativos heterogêneos assim como o autor já tinha procedido em *Partes de África*. Através das cartas inseridas no texto é que a personagem toma a narração do narrador primeiro e passa a escrever ela própria sua história, ou a história de sua busca por Marta. Júlia escreve a José, contando dia a dia as descobertas que faz (assim como Natália com seu diário):

Meu querido Amigo (pois já assim o considero):
Venho cumprir a minha promessa com um relatório provisório sobre o aparente desaparecimento de Marta Bernardo (MB) provavelmente na noite de 1 ou na madrugada de 2 de junho de 1972. (MACEDO, 2006, p.117)

É agora segunda-feira, 12 de julho. Fui ao jornal para saber se o meu colega Carlos Ventura teria alguma informação que eu pudesse acrescentar. Estava tudo num pandemônio por causa dos acontecimentos de sexta-feira. (MACEDO, 2006, p.134)

Devido à grande extensão da carta de Júlia, que toma quase um terço do romance sem que seja concluída, o que devia ser uma epístola transforma-se em uma espécie de diário. A própria personagem se dá conta disso e percebe-se de tal forma envolvida na narrativa, que decide escrever um romance. Júlia, protagonista de *Sem Nome* é, assim como Natália, uma jovem jornalista (Natália não é jornalista de formação, mas de profissão), tradutora, tutelada por um homem mais velho e mais experiente na escrita. Em *Sem nome*, Júlia fala de sua própria mutação:

O que acontece quando uma pessoa sobre quem se escreve deixa de ser gente e passa a ser personagem. Se o oposto também acontece. A personagem torna-se gente. Autor e personagem. Personagem e autor. Se o autor, mesmo quando oculto, também se torna personagem. (...) Pena que não pudesse falar sobre tudo isso com os seus três homens actuais ao mesmo tempo. Riu: e depois, tudo para cama. (MACEDO, 2006, p.165)

A protagonista do último romance macediano também fala sobre a liberdade que os personagens devem tomar em relação ao autor para que os romances, em sua opinião, tenham qualidade. Natália comenta a respeito do autor que lhe dá conselhos sobre como deve escrever seu romance: “O que mais gosto nos romances dele é que trata as personagens como se fossem gente de quem não se

sabe tudo. A dar-lhes a possibilidade de escolhas próprias. A deixar-lhes um futuro inconclusivo, para ser preenchido fora do livro.” (MACEDO, 2010, p.17)

Júlia usufrui uma liberdade sexual incomum em um país tão conservador como Portugal (qualidade que também comunga com Natália), sendo que, na citação anterior, ela menciona os seus três homens. Natália também “casa-se” com três parceiros diferentes: primeiro Paulo, depois Jorge, Fátima e, por fim, Paulo novamente. O que, em *Sem Nome*, é uma crítica sutil ao machismo da sociedade portuguesa (lembre-se do Marido português de S., em partes de África), em *Natália* torna-se crítica feroz: “Mas não era o proverbial “despiu-a toda com os olhos” dos machistas carentes, a isso já estava habituada, coitados, deixá-los imaginar, são fáceis de domesticar, se me despiu ali mesmo eles é que não saberiam o que fazer.” (MACEDO, 2010, p.45)

O tom de reprovação fica ainda mais evidente ao compararmos a vida da avó com a de Natália. Duas gerações não contíguas aproximadas pelas circunstâncias dramáticas não se compreendem, a avó é tão apagada que não sabemos sua opinião sobre Natália, mas a neta, sem criticar, percebe seu apagamento: “A minha avó era como se não tivesse nome próprio, todos e ela mesma se lhe referiam apenas como Avó ou a Vovó. O Avô, é claro, fora de casa era o Professor, o senhor Professor.” (MACEDO, 2010, p.41)

Tanto Natália quanto Júlia emprestam sua juventude e seu futuro a personagens que já não dispõem de futuro, como a Marta, de *Sem Nome*, e o Avô, de *Natália*:

A menos que a razão seja precisamente essa, o autor já ter pouco futuro próprio e por isso precisar do futuro dos outros. Como o Avô precisava do meu. Nunca tinha pensado nisso, só pensei depois da entrevista. E fiquei a imaginar como o Avô se teria sentido sem si próprio nos últimos tempos, só passado sem nenhum futuro por eu já não estar mais com ele. (MACEDO, 2010, p.17)

Cancian aponta três ambivalências que moldam sua leitura de *Sem Nome*:

Aponta-se, nesse sentido, três ambivalências: a oscilação real *versus* imaginário, enfatizando o caráter de verossimilhança da escrita macediana ao compor tecituras que articulam elementos concretos com imaginação criadora; duplo, em que a composição da identidade se intensifica pelo jogo de um ser que pode ser idêntico (alma gêmea, sósia) e oposto (antagônico) a outro ser próximo de si (Júlia

como idêntica e oposta à personagem Marta Bernardo), e identidade *idem versus* identidade *ipse* (RICOEUR, 1991), isto é, o caráter de manutenção no tempo do ser e de remodelação do mesmo frente à alteridade. (CANCIAN, 2008, p.11)

A relação temporal entre as personagens é outra das tônicas da poética macediana. Ela existe entre Paulo e Jorge, entre Natália e o avô, entre Natália e o escritor, bem como em *Sem Nome* aconteceu entre Júlia e Marta. “A segunda ambivalência remonta à temática do duplo, em que Júlia é idêntica/oposta à outra personagem, Marta, num jogo de telescopagem no tempo” (BRAVO, 1998 *apud* CANCIAN, 2008. p.7). Natália percebe, depois da entrevista com o autor, que o avô tinha mais passado do que futuro e ela mais futuro do que passado, e assim se completavam.

O duplo é outro tema recorrente na obra de Helder Macedo retomado em *Natália*. Esse é um dos temas mais empregados e analisados na história da literatura; ele já foi pensado em diversos aspectos e suas funções foram analisadas inúmeras vezes, segundo Cancian:

É também Kepler que designa sete modalidades possíveis para o duplo, embora Bravo (1998) alerte para o acréscimo de muitas outras, tantas quantas a própria criação imaginativa do homem permitir visualizar. São: o perseguidor, o gêmeo, o(a) bem-amado(a), o tentador, a visão do horror, o salvador e o duplo no tempo. Em qualquer situação, marca profundamente o papel transformador do eu, sendo catalisador da ambigüidade (mal/bem; subjetivo/objetivo) e da mudança. (CANCIAN, 2008, p. 83)

Helder articula essas diferentes funções do duplo em sua obra. Em *Pedro e Paula*, temos os dois irmãos, que são gêmeos, mas são opostos, e o Pai e Padrinho, que são duplos, mas também são antagônicos, principalmente em relação à política. Em *Vícios e Virtude*, existem as duas Joanas, com histórias similares, mas bastante distantes no tempo e, em *Sem Nome*, temos Júlia e Marta, fisicamente idênticas, mas como se fossem futuro e passado uma da outra respectivamente.

Em *Natália*, temos Natália e Fátima, a outra moça a quem o Avô ajudou e que pode ser filha do policial que matou os pais de Natália. As duas têm a mesma idade e poderiam ter sido confundidas ou trocadas na infância. Natália acha que Fátima parece mais com sua mãe do que ela mesma. “Fotografias de alguém que teria podido ser filha da minha mãe. Que fosse a verdadeira filha da minha mãe. Daí a

parecença, a minha confusão inicial.” (MACEDO, 2010, p. 87) Mas Fátima também é o oposto de Natália: “Com uma mulher que é como se fosse eu ao contrário. De cabelo claro e olhos verdes.” (MACEDO, 2010. p.50). Fátima é uma espécie de duplo perseguidor, ela foi atrás de Natália para conhecer e se aproximar da menina que teve a vida que ela, por ser apócrifa, não pôde ter. Numa fala de Jorge em reposta à outra em que Natália se julgava apócrifa diz:

Então? Estás aqui viva ou não? Por quem é que tu julgas que o teu avô fez tudo isso? Inventou essa história? Qual é a galã dessa fita. A Fátima? Deixa-me dizer-te outra vez: a menina Fátima rua não existe. E deixa-me dizer-te outra coisa: ciúmes uma ova, como tu disseste a propósito da apócrifa. A apócrifa é ela. (MACEDO, 2010, p.160)

Fátima acaba por tomar a vida de Natália, casa com seu marido, tem um filho com o nome de seu avô e acaba por tomar também o avô da memória de Natália. “O meu avô foi-se assim tornando-se mais dela do que meu. E eu mais dela do que de mim.” (MACEDO, 2010, p.189) Por fim, quando não há mais nada a tomar, Natália já entregou-se totalmente a ela, mata-se com o veneno de Natália em frente a seu pai, assassino dos pais de Natália.

Os dois maridos de Natália, os primos, Paulo e Jorge, também são duplo antagônicos. O narrador não nos dá tantas informações sobre o físico deles, quanto nos dá sobre as mulheres. Eles são opostos em relação a seu modo de agir, em relação a sua maneira de ver e de gostar da arte. Paulo, preso ao passado, mais tradicional, Jorge, *avant garde*, pós-moderno, artista plástico afeito às instalações. Os dois têm nomes de santos católicos, assim como Fátima. Paulo é discípulo do Avô de Natália, professor universitário e pesquisador, de perfil introspectivo. Jorge é artista plástico e tem um comportamento social e sexual completamente diferente de Paulo. “Se Fátima era eu às avessas, o Jorge, para mim, era o avesso do Paulo.” (MACEDO, 2010, p.221)

As coincidências não cessam por aí, as duas protagonistas sentem-se assassinas. Júlia, em sua carta para José, assassina Marta, pois, mesmo sem ter certeza de que Marta morreu, afirma a José que ela morreu, então, ficcionalmente a mata. “Não se pode matar alguém imaginando a sua morte. No entanto é o que fazem os romancistas. Escreve-se, e aconteceu.” (MACEDO, 2006, p.161) Natália mata quase todas as personagens de sua ficção, contudo Natália mata-as não como

narradora e dominadora da diegese, mas como personagem, tanto que Fátima a acusa:

Ou preferes que eu seja a filha do assassino? Para poderes continuar a matar toda a gente em meu nome, até a mim! E depois acreditares que fui eu? Como se a criminosa fosse eu, como se eu fosse a tua doença hereditária? Ah, agora está outra vez com cara de medo! Mas agora é medo a sério, ainda bem! Já não é só para brincaremos aos teus medinhos de menina maluquinha. De assassina inocentinha. (MACEDO, 2010, p.210)

Resta acrescentar ainda, em comparação aos demais livros da obra, que o autor, em *Natália*, volta a transformar-se em personagem na narrativa, desta vez não como “o narrador” ou como “Helder Macedo”, mas como o escritor entrevistado por Natália que tem todas as características semelhantes a do autor. Por todas estas semelhanças, parece-nos que Júlia é um protótipo de Natália.

Helder Macedo através de seus cinco romances consolidou uma poética e uma temática bem definidas. *Natália* insere-se nessa produção, agregando novidades ao estilo. Este é o primeiro romance em que o autor cria um narrador que não é um simulacro dele mesmo. Helder Macedo não é o narrador desse livro, nem figura nele enquanto personagem nominado. *Natália* é o primeiro narrador autodiegético que não é semelhante, em características, ao autor. Júlia, se olharmos toda obra em perspectiva, toma a voz sempre presente de Helder Macedo e o encoraja a ir mais a fundo no universo feminino que vem explorando desde *Pedro e Paula*. O autor explica, em entrevista o desafio de escrever *Natália*:

São coisas que geralmente se conseguem com alguma facilidade nos diálogos que, simultaneamente, servem para caracterizar as personagens através do modo como falam e para fazer avançar a narrativa global do livro em que se integram. Mas, aqui, a fala da personagem tinha de ser o livro todo. E, através dela, eu tinha de fazer significar coisas que ela não teria sabido como dizer, apontar para uma significação mais ampla e, espero, mais profunda do que ela teria sido capaz de exprimir. (TUTIKIAN, 2010, p.125)

O narrador de *Natália* expõe de forma exemplar a ânsia de identificação desses narradores, a sua necessidade de se descobrir na narrativa presente desde o narrador de *Partes de África*; embora Helder Macedo exista, ele se reconfigura através da narrativa. Natália se cria através do texto: “E depois, quando terminar, mando tudo ao escritor da entrevista para ele ver o resultado. Se fui boa

personagem de mim própria. Como ele é de si próprio, nos livros dele.” (MACEDO, 2010, p.165)

Retomamos a história das narrativas do autor porque cremos que *Natália* é um resultado dessa história. A temática permanece sempre a mesma: o colonialismo; mas a brincadeira proposta pelo narrador é jogar com as entidades literárias, propondo uma perspectiva diferente a cada jogo narrativo. Macedo cria uma personagem-narrador com óticas diferentes a cada romance. Ora por virem de tempos e lugares sociais distintos, como Helder e Natália, ou simplesmente por estarem em um lugar diferente com relação à diegese, como Júlia e Helder, narrador de *Sem nome*.

5.1 Andamento da Narrativa

A fim de analisar *Natália*, separamos os fragmentos também em dez segmentos conforme segue:

- 1- Antes do nascimento de Natália e história de seu nascimento e integração à família
- 2- Infância com os avós;
- 3- Casamento com Paulo;
- 4- Casamento com Jorge;
- 5- Programas de TV;
- 6- Morte do Avô;
- 7- Morte da Avó;
- 8- Tempo do início da narrativa;
- 9- Casamento com Fátima;
- 10-Conclusão do enredo.

assassinados durante um atentado em Argel. Ela sabe que o avô é de origem portuguesa, mas não sabe muito mais sobre ele: “a verdade é que nunca soube muito de sua vida fora de casa.” (MACEDO, 2010, p. 27) Sobre a avó, sabe também muito pouco, que é brasileira, mas germânico-brasileira, seus pais fugiram da Alemanha com dinheiro para esconderem-se no sul do Brasil, não se sabe por que motivos. Natália aventa hipóteses sobre essa fuga, mas a Avó nunca comentou nada.

E eu não perguntei porque deixava sempre que ele contasse o que queria quando queria, à sua maneira. Era o nosso hábito, foi assim que eu fui ensinada. (...) Portanto, para mim, a minha avó foi sempre um tempo presente sem passado. (...) Isso era o que o avô tinha-me dito, O mais não sei. (MACEDO, 2010, p.27)

Aliás, tudo que sabe sobre a Avó também foi contado pelo Avô. Quando as duas ficaram sozinhas, depois da morte dele, a avó estava senil e recordava apenas fragmentos de histórias muito antigas sem nexos.

Eu fazia o possível para estar sempre em casa no fim da tarde, que era quando a avó se sentia mais animada, depois de ter acordado da morfina que eu lhe injetava a seguir ao almoço. Era quando tinha sonhado mais e ainda se lembrava do que tinha visto ou feito nos sonhos. Contava coisas que nos faziam rir às duas, de antes de eu e de minha mãe termos nascido, se calhar até de antes de ela ter conhecido meu avô. Mas eram coisas em que, nos sonhos, todos nós tivéssemos participado, de que pelo menos um de nós tivesse sido testemunha. (MACEDO, 2010, p.56)

Isso também contribui para que a versão de Diogo não fosse posta à prova, logo Natália só tem contato com o mundo através de Diogo. É através dele que conhece Paulo e é por causa dele que se casa com ele, e o mesmo tipo de relacionamento se dá com Fátima. Só Jorge escapa da intermediação do Avô; Diogo provavelmente percebe a paixão de Natália por ele e o rejeita por achar que Natália pode deixá-lo. Talvez por isso Natália o afaste de sua vida apesar de seus sentimentos.

Mas, depois de muito hesitar, meses depois, o que para ele era uma eternidade, achou que tinha de me contar. Não apenas porque sua maior lealdade era para mim. Também, é claro, porque nunca tinha gostado do meu avô. Mas isso se calhar sobretudo por achar que o meu avô é que não gostava dele. (MACEDO, 2010, p.229)

A paixão entre Jorge e Natália é bastante forte, tanto que ela sai de um recente casamento com Paulo para viver com Jorge, como se isso fosse natural. Então, é possível que Diogo tentasse afastar Jorge, pois sentia que ele era capaz de roubar-lhe Natália assim como, segundo Fátima, o pai de Natália faz com sua mãe: “O que a Fátima me fez pensar foi que a razão de ninguém nunca mencionar o meu pai só poderia ter sido a minha mãe ter deixado o meu avô para ir com ele.” (MACEDO, 2010, p.192)

Por causa desse período de vida encurtado, o andamento de Natália apresenta algumas peculiaridades. O livro, mormente, retoma os acontecimentos sobre o resgate da protagonista. Assim como Helder, Natália não fala sobre o momento de seu nascimento, mas entre eles há uma grande diferença: Natália não tem como saber o que aconteceu quando nasceu, ela não conheceu seus pais, seu Avô não os encontrou depois do nascimento da neta. Há grandes vazios na vida de Natália, ela não sabe o dia em que nasceu e tampouco seu nome. Por fim, em meio ao turbilhão de informações encontradas através da carta e do encontro com Fátima, Natália não sabe nem mesmo se é filha dos pais que imagina. Por isso dissemos que Natália é um indivíduo que se constrói no texto e através dele, é na escrita que a narradora percebe que pode não ser quem sempre imaginou. É esse romance que a cria, não só por ela ser uma personagem fictícia, mas por ela se construir no texto.

O momento selecionado como número um da narrativa engloba os acontecimentos antes do nascimento de Natália, o namoro de seus pais, o apoio proporcionado pelo Avô, a carta que esse recebeu, e a história do bebê resgatada em meio à guerra colonial. O segundo momento é a infância da menina, as histórias que seu Avô contava e seus sentimentos em relação aos pais adotivos. A menina não julga o relacionamento deles, mas observa e, quando adulta, vê que o Avô, apesar de homem culto e respeitado, mantém em casa o mesmo regime patriarcal e conservador que dominou o país durante o Salazarismo. A propósito, Natália tem dúvidas a respeito do posicionamento político do avô, e muitas vezes acredita que ele estava de acordo com a polícia política.

O terceiro momento inclui as lembranças do tempo em que a protagonista estava na faculdade, os motivos pelos quais decidiu casar com Paulo e seu casamento com ele. O primeiro casamento de Natália é bastante breve, ela não sente nenhuma atração física ou sexual pelo sucessor do Avô. Ela casa para

agradar o Avô, afinal Paulo é um simulacro do Avô, segundo Natália: “A ser apenas em função de meu avô, a ser aquele que devia ao meu avô ser quem era, o seu simulacro “prosopopeico”. (MACEDO, 2010, p.220)

O quarto momento é o “casamento” com Jorge, casamento entre aspas pois, segundo Natália: “Com Jorge não casei, não era preciso para nada, mas foi como se tivesse casado porque agora também já não vivemos juntos. Portanto ele é como se fosse meu segundo ex-marido. Acabei com o Jorge a seguir ao funeral do meu avô.” (MACEDO, 2010, p.51) Essa união parece ser um tempo feliz na vida de Natália, uma união que foi quebrada pela necessidade de cuidar da avó. Entretanto, também é uma união frágil, tendo em vista que se rompe facilmente e não se reconstitui mesmo após a morte da avó.

A quinta fase corresponde a um momento profissional de Natália, empregada em um programa de entrevistas na televisão. Natália é formada em Letras, mas aceita o emprego de entrevistadora pela oportunidade. Esse momento não se restringe ao período de tempo entre o casamento com Jorge e a morte do Avô, perpassa-os, mas separamos em uma referência única os momentos em que a carreira da personagem foi o aspecto mais forte. É verdade que o trabalho não se encerra com a morte do avô (o casamento com Jorge, sim), mas como o aspecto desse “tempo” não é o pessoal (mas o laboral), ele perpassa vários outros momentos pessoais da vida da protagonista. Sendo assim, só marcamos com o número cinco a narrativa pertencente ao âmbito do trabalho da narradora em que não há outra referência de tempo que a ligue com o tempo da vida pessoal da personagem.

Por exemplo, é essa profissão que a sustenta durante os anos de vida com Fátima. Mas nesse momento o traço mais forte é o seu relacionamento com Fátima; para esses fragmentos não usaremos o número cinco, e sim o número nove, relativo ao casamento com Fátima.

Natália só deixa a televisão quando se casa novamente com Paulo, aparentemente para cuidar do filho, mas, na verdade, por ter sido substituída por dois profissionais mais jovens:

Não foi só por causa do Diogo que deixei a televisão, é claro. Mas agora passou a ter sido. Agora foi sobretudo por isso. Acontece também que aquele rapaz e aquela rapariga que eu tanto ajudei se aliaram contra mim e tornaram a minha vida profissional insuportável.

As mais pérfidas intrigas com a Administração. Fiquei marginalizada.
(MACEDO, 2010, p.241)

Esse momento está relacionado ao segundo casamento com Paulo e à conclusão do enredo, portanto é, de fato, vinculado ao momento dez.

O momento seis é bastante melhor demarcado: ele inicia com a morte do avô, seu enterro e a mudança de Natália de volta para a casa da família, o cuidado com a avó doente, as possíveis causas da morte da avó; conclui com a morte da avó. O período sete inicia com a morte da avó e conclui-se com o início da escrita do texto. A época oito abarca os acontecimentos desde que Natália começou a escrever até seu casamento com Fátima. A parte nove é o período em que esteve casada com Fátima até o momento em que retoma a narrativa para concluí-la. O momento dez é a conclusão da narrativa, em que Natália nos conta como vive agora.

Tabela VI (Geral de *Natália*¹¹):

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	páginas
a	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	9-10
b	1	Pausa reflexiva	Argel	Morte dos pais (nascimento de Natália)	10-11
c	1	Sumário	Paris	Lua de mel dos Pais	11-12
d	1	Sumário	Portugal	Sentimentos do Avô	12-13
e	1	Sumário	Paris	Primeiro congresso em Paris	13
f	1	Sumário	Portugal	Notícia do falecimento dos pais ao Avô	13-14
g	8	Pausa reflexiva	Portugal	Bem e mal	15-16
h	5	Sumário	Portugal	Entrevista com o autor	16-20
i	2	Sumário	Portugal	Casamentos de Natália	20
j	2	Sumário	Portugal	Histórias do Avô - Infância - escola	21
l	5	Sumário	Portugal	Sobre os colóquios	25-27
m	1	Sumário	Brasil	História da avó	27
n	5	Sumário	Portugal	Sobre os colóquios	27-28
o	3	Sumário	Portugal	Sobre o casamento com Paulo	28
p	5	Sumário	Paris	O colóquio	28-39
q	1	Sumário	Paris	O primeiro colóquio	31
r	5	Sumário	Paris	O colóquio	32
s	1	Sumário	Paris	O primeiro colóquio	31-32
t	1	Sumário	Portugal		32-33
u	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	33
v	1	DOCUMENTO	Argel	Carta para o Avô	35-36
x	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	37-39
z	2	Cena	Portugal	Casa dos avós	39
Aa	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	39-40
Ab	1	Sumário	Portugal	História da avó	40-41
Ac	3	cena	Portugal	Faculdade	41-42
Ad	3	Sumário	Portugal	Casamento com Paulo	42-44
Ae	3	Cena	Portugal	Encontro com o Jorge	44-45
Af	3	Sumário	Portugal	Lua de Mel com Paulo	45-46
Ag	3	Cena	Portugal	Atelier de Jorge	46-48
Ah	3	Sumário	Portugal	Comportamento com Jorge	48
Ai	3	cena	Portugal	Atelier de Jorge	48-49
Aj	3	Sumário	Portugal	Paulo - Fim do casamento	49
Al	4	Sumário	Portugal	Casamento com Jorge - avô -	50-51

¹¹ A numeração das páginas nas tabelas a respeito de *Natália* segue a edição de 2010 do Editorial Beco do Azogue.

				casa	
Am	6	Cena	Portugal	Funeral do Avô	51-53
n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	páginas
An	7	Cena	Portugal	Vida com a avó novamente na casa	55-58
Ao	8	SONHO	Portugal	Moura?	59-62
Ap	8	cena	Portugal	Tempo da narrativa cola a narração	63-64
Aq	8	Pausa reflexiva	Portugal	História de Jorge	64-65
Ar	2	Sumário	Portugal	Divagações de Natália	65
As	8	Cena	Portugal	Preparação para ir ao Vento	67-69
At	8	Cena	Portugal	Vento	70-75
Au	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	77-79
Av	8	SONHO	Portugal	Casa dos avós	81-83
Ax	8	cena	Portugal	Descoberta de Fátima	85-88
Az	8	SONHO	Portugal	Casa dos avós	89-90
Ba	8	cena	Portugal	Descoberta de Fátima	91-105
Bb	8	cena	Portugal	Encontro com o Fátima	107-116
Bc	2	Sumário	Portugal	História de Fátima	116-132
Bd	8	cena	Portugal	Conciliação de Natália e Fátima	133-143
Be	8	SONHO	Portugal	Casa dos avós	145-147
Bf	8	cena	Portugal	Encontro com Jorge	149-165
Bg	9	cena	Portugal	Casamento com Fátima	167-177
Bh	9	Elipse	Portugal	16 de novembro de 2000	
Bi	9	Sumário	Portugal	22 de dezembro de 2003	179-207
Bj	9	cena	Brasil	viagem	209-211
Bl	10	Sumário	Portugal	Conclusão do enredo	213-247
Bm	10	DOCUMENTO	Portugal	Carta dos Orixás	249-251

Os dois livros, *Natália* e *Partes de África*, têm um andamento bem semelhante na porção inicial, andamentos, como mostramos em relação a *Partes de África*, correspondentes ao modelo autobiográfico – que pressupõe um autor, com uma história de vida extensa que decide parar para refletir. Não obstante, *Natália* mantém peculiaridades inovadoras no gênero, Natália não é exatamente uma senhora de idade, ainda mais se levarmos em conta os padrões do século XXI, o que a faz não ter muito passado para revelar. Em sua ficção, a falta de tempo passado é compensada por um passado complexo e cheio de mistérios de que nem a protagonista suspeita.

As duas narrativas de Macedo se diferenciam significativamente na parte final. Comparando as porções semelhantes com outros romances de memórias como o *Pequenas Memórias* de José Saramago, também analisado sob os mesmos aspectos e submetido ao mesmo tipo de análise, podemos concluir que esse

andamento é típico de romances de memórias, pois, por definição, são obras nas quais o autor que já vivenciou a experiência retoma-a a partir de seu momento presente. Eles apresentam, como mostra o gráfico, andamento oscilante entre o tempo da narração e o tempo dos episódios narrados e, embora, principalmente as duas narrativas de Macedo sejam tratadas pela crítica como bastante fragmentadas, o tempo dos episódios narrados normalmente se desdobra de forma progressiva.

Alguns momentos de *Partes de África* rompem o modelo, inserindo fragmentos de outros textos no enredo memorialista; mas a ruptura maior acontece em *Natália*, que se constrói em forma de diário, mas com a recuperação da história da personagem, portanto ingressando no universo de um romance de memórias, como seu andamento mostra bem.

No momento Ao, conforme o gráfico, em que a história de Fátima alcança Natália, o romance muda sua conformação, funcionando efetivamente como diário até o momento Bi, em que o narrador cria outra figura peculiar: uma elipse. Entre o capítulo 31 *Quinta-feira, 16 de novembro* e o capítulo 32 *2003-2004 Segunda-feira, 22 de dezembro* há uma quebra temporal de mais de três anos, que são retomados de forma sumarizada pelos capítulos seguintes. Não conseguimos representar essa pausa no gráfico, pois ele não leva em conta a passagem temporal formal, só a passagem diegética do tempo. Outro acidente notável no gráfico é a grande digressão que conta a história de Fátima que é seguido por uma narrativa linear sobre os anos de casamento de Fátima e Natália, representados pelo intervalo entre o momento As a Bg.

Uma das inovações mais criativas do texto é o tempo narrado ultrapassar o tempo inicial da narrativa. Via de regra, as narrativas de cunho memorialista chegam até o momento temporal do qual fala o narrador, normalmente adiantado em relação ao resto da narrativa. Segundo Reis, “o máximo potencial informativo de que o narrador autodiegético pode desfrutar deriva da situação de ulterioridade em que se encontra.” (REIS, 1990, p.253) Em *Natália*, podemos entender melhor examinando o gráfico IV, no qual, no momento Bg, o tempo narrado ultrapassou a posição inicial da narradora, que convencionamos ser o momento 8 – quando Natália ainda morava na casa dos avós e começou a escrever seu diário. Estritamente a ultrapassagem não se deu exatamente no momento Bg, e sim na elipse que há entre o momento Bf e Bg, período no qual a narradora abandona o diário por estar vivendo um romance feliz com Fátima. Entretanto, como o seguimento Bf foi progressivamente linear em

relação do Bg (imediatamente subsequente ao período no qual a narradora inicia a narrativa), consideramos sequência do mesmo período e optamos por fazer o corte na parte final, por isso o gráfico não ilustra o corte no momento exato em que se deu, mas do período Bg em diante. A narrativa, inclusive no gráfico, passa do tempo inicial da escrita do livro representada pelo número oito.

O andamento de *Partes de África* mostra as inúmeras oscilações temporais que o texto apresenta, sempre retornando ao momento reflexivo inicial, numerado com o dez. Helder volta à história de seus pais e avós para contrapor à sua e a seu momento presente: são dezesseis momentos em que o narrador volta ao tempo presente a fim de comentar dados da história narrada. Em *Natália*, temos cinco reflexões metalinguísticas, o que indica que o romance *Natália* não se manteve conscrito ao modelo memorialista.

Em *Natália*, o tempo da narrativa e das reflexões é numerado pelo oito, contudo, pelo efeito de ultrapassagem do tempo do início da narração que o livro faz, os momentos numerados pelo oito depois do período Ap até o final, não são de pausas reflexivas e sim de ação. A narrativa encontra o tempo da narração e por isso as indicações dali em diante não são pausas, como fica melhor ilustrado pela tabela VI. O gráfico IV aponta uma tônica nos momentos três e oito. O três é relativo ao casamento com Paulo, e sua tônica se dá através da alternância entre cenas e sumários nesse período da narrativa. Como em cada vez que o tipo de narração muda, o segmento é recortado, a alternância cria uma série de pequenos fragmentos. Por isso, o momento três é formado por várias secções curtas, em sua maioria temporalmente consecutivas. A parte de tempo número três é referida nove vezes, sendo que oito delas são em sequência.

Já a parte número um conta com onze menções, sendo que há dois grupos em que elas aparecem em sequência, uma conta com cinco fragmentos e a outra com dois. A de cinco fragmentos é no início do texto em que Natália conta a história de seus pais. Depois o texto volta outras tantas vezes a esse momento porque o nascimento e o resgate de Natália pelo avô são uma espécie de obsessão da narradora e, por isso, ela retorna tantas vezes ao tema. Natália tem muito interesse no passado, pois acredita que ele defina o presente e o futuro. Acredita que suas raízes, sua família, definem o que é:

Sim acho que me amou (Fátima). Mas acho que isso só foi por causa de tudo que lhe tinha acontecido. Sur tout ce qui t'a épouventé. Não foi só por causa do pai dela. Não foi só por causa dos meus pais. Não foi só por causa do meu avô. Nem sequer por minha causa. Foi por tudo isso. Por todos nós. (MACEDO, 2010, p.233)

Essa crença de Natália é o que faz com que ela se construa através do texto, pois, como vimos, no início da narração ela conhece pouco sobre sua própria história, sabe somente o que as histórias do avô contavam, e essas histórias estavam cheias de ficção. Como Natália acredita que o passado é o que define o ser, a protagonista no início do texto não existe (não é), pois desconhece seu passado, por isso precisa se construir e o faz através de suas pesquisas e das anotações em seu diário. Essa percepção sobre o tempo deságua em uma espécie de filosofia própria sobre o tempo. A narradora-protagonista escreve: “E fiquei a imaginar como o Avô se teria sentido sem si próprio nos últimos tempos, só passado sem nenhum futuro por eu já não estar com ele. Ou então isso sou eu agora, a sentir-me sem mim própria.” (MACEDO, 2010, p.17) Do que se pode concluir que o que constitui a identidade da pessoa é o passado, é sua história; por isso Natália está em busca de si em seu passado. “Ou eles a mim, tornando a minha vida numa história de fantasmas em que o fantasma sou eu. A viver num presente que não reconhece seu passado.” (MACEDO, 2010, p.10)

Títere do avô, que lhe contava histórias para efabular a sua vida; escrava de um passado enigmático, cujos alçapões a confundem sempre mais; cativa do nicho de uma fantasmática mãe que a converte em seu simulacro; prisioneira de um ex-marido que a concebe como um corpo intermediário, “prosopopeico”; presa de um amante das artes plásticas que a transforma numa “instalação”; à mercê de uma mulher que a usurpa da identidade e dos bens afetivos da memória – Natália se alforria e quebra o encanto que a paralisava, tal como no poema de Florbela que desde cedo a anuncia. (DAL FARRA, 2010, p.92)

Só depois de “matar seu passado” e terminar com seu “duplo” é que Natália consegue crescer. Depois de revirar sua história e não desvendar todos os mistérios, a protagonista toma uma atitude prática em relação a sua vida, ela parece querer mostrar aos leitores, que tipo de senhora respeitável se tornou, mas não consegue ou não deixa esconder que tudo não passa da aparência: mãe dedicada (mas não foi por isso que largou a televisão), esposa fiel (mas não deixou de procurar Jorge) e

dona de casa. Natália, no fim do romance, simplesmente é. Ela concluiu sua construção no momento nove e dez, é uma mulher adulta que se apresenta aos leitores.

Além disso, o que é o efeito estético mais forte em *Partes de África*: o distanciamento político-filosófico entre o jovem Helder e o Helder maduro, existe só em alguns momentos em *Natália*. Primeiro porque ela ainda é jovem para ter perdido totalmente as ilusões da juventude. Depois porque a relação do narrador com o tempo da narrativa também é bastante peculiar, pois ela vive enquanto o texto é escrito. Seus relatos têm diferentes relações de distanciamento da escrita e diferentes perspectivas políticas, pois Natália é uma jovem confusa que ainda está tentando descobrir e conformar suas posições. Podemos notar quatro graus de distanciamento do narrador em relação à diegese, em *Natália*, a retomar no capítulo sobre distância.

A forma como a identidade da personagem é construída pode ser notada no andamento que a narradora adota para sua narrativa. A primeira parte do gráfico mostra um andamento oscilante, inseguro, tateando o passado para construir um presente. O zigzague da linha de andamento no gráfico, no intervalo entre o momento A e o Ad, mostra uma narrativa titubeante. É a parte do romance mais colada ao gênero de diário, mas com uma distorção: a narradora não conta só os fatos que aconteceram no dia, mas também os acontecimentos do passado descobertos no dia. A ignorância da narradora mantém um clima de suspense sobre o que será o próximo evento narrativo. Diferentemente de Helder que escolhe temas, lugares e períodos temporais completamente estranhos uns aos outros para justapor e surpreender o leitor, Natália conta o que está a sua disposição, a ordem do dia.

Natália começa seu diário num momento de sua vida em que está sozinha. O diário nasce da necessidade de se definir, assim como à solidão. Natália procura ficar sozinha para se estruturar. A sua necessidade fica clara na fala em que refuta a companhia de Jorge:

Hoje não. Ainda não. Já te disse, ainda há coisas que preciso entender melhor. Temos de esperar. Não, a sério. De fato tenho estado a ver os papéis do Avô. É o que eu preciso agora. (...) Eu, pelo contrário, preciso pôr a vida dele em ordem. E depois a minha. E depois logo se vê. (MACEDO, 2010, p.74-5)

Desta pesquisa que Natália faz nas gavetas do avô (sempre as gavetas a trazer os antepassados à cena) nasce a problemática do texto que antes estava só muito tenuemente apontada: Natália. A narradora mergulha nesse passado e volta a tona para contar aos leitores suas descobertas até seu encontro revelador com Fátima. Depois de Fátima, Natália não se preocupa mais com o passado, ela encontra sua identidade na moça que é o oposto de si, que é a outra, a apócrifa.

Do encontro com a história de Fátima em diante até o momento final há uma visível progressão rápida em direção ao desfecho. O que mostra que a narradora mudou o estilo da narrativa. Natália abandona a forma de diário, pois passa grandes períodos sem escrever e assume uma narração prática e direta dos fatos, precipitando o romance para o fim. Entre 2000 e 2003, Natália não escreve mais em seu diário, em 22 de dezembro de 2003, abre-o e o relê. Primeiro compartilha com os leitores suas opiniões sobre o que escreveu e seu estilo narrativo, depois sumariza em um parágrafo o que aconteceu nesses anos:

É quase Natal e portanto vou fazer trinta anos dentro de poucos dias, neste ano da graça de 2003. (Diogo) Passou uns tempos difíceis, com aquilo da Fátima no ano passado, mas agora já começou a habituar-se. (...) O escritório agora é do Paulo e, como já disse, quase nunca lá entro. Mas faz sentido que seja, a biblioteca profissional de meu avô interessa-lhe muito mais do que a mim. (...) Tudo se recompôs, portanto, e voltou ao princípio. (MACEDO, 2010, p.183)

O leitor se depara repentinamente com uma situação completamente diversa da que o narrador deixou o texto na página anterior. No capítulo anterior, Natália narrava em uma cena detalhada seu primeiro encontro sexual com Fátima e assim, num virar de página passam-se três anos e muitos acontecimentos permanecem inexplicados. Mas, dois dias depois, a narradora retoma a história e recupera parte dos três anos. Ela usa dois grandes sumários e uma pequena cena, a da última vez que viu Fátima, para concluir o enredo.

Esse detalhe estilístico será recuperado no capítulo “Cena e Sumário”. Em relação ao andamento, há uma clara aceleração nessa porção do romance. Em setenta páginas, a narradora condensa três anos de vida, enquanto, nas 177 anteriores, narra treze dias, do dia 3 de novembro ao dia 16 do mesmo mês e ano. Talvez tenham sido os treze que mais mudaram sua vida, por isso tamanha importância, a descoberta da carta e de Fátima transformaram a vida da

protagonista, portanto, a importância dos fatos descobertos justifica a extensão do tratamento dado ao período.

5.2 Pessoa

O narrador do romance *Natália* é autodiegético, da mesma forma que o é Helder Macedo, em *Partes de África*. A diferença maior entre eles é que o narrador não se confunde com o autor implicado, devido às grandes diferenças biográficas entre um e outro. O autor implicado, segundo Booth, “é versão criada, literária, ideal de um homem real.” (BOOTH, 1980, p.92) Para o teórico, a criação dessa entidade serve para distinguir o que é o autor real, empírico, do que é o autor presente e perceptível através do texto. O homem que selecionou este ou aquele fato para narrador e fez as escolhas narrativas de voz, foco, andamento, enfim todas as escolhas narrativas. “O autor implicado corresponde assim a uma espécie de solução do compromisso, tentativa mitigada de recuperar para a cena da análise da narrativa uma responsabilidade que não se confunda com a do autor propriamente dito.” (REIS, 1990, p.40)

Sendo assim, o autor implicado só pode ser uma imagem, formulada pelo leitor a partir de seus conhecimentos prévios ou não sobre o autor empírico. O autor implicado de *Partes de África* e *Natália* é semelhante: as informações que o leitor detém sobre Helder Macedo. Mas seus narradores são bastante distintos, enquanto em *Partes de África* o narrador se disfarça de autor implícito, a narradora de *Natália* é o oposto de seu autor implícito e isso interferirá no grau de dramatização de seus narradores.

Temos um narrador em primeira pessoa, autodiegético tanto em *Partes de África* quanto em *Natália*, mas são narradores completamente diferentes do autor implicado, também semelhante aos dois textos, o que faz o leitor acreditar que o universo criado por *Natália* seja mais ficcional do que o de Helder, narrador e autor empírico que corresponde a uma pessoa real, a do escritor. Mesmo que *Natália* fosse uma pessoa real, Helder, autor empírico de *Natália*, não poderia narrá-la em primeira pessoa, o que lhe dá um estatuto mais fictício.

Quanto à credibilidade desse narrador, salvo por ser aceito somente no universo ficcional, não há dúvidas pairando sobre a confiabilidade de *Natália* em relação à diegese. Já lemos que *Natália* é uma história mal contada, pois

estilisticamente se constitui assim. Segundo Booth: “Se o narrador, que nos é apresentado por todos os sinais fidedignos como porta-voz do autor, afirma acreditar em valores que nunca se concretizam na estrutura como um todo, podemos falar em obra insincera.” (BOOTH, 1980, p.92)

Contudo, há ainda o que problematizar, tendo em vista que Natália aparentemente não mente a seus leitores sobre a diegese e, apesar de deixar explícitas suas escolhas estilísticas ao longo do texto, ela não possui poder sobre a diegese. Por isso, ela é uma narradora diferente de Júlia, de *Sem Nome*, que falsifica a morte de Marta. Nenhum fato é totalmente contraposto à narração de Natália. Mesmo que ao fim do romance ele seja deletado, a atuação de Natália frente a sua história é bastante peculiar. Quando se trata do texto, ela é indigna de confiança, quando se trata da diegese, nem tanto.

A focalização optada pela narradora é a interna, o leitor só tem acesso ao que Natália sabe. Não há nenhum grau de onisciência por parte da narradora. Segundo Reis, “a situação narrativa instaurada pelo narrador autodiegético condiciona também o recurso ao código das focalizações, por força dessa posição de ulterioridade em que normalmente decorre a narração.” (REIS, 1990, p.252) Natália não detém na narração da maioria dos fatos nem mesmo uma ulterioridade muito grande, tendo em vista que, por vezes, o tempo de narração se aproxima muito do tempo da diegese. Natália narra os fatos na medida em que os descobre, compartilhando suas surpresas e ainda sem saber a que resultado esse fato pode levar.

Helder, narrador de *Partes de África*, não apresenta onisciência muito mais significativa, contudo seu grande poder sobre a diegese advém da seletividade que a visão distanciada dos acontecimentos proporciona. Natália não pode selecionar porque não sabe o que será importante. Então, por vezes, precisa acrescentar comentários a episódios que já foram concluídos narrativamente: “Voltando àquela primeira noite na cama com Fátima: a perversidade dela, o seu profissionalismo, foi saber exatamente como usar minhas carências, o fato de eu nunca ter tido mãe.” (MACEDO, 2010, p.185)

Logo, Natália, que a primeira vista parece um narrador indigno de confiança, tem um grau de confiabilidade próprio, tendo em vista que não é desdita dentro de seu texto, em virtude de seu discurso não dar muito espaço a outros narradores. Ela também não apresenta grande manipulação na ordem ou seleção dos fatos, pois o

estilo diarístico que adota a prende aos fatos ocorridos ou descobertos no dia. Por fim, a falta de distância entre a narração e a história narrada, impossibilita uma ampla seletividade. Na sequência, veremos como os outros narradores trazidos ao texto colaborarão com a composição dessa confiabilidade de múltiplos graus.

5.3 Corroboração

Diferentemente de *Partes de África* temos, na proporção entre cenas e sumários, mais cenas, em *Natália*, que sumários. Do que resulta que as outras personagens têm mais voz própria, embora não atuem como narradores. Nos sonhos de Natália, o avô vem lhe contar histórias. Os sonhos, normalmente, são cenas em que Natália e o avô dialogam com preponderância da voz dele:

Então ouve, é uma história muito simples. Havia um rapaz, não, havia uma rapariga que foi presa e que foi levada para um país desconhecido. Tinha-se disfarçado de rapaz para agradar aos pais que só tinham tido meninas, os guardas não perceberam o disfarce e puseram-na numa cela com um velho tão velho tão velho que quase já não via.(...) (MACEDO, 2010, p.81)

O avô, enquanto narrador de suas histórias, corrige-se como no trecho sublinhado, expondo o processo de invenção da história, mas Natália, enquanto narradora, não usa esse subterfúgio. No subcapítulo sobre comentário, falaremos sobre o que tratam os comentários de Natália. A história contada pelo avô é também a história de Natália, que ajudou seus velhos a morrer, que possui a autonomia sexual e o comportamento normal a um rapaz, numa família na qual só havia meninas (Natália e sua mãe) e foi libertada por um breve período. Como não reconheceu a língua dessa liberdade, foi novamente presa, bem como Natália que se despreendeu do modelo patriarcal em que foi criada, mas, embora tenha feito um grande esforço para que isso não acontecesse, voltou a casar com Paulo, homem quase que prometido a ela, e submeteu-se ao domínio dele. A voz do avô certas vezes confunde as narrativas de Natália, mas no contexto onírico, na qual tudo é válido. Os momentos em que Natália conta sua atuação durante a morte dos avós não esconde que ela possa ter responsabilidade pelos fatos, mas os atenua. Em um sonho o avô acusa-a de matá-lo. Ao final da história contada pelo avô dá-se o seguinte diálogo:

“E então, depois, um dia, a menina que já não era menina quis encontrar-se outra vez com o primeiro homem muito mais velho por quem tinha se apaixonado quando ainda era uma menina muito linda e obediente.”

“Já calculava que fosse contar isso. Mas a culpa não foi minha. Foi o avô que me mandou dar-lhe os comprimidos. Porque teve de ser!”

“Mas não queres saber se ele ainda está a sua espera? Se continua a ser o mesmo que sempre tenha sido?”

“Não, não quero saber de nada disso. Não quero que conte o resto dessa história.”

“Então está bem. Hoje ficamos por aqui. Dorme bem, sonha comigo, estarei sempre consigo!”

“Não, não quero, assim não quero sonhar mais consigo!” (MACEDO, 2010, p.90)

Então, o único discurso concreto que faz um contraponto à realidade de Natália é a acusação de assassinato, vinda de Fátima, em que Natália é chamada de “assassina inocentinha”, pois aparentemente Fátima conhece o discurso de Natália sobre os fatos, assim como os leitores:

Não há praia junto à nossa casa mas há o quintal e, se não podíamos ir andar junto ao mar, ela podia ficar sentada junto do tanque a olhar os prédios em volta. (...) O médico não achou prudente. Era fim do outono e começa a arrefecer, disse que uma pneumonia seria sem cura. Mas a Avó ficava tão contente com nossas idas à praia com o cão que passamos a ir para o quintal todos os fins de tarde, numa cumplicidade de meninas a brincar. (...) O médico tinha razão. Pneumonia. (MACEDO, 2010, p.57)

O único narrador externo à manipulação de Natália é o da carta. É um documento produzido pelo policial que assassinou os pais de Natália, em que explica porque deixou a bebê viva e o que seu avô pode fazer para resgatá-la:

Senhor Professor Doutor:

Venho por esta informar V. Exa. do falecimento accidental de v/ filha e genro no decurso de uma operação de nossas forças policiais (...) A única sobrevivente foi uma criança do sexo feminino encontrada num berço junto à cama do dito casal. Segundo n/ informação a filha de V. Exa. tinha estado de esperanças e essa menina recém-nascida provavelmente é v/ neta. Não tive alma de deixar ali uma bebê sem culpa e a menina foi levada para uma família argelina onde V. Exa. poderá reclamar a dita criança mediante compensação monetária por acordo das partes. (MACEDO, 2010, p.35)

A única referência à história de Natália que não chega aos leitores através das histórias de Diogo, recontadas por Natália, é essa carta. As histórias do avô não são muito confiáveis, pois, segundo Natália: “O Avô era assim, misturava sempre fatos e ficções, nunca era fácil distinguir o que era o quê. Nem era isso o mais importante.” (MACEDO, 2010, p.201) Se a narrativa de Natália é livre de dúvidas, sua fonte não é, o que invalida a confiabilidade do todo. Não temos acesso às divagações do narrador sobre o que importa ou não da diegese e como ela foi construída, porque a história não foi contada por Natália, e sim por Diogo. Segundo Ribeiro, “Diogo conduz a vida da neta, sempre parecendo esconder alguma coisa.” (RIBEIRO, 2011b, p.21)

Natália repassa aos leitores as narrativas de Diogo sem questionar. Nunca investigou seu passado, não foi a Argel entrevistar sua possível “mãe de leite”, nem tirar a limpo a história dos bebês. Só depois da morte de Diogo Natália vai buscar a carta que sempre soube onde estava, assim sua história ganha uma âncora real, não intermediada pelo Avô. Fátima também contribui com o que sabe sobre Natália, embora saiba menos do que essa, pois “não teve tempo para histórias”. Sendo assim as corroborações de outros narradores não são muitas, mas, principalmente por causa da carta, são importantes.

Tabela VII (de textos inseridos de *Natália*):

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	páginas
v	1	DOCUMENTO	Argel	Carta para o Avô	35-36
Ao	8	SONHO	Portugal	Moura?	59-62
Av	8	SONHO	Portugal	Casa dos avós	81-83
Az	8	SONHO	Portugal	Casa dos avós	89-90
Be	8	SONHO	Portugal	Casa dos avós	145-147
Bm	10	DOCUMENTO	Portugal	Carta dos Orixás	249-251

5.4 Intertextualidade

A intertextualidade mais evidente no texto de Natália provém das histórias das *Mil e uma noites*. O tapete voador é a primeira menção às lendas no romance. Quando Natália ia ao escritório do avô ouvir as histórias, sentava-se em uma almofada a qual descreve da seguinte forma:

É uma almofada grande, forrada em material de tapete persa, quando pequena eu cabia nela como se fosse um berço. Deve ter começado por ser um daqueles grandes sacos de cereais que os nómadas levam pendurados do bojo dos camelos para atravessarem o deserto, era meu tapete voador. (MACEDO, 2010, p.24)

No texto original, Xerazade conta histórias para que o rei não a execute, como aconteceu às tantas virgens que vieram antes dela. Durante a noite a moça conta uma história, e ao amanhecer, momento em que seria morta, interrompe-se, deixando o rei curioso sobre o que acontecerá no final. O estratagema funciona, e o rei a mantém viva. Xerazade vive por alguns anos (cada conto ocupa mais de uma noite) e tem filhos do rei, que acaba por se arrepender de sua crueldade e transforma Xerazade em sua rainha. No caso do romance, o avô conta histórias até que não tenha mais histórias para contar e, por isso, seja morto por Natália. “No caso do Avô nem tinha sido bem morrer, já quase não tinha corpo. Dei-lhe os comprimidos, olhou para mim pela última vez, adormeceu na poltrona e não acordou. Talvez seja por já não ter histórias para contar. Tinha de ser.” (MACEDO, 2010, p.53)

Existe também intertextualidade com a história de Maomé. Jorge, ao conversar com Natália, aponta a coincidência de nomes: “Fátima também é nome de moura, não é?” “O que?” “Da filha ou da mulher do Profeta. Ou lá o que era. E também há mouros com cabelos e olhos claros. Os berberes.” (MACEDO, 2010, p.91) Fátima é a única filha de Maomé com descendentes, filha favorita do profeta a quem os xiitas veneram. Há vestígios de adoração à Fátima (muçulmana) em Portugal, pois, durante a invasão árabe, lá estiveram filhos dela. A filha do profeta morreu jovem e, relatam, soube que morreria no dia em que morreu. Ela também foi reconhecida por ter um casamento fiel e pacífico, seu marido não tomou outra esposa até sua morte.

A Fátima do romance, versão de Natália sobre os fatos, apresenta algumas semelhanças a venerada Fátima. Casa com Paulo para acercar-se do homem mais próximo ao avô (em algumas versões da história, Fátima era casada com um dos homens favoritos de Maomé). A narradora titubeia em relação à preferência do avô quando chama a si de apócrifa. Fátima Rua também é a única a gerar descendência, morre jovem e anuncia sua morte mandando Natália embora. No romance, a sua morte não é justificada, não há laudo médico que a determine até o momento em que Natália sabe do falecimento.

Natália é um nome latino, proveniente da palavra nascimento. Na idade média, a palavra “natal” passou a ser a usada para designar o nascimento de Cristo. Os nomes das duas meninas podem nos remeter às duas mais jovens religiões monoteístas: o cristianismo e o islamismo, já que o nome “Natália” é vinculado ao nascimento de Jesus e o nome “Fátima” à tradição muçulmana. A Bíblia diz que Jesus é descendente da linhagem de Abraão, Isaque e Jacó. Isaque é o segundo filho de Abraão e primeiro de Sara, sua esposa. O Alcorão afirma que Maomé é descendente da outra linhagem de Abraão, Ismael, filho de sua escrava Agar. Natália e Fátima também partilham a mesma figura paterna, o avô.

Fátima também remete à conhecida Nossa Senhora de Fátima. Quando o estado português inicia uma tentativa de tornar-se laico, três pequenos pastores avistam uma aparição, conhecida hoje como Nossa Senhora de Fátima, que promete voltar outras vezes e revelar seus intentos. As crianças avisam familiares e vizinhos que espalham a notícia, a igreja ajuda a divulgar o acontecimento, e as demais aparições são vistas por muita gente. Há um avivamento da fé católica em Portugal em função desse fato, e Salazar, católico fervoroso, aproveita a oportunidade para promover-se. O pai de Fátima, no romance, é policial e defende o país dos revolucionários. Além disso, vale anotar que Fátima foi educada por freiras.

Em *Natália*, o modelo de diário é a característica formal mais evidente, pois o texto se divide em dias ou partes de um mesmo dia. No entanto, são inseridos alguns elementos externos: duas cartas e alguns sonhos da protagonista. A divisão de capítulos é totalmente arbitrária, já que a protagonista-narradora decide dividir os mesmos em datas e as datas em fragmentos conforme seus momentos de escrita. Todavia, ela perverte a lógica do diário, que deveria contar fatos cotidianos, e usa-o para recuperar sua história.

O texto de Macedo é pleno de intertextualidades. Segundo Angelini, “a intertextualidade, pois, será mais uma arma para o estudo dos disfarces desses narradores que não se omitem, ao contrário, expõe-se a cada página.” (ANGELINI, 2008, p.11). Booth considera a intertextualidade uma marca autoral: “tudo quanto seja identificável como toque pessoal, implicitamente, confere juízos de valor” (BOOTH, 1980, p.36). O narrador de Macedo esbanja esse tipo de interferência. Os nomes das personagens e os gêneros utilizados remetem a outras obras do período, por exemplo, o romance *Nas tuas mãos* (1997) de Inês Pedrosa, autora portuguesa nascida em 1962, possui três capítulos: *O diário de Jenny*, seguido de *O álbum de*

Camila e finalizado por *As cartas de Natália*. Ligando-se ao texto de Macedo pelo nome, Natália; o gênero, diário, e pela temática, a história portuguesa imbricada na história de uma família e evocada pelas fotografias guardadas.

O nome “Diogo” nos remete ao navegador português Diogo Afonso do século XV que empreendeu viagens pela África, “descobrimdo” algumas das colônias portuguesas a mando do Infante D. Henrique. Diogo, personagem de Natália, também é um descobridor, ele desvenda o mundo para a neta através de suas histórias e de suas experiências. Diogo, segundo dicionários de nomes, pode ter derivado de *Didacus* do latim, nome então muito apropriado para o Professor. Ainda nos dicionários, podemos ler que Diogo pode ser uma derivação de Jacó, irmão que, na Bíblia, usurpou o lugar do primogênito, assim como o Avô usurpou o papel do pai de Natália: “o meu avô, que foi também o pai que nunca tive” (MACEDO, 2010, p.12).

Todavia a narradora mais jovem, menos estudada e experiente, não poderia construir um texto tão rico de intertextos como o do autor em quem se espelha. *Partes de África* possui uma intertextualidade bem mais rica e diversificada do que *Natália*. E isso não é um defeito, mas uma qualidade, já que o texto assim se adapta mais verossimilmente à narradora que possui.

5.5 Narrador dramatizado

A narradora do romance *Natália*, tal qual o de *Partes de África*, é dramatizada no texto. Os narradores de Macedo possuem um grande grau de dramatização, mas Natália e Helder são especialmente dramatizados, pois, além de narradores, eles são os protagonistas de suas histórias.

Também achei melhor não prosseguir por essa via dos três na mesma cama e a quarta pessoa da trindade a aguardar no jacúzi materno, afinal não muito mais promissora do que a minha provocação involuntária sobre eu e os dois primos co-maridos. (MACEDO, 2010, p.99)

Na citação anterior Natália narra sua atuação enquanto personagem, ou seja, enquanto narradora dramatizada no texto. Contudo, ainda no escopo do narrador, o grau de consciência de si próprios aponta como esses narradores, enquanto narradores, não confundidos com sua atuação como personagens, são centrais para

o desenvolvimento do romance. Afastando-nos da abrangência do conceito de dramatização do narrador de Booth, temos um narrador, descrito e atuando como tal, dissociado da atuação enquanto personagem, tanto em *Partes de África* quanto em *Natália*.

A seguinte dramatização ilustra o narrador distinto e consciente de si mesmo em *Partes de África*:

“E agora, tendo definido as fronteiras ausentes desta minha grave viagem e, de novo poeta em anos de prosa, tendo renunciado com ecos literários pertinentes o verdadeiro não propósito dos meus plurais romances, poderei começar, como cumpre, depois do princípio.” (MACEDO, 1999, p.11)

Nesse trecho é evidente que o “poeta em tempos de prosa” é o narrador dramatizado, aquele que nos contará a história e não aquele, o protagonista, que a viverá. Outro traço distintivo entre eles, além da ação, é o tempo em que se encontram. O narrador é contemporâneo ao texto, enquanto o protagonista vive no tempo da diegese, mormente, um passado distante.

No romance *Natália* acontece um efeito similar. Existe a Natália narradora, que se delinea bastante consciente de sua atividade narrativa, distinta da Natália personagem, que age, embora o tempo entre a atuação de uma e outra seja bem menor do que Helder em *Partes de África*. Natália, como já observamos, ficcionalmente não tem poder de interferir na diegese, já que não exerce domínio sobre ela, ainda assim é uma narradora consciente de si própria.

Ou seja: vou tentar seguir o conselho de um escritor que entrevistei há já algum tempo, na última entrevista que fiz na televisão. Evitar as pomposidades que teriam sido a minha tendência natural de menina formada em letra. E que foi como tinha começado, antes de apagar tudo e voltar à página em branco. Que é como quem diz, ao vidro branco na esquadria azul do computador. (MACEDO, 2010, p.9)

No primeiro capítulo discute as possibilidades de inícios para o romance, mostrando assim um alto de grau de consciência a respeito do ato narrativo, tentando inclusive excluir “vícios” de linguagem que seriam típicos de sua personalidade e formação na tentativa de aproximar sua retórica da do autor experiente (o que lhe dá o conselho e também o autor implicado do romance).

No início de seu romance-diário ela explica detalhadamente a poética de sua escrita, mostrando como gostaria de criar personagens independentes, como já comentamos, e diverte-se expondo quais poderiam ser suas opções estilísticas:

Poderia dizer, por exemplo, que se vivia naquele tempo num engano d'alma ledo e cego que a fortuna só não deixou durar muito porque levou vários rapazes de várias terras aos desenganos do exílio em terras alheias. Isto porque, para eles, a alternativa teria sido aceitarem os enganões das guerras em terras estranhas. (...) Ou seja, tudo referências e citações literárias. (...) Ou qualquer outra frase de sintaxe complicada deste género (sic), para dizer que eles agora são meus fantasmas porque eu fiquei a ser um fantasma deles. (MACEDO, 2010, p11)

Desta maneira, Natália demonstra-se toda poderosa com relação à estilística do texto adotada em seu diário, contudo, ela não tem poderes sobre o andamento da diegese. A história que a personagem conta é formulada por outra entidade, um narrador implícito, mais próximo do autor implicado, ao qual Natália faz eco quando registra suas histórias no diário.

5.6 Comentário

Os comentários de Natália se dão sobre a poética do texto, mas não sobre o andamento da diegese. Ao todo são encontrados oito comentários na narrativa de Natália, número reduzido em comparação a *Partes de África*, se compararmos os números em quantidade de páginas e percentual de ocupação no todo, veremos que a diferença é ainda maior. *Partes de África* conta com trinta e seis páginas ocupadas no todo ou em parte com comentários do autor, normalmente metanarrativos. Por sua vez, *Natália* tem dezessete páginas ocupadas no todo ou em parte com comentários do narrador, que resulta em aproximadamente sete por cento do texto do romance. E suas reflexões usualmente são filosóficas e não metanarrativas:

Não sei onde isso da diferença entre o bem e o mal me está a querer levar. O fato é que desconfio da diferença. Se eu fosse católica praticante, à maneira antiga, seria tudo muito simples: penumbra, confessionário, joelhos ruborizados, e o padre do lado de lá da grelha a ouviu e a decidir o que é o quê. Depois penitência, e pronto, alma lavada. Os psiquiatras de hoje em dia não são a mesma coisa, deixam a alma mais suja. (MACEDO, 2010, p.15)

Provavelmente o tipo de reflexão seja diferente por causa do leitor implícito previsto pelo narrador na concepção de cada um dos romances. Enquanto Helder Macedo prevê leitores, Natália produz um texto intimista. Pois a forma de diário não é, *stritu senso*, para ser compartilhada com os leitores:

A posição ocupada pelo destinatário e o papel que desempenha são, no caso do diário, particularmente interessantes (...) mesmo quando decide não facultar a ninguém o texto diarístico, o sujeito da enunciação, no mínimo, desdobra-se na função de receptor. (REIS, 1990, p,100)

Por isso, a narradora não se fixa em explicar a poética do texto. Ao titubear sobre como iniciar a escrita, ela faz algumas reflexões metalinguísticas, como já comentamos, mas não as retoma durante toda narrativa, como Helder, discutindo cada passo, cada escolha narrativa, já que seu interesse primordial é se compreender através do texto e não criar um romance esteticamente adequado, afinal a forma apresentada aos leitores, em teoria, é uma forma inacabada, a qual, se for se tornar romance, necessitará revisão. Desta forma, Macedo cria uma poética da precariedade e da impossibilidade, pois, ao fim após ser relido e comentado pelo narrador com algum distanciamento temporal, o texto escrito por Natália será deletado. Passamos portanto de um texto que explica o seu processo de criação, em *Partes de África*, a um texto que é parte do processo e não chegar a ser concluído, em *Natália*. Em ambos a ênfase no processo é maior que no resultado que, em *Natália*, nem existe; assim o texto leva a estética da pós-modernidade, que prevê a ênfase no processo, como já mostramos, ao extremo.

Tabela VII (de Pausas em *Natália*):

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	páginas	
a	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	9-10	2
b	1	Pausa reflexiva	Argel	Morte dos pais (nascimento de Natália)	10-11	2
g	8	Pausa reflexiva	Portugal	Bem e mal	15-16	2
u	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	33	1
x	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	37-39	3
Aa	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	39-40	2
Aq	8	Pausa reflexiva	Portugal	História de Jorge	64-65	2
Au	8	Pausa reflexiva	Portugal	Narradora no escritório	77-79	3
					Total	17

5.7 Cena e Sumário

A forma como a narrativa de *Natália* se estrutura parece bem diversa de *Partes de África*. Como mostra a tabela a seguir, a narradora cria diversos sumários que contam rapidamente sua história até que ela retorne à pausa reflexiva no escritório do Avô e inicie um novo sumário, contando outras informações dessa ou de outra história. E, como vimos, as pausas que levam os leitores de volta ao escritório não são muitas, se comparadas às de *Partes de África*, o que faz com que a história em si ganhe mais ênfase e dinamismo.

Tabela VIII (de Sumários em *Natália*):

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	páginas	
c	1	Sumário 1	Paris	Lua de mel dos Pais	11-12	2
d	1	Sumário 2	Portugal	Sentimentos do Avô	12-13	2
e	1	Sumário 3	Paris	Primeiro congresso em Paris	13	1
f	1	Sumário 4	Portugal	Notícia do falecimento dos pais ao Avô	13-14	2
h	5	Sumário 5	Portugal	Entrevista com o autor	16-20	5
i	2	Sumário 6	Portugal	Casamentos de Natália	20	1
j	2	Sumário 7	Portugal	Histórias do Avô - Infância - escola	21	1
l	5	Sumário 8	Portugal	Sobre os colóquios	25-27	3
m	1	Sumário 9	Brasil	História da avó	27	1
n	5	Sumário 10	Portugal	Sobre os colóquios	27-28	2
o	3	Sumário 11	Portugal	Sobre o casamento com Paulo	28	1
p	5	Sumário 12	Paris	O colóquio	28-39	12
q	1	Sumário 13	Paris	O primeiro colóquio	31	1
r	5	Sumário 14	Paris	O colóquio	32	1
s	1	Sumário 15	Paris	O primeiro colóquio	31-32	2
t	1	Sumário 16	Portugal	Os pais em exílio em Argel	32-33	2
Ab	1	Sumário 17	Portugal	História da avó	40-41	2
Ad	3	Sumário 18	Portugal	Casamento com Paulo	42-44	3
Af	3	Sumário 19	Portugal	Lua de Mel com Paulo	45-46	2
Ah	3	Sumário 20	Portugal	Comportamento com Jorge	48	1
Aj	3	Sumário 21	Portugal	Paulo - Fim do casamento	49	1
Al	4	Sumário 22	Portugal	Casamento com Jorge - avô - casa	50-51	2
Ar	2	Sumário 23	Portugal	Divagações de Natália	65	1
Bc	2	Sumário 24	Portugal	História de Fátima	116-132	17
Bi	9	Sumário 25	Portugal	22 de dezembro de 2003	179-207	29
Bl	10	Sumário	Portugal	Conclusão do enredo	213-247	35

		26				
					Total	132

As cenas são introduzidas no texto nos momentos mais recentes da vida da personagem como a entrevista com o autor, suas visitas a Jorge e, no final, seu relacionamento com Fátima. Desta forma, a narradora simula que, por a memória estar mais próxima, ainda é possível recuperá-la em forma de cena, em detalhes. O seu primeiro encontro com Jorge é narrado com riqueza de detalhes, incluindo os pensamentos que vêm à mente da protagonista:

“O Paulo disse-me que você já não pinta. Que agora só faz instalações. Pintor sem pincel?” (...) “Que é como cavaleiro sem cavalo, não é?” (...) O Jorge não respondeu logo. (...) “Ah bom?...” Isto ele a me olhar com uma atenção meticulosa. “O pincel estará sempre pronto a servir, prima Natália. Mas se prefere também se pode cavalgar... Se prefere pintura eqüestre.” (MACEDO, 2010, p.44-5)

Tabela IX (de Cenas em *Natália*):

n °	Ordem	Duração	Espaço	Anotações relevantes	páginas	
z	2	Cena 1	Portugal	Casa dos avós	39	1
Ac	3	Cena 2	Portugal	Faculdade	41-42	2
Ae	3	Cena 3	Portugal	Encontro com o Jorge	44-45	2
Ag	3	Cena 4	Portugal	Atelier de Jorge	46-48	3
Ai	3	Cena 5	Portugal	Atelier de Jorge	48-49	2
Am	6	Cena 6	Portugal	Funeral do Avô	51-53	3
An	7	Cena 7	Portugal	Vida com a avó novamente na casa	55-58	4
Ap	8	Cena 8	Portugal	Tempo da narrativa une-se ao da narração	63-64	2
As	8	Cena 9	Portugal	Preparação para ir ao Vento	67-69	3
At	8	Cena 10	Portugal	Vento	70-75	6
Ax	8	Cena 11	Portugal	Descoberta de Fátima	85-88	4
Ba	8	Cena 12	Portugal	Descoberta de Fátima	91-105	15
Bb	8	Cena 13	Portugal	Encontro com o Fátima	107-116	10
Bd	8	Cena 14	Portugal	Conciliação de Natália e Fátima	133-143	11
Bf	8	Cena 15	Portugal	Encontro com Jorge	149-165	17
Bg	9	Cena 16	Portugal	Casamento com Fátima	167-177	11
Bj	9	Cena 17	Brasil	Viagem	209-211	3
					Total	99

As cenas ocupam total ou parcialmente 99 das 250 páginas do romance, tomando aproximadamente quarenta por cento do total do romance. No romance, há dezessete cenas, sendo que as maiores estão reservadas para os períodos divididos com Fátima. São cinco cenas, que ocupam em torno de 51 páginas, ou seja, Fátima ocupa quase vinte por cento do romance. Acreditamos que essa força se dá pela aproximação total entre as duas. Natália a julga a irmã que não teve e, além disso, foi amante e mãe do filho que Natália não queria engendrar mas queria ter, e queria-o como se fosse continuidade da sua família: “Eu é que deveria ter dado ao Avô um bisneto ou, melhor ainda, uma bisneta, que ele certamente teria preferido para ser como eu e a minha mãe.” (MACEDO, 2010, p.52)

Jorge vem logo a seguir. Acreditamos que isso também reflita sua importância na vida de Natália: ele era o único que poderia tirar Natália do destino pré-determinado que ela acabou por aceitar. Ele recebe um total de seis cenas que ocupam total ou parcialmente 35 páginas, um percentual de aproximadamente quatorze por cento de todo romance, número bastante expressivo e que redonda nossa crença de que Jorge é bastante importante para Natália. As cenas no seu total são usadas para a Avó, Fátima e Jorge, principalmente.

Entretanto, é interessante notar que as experiências mais marcantes com o Avô e com Paulo são contadas através de sumários, como se tivessem uma temporalidade diversa das demais relações da narradora com as outras personagens. Por isso, Paulo e o Avô, personagens de importância fulcral, não têm voz direta no romance, salvo em pequenos trechos como a despedida sempre repetida do avô “Boa noite, sonha comigo, estarei sempre contigo.” (MACEDO, 2010, p.24) e suas histórias nos sonhos da protagonista. Natália conta o fim de seu primeiro casamento sem dar voz ao ex-primeiro marido:

Para Paulo é que fui um pouco mazinha, isso tenho de reconhecer. Casamos saí de casa, fui viver com ele, não consegui. Comportei-me como se fosse uma virgem pudica, uma menina inexperiente, que até não era. (...) Em todo caso com o Paulo não dava jeito, era como se fosse uma pessoa da família. E como se isso fosse para ele um impedimento. Digo para ele porque para mim não teria sido. Mas a minha maldade não foi essa, a isso ele teria acabado por se habituar, eu até o teria podido ajudar. Só fui um pouco mazinha no modo como lhe disse. Por lhe ter dito que ele tinha querido casar-se comigo não por mim mas por eu ser a neta do meu avô. (MACEDO, 2010, p.43)

Desta maneira, a narradora se mostra também bastante autoritária, pois emudece Paulo do início ao fim do romance, embora entregue sua vida a ele ao fim da história narrada. Natália constrói mais cenas do que Helder, mas sua história ainda narrada prioritariamente a partir de sumários, eles ocupam total ou parcialmente 132 páginas que totaliza um percentual de 53% do romance, isto é, mais da metade do livro é narrado em forma de sumário.

5.8 Privilégios e profundidade

Neste quesito, os dois romances se parecem muito. Natália também não tem qualquer grau de aprofundamento nas outras personagens, suas inferências sobre os demais se dão de forma totalmente realista, ou seja, a julgar por suas atitudes. A questão dos privilégios é um pouco diferente, pois, como já comentamos, Helder possui um distanciamento temporal que lhe assegura conhecimento total da diegese, o que não é possível a Natália, que relata sua história quase ao mesmo tempo em que essa ocorre. Daí decorre sua limitação, sem saber os desdobramentos de cada fato não pode selecionar o que contar sob pena de deixar para trás algo que depois se tornará importante.

As duas histórias também se aproximam bastante na questão da verossimilhança: são duas narrativas plausíveis no mundo real. Também é interessante notar a junção da falta de privilégios com a verossimilhança realista, que faz com que nenhuma das histórias ultrapasse o momento da escrita da narrativa. Ele é um limite na narrativa, e o narrador não dispõe de privilégios para ultrapassá-lo. Nenhum dos narradores prevê ou discute o futuro da diegese do momento de onde estão falando.

5.9 Distância

A busca pela organização do passado é a matéria motriz da ficção autobiográfica, modelo que Natália segue enquanto usa o seu diário só para colocar os leitores a par de sua história, sejam os fatos recordados, sejam os descobertos, principalmente, até o momento em que a ação ultrapassa o momento inicial da narração. Segundo Reis, nas autobiografias é usual:

Uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afetiva, moral, ideológica, etc., pois que o sujeito que no presente recorda não é já o mesmo que viveu os fatos relatados. (...) um sujeito cindido centra nessa fratura o interesse de um relato não raro dotado de ressonâncias autobiográficas. (REIS, 1990, p.252)

Natália não adota esse distanciamento, mesmo quando narra fatos de sua infância, a criança que ela foi está muito próxima do que ela é, salvo pelo tamanho, afinal ela ainda cochila na almofada, embora não caiba mais nela a ponto de poder dormir ali. A narradora é extremamente apegada a seu passado, e seu diário narra o rito de passagem para a idade adulta. No início do relato, Natália é uma jovem inconsequente que não sabe nem como está a situação financeira da família. Nem mesmo a morte do avô a impulsiona para um comportamento mais prático.

Por isso, durante a maior parte do romance, Natália narradora está bem próxima da Natália protagonista. O primeiro distanciamento, aquele de quando narra a infância, é o típico da autobiografia:

Sim, eu gostava muito dos meus avós. Acho até que os meus pais não me fizeram muita falta, afinal nunca os tinha conhecido, eram só parte das histórias do Avô. E, na escola, com as outras meninas e meninos, também não fazia qualquer diferença não ter pais, era como se tivesse pais a dobrar, os presentes e os ausentes. Neste tempo todos queriam ter sido filhos de heróis e muitas vezes confundiam tudo e eu deixava que julgasse que meus avós eram meus pais, que eles é que eram os heróis. (MACEDO, 2010, p.23)

A heroicidade dos pais neste momento não é uma qualidade questionada pela narradora. Como os colegas de escola acham que os revolucionários são heróis, a protagonista, principalmente porque essa opinião a interessa, não questiona e aceita com certo orgulho ser filha de revolucionários. Natália está em relação antagônica com relação a Helder, enquanto ele vê seu passado como uma história “manchada” pelo colonialismo (enquanto jovem, por ser revolucionário). Natália, quando começa a ter consciência de que as revoluções não podem ser tão maniqueístas quanto parecem, vê seu passado “manchado” pelos revolucionários, que utilizaram de uma violência brutal para alcançar os objetivos desejados. A reflexão de Natália sobre o policial que escreveu a carta mostra também o seu questionamento sobre os limites entre o bem e o mal:

Se calhar achava que era mesmo um servidor da pátria. Como os pais achavam que estavam a lutar por uma boa causa, a servir a pátria a sua maneira. Tal como o outro, a bem da nação. Na luta armada, o quer que isso fosse. O meu pai, que era contra a guerra, a treinar-se para a luta armada. Para matar gente porque era contra matar gente. (...) Mas se calhar para o outro os meus pais é que eram repugnantes. Eram o inimigo, eram terroristas. (MACEDO, 2010, p.78)

Outras vezes, Natália escreve quase simultaneamente aos acontecimentos, quase anulando a distância entre o tempo da diegese e tempo da escrita. Nestes momentos, ela escreve sobre os fatos recentes e suas expectativas sobre o que acontecerá a seguir:

Estou a ouvir um carro. Deve ser o carro do Jorge. O carrão que ele usa para transportar materiais e que tem um motor que faz imenso barulho. Há bocado houve um carro que parou, fui a correr, mas não era. Desta vez vou contar as portas a fechar. Uma. Duas. Silêncio. Três. Boa, quatro! É bom sinal, vieram todos. "Vou já!" Não sei se me ouviram.
E depois vai ser ótimo estar sozinha com a Fátima. (MACEDO, 2010, p.165)

Nesses momentos, em que Natália opta por registrar aquilo que acabou de acontecer, ela abandona o estilo distanciado temporalmente, próprio do relato memorialista, daquele tipo que pressupõe um narrador distante da matéria narrada e adota o estilo de diário, que também tem um traço autobiográfico, mas limita a reflexão pelo pouco distanciamento em relação à matéria narrada. Natália não pode dar a dimensão que cada acontecimento terá em sua vida, ela ainda não conhece toda sua vida, por isso não pode refletir da mesma forma que um narrador distanciado do momento vivido.

O diário é enunciado por um narrador autodiegético, que instaura um discurso de propensão autobiográfica: J. Rousset considera mesmo que o diário é um subgênero da autobiografia. Ao contrário, no entanto, de outros narradores autodiegéticos, o narrador do diário modeliza a história de forma tentativa, por vezes até com laivos ensaísticos, condicionado como se encontra pelo limitado distanciamento em relação ao que conta. (REIS, 1990, p.100)

O estilo escolhido por Natália, a conselho do autor, é de tipo bastante empregado por adolescentes. O uso dessa técnica na escrita pós-moderna revela um escritor iniciante atrelado aos modelos juvenis. A adoção desse estilo quase

adolescente salienta ainda mais a diferença entre o narrador e o autor, diferente dos demais romances de Macedo em que eles se confundem. Natália é um exercício de alteridade, Macedo se compondo às avessas.

Na porção final do romance, temos uma distância diferenciada da protagonista em relação à matéria narrada. Natália não leu seu diário no período em que esteve envolvida com Fátima; depois de relê-lo, decide comentá-lo e contar os anos passados entre a escrita do último capítulo e o presente que representam aproximadamente três anos. Temos então um distanciamento temporal menor do que a das escritas memorialistas mais comuns, como o distanciamento do Helder narrador para o Helder protagonista, em *Partes de África*, porém, maior do que nas demais partes do diário, em que a distância temporal se aproxima da convencional para o modelo de diário, ou seja, memórias escritas ao final do dia em que aconteceram:

Sim, também é verdade que a Fátima e eu gostávamos de brincar e ela fazer-me medo. Era parte de nossa cumplicidade, o prelúdio da consolação de nossas noites. Ia escrever que era parte de nossa sexualidade e também era, é claro, mas nesse tempo eu teria achado que sexualidade seria uma palavra demasiadamente restritiva, demasiadamente corporal, excessivamente localizada. Com Fátima os nossos corpos não tinham limites, não havia zonas de prazer, o nosso prazer era não haver limites. (MACEDO, 2010, p.201)

Sintetizamos as distâncias temporais em: no passado distante, quando Natália conta cenas de sua infância; no passado, quando Natália fala de seus conflitos existenciais que a acompanham da adolescência até o primeiro momento narrativo; simultaneamente, quando ela conta o que acabou de acontecer ou está acontecendo e, por fim, essa temporalidade específica pelo andamento peculiar do romance, o tempo depois do período narrativo.

Há ainda as distâncias propostas por Booth. A primeira dá-se entre narrador e autor implícito. Em *Natália*, difere bastante de *Partes de África*, pois Natália, a narradora, é bem diferente de Helder Macedo, autor implícito, categorias que se confundiam no primeiro romance.

Já a distância entre narrador e personagens é a mesma, tendo em vista que temos dois narradores autodiegéticos, o que resulta em serem muito próximos às

demais personagens, sendo que também eles próprias personagens de suas narrativas.

A terceira distância é mais complexa, pois se refere à distância entre as normas do narrador e as normas do leitor. Natália não se posiciona muito nitidamente, ela é filha de guerrilheiros, mas não acredita que estes sejam heróis, bem como não acredita que sejam bandidos, ela divaga sem situar-se. As questões que podem ser mais delicadas e polêmicas são as relativas aos assassinatos da avó e do avô. Se isso tivesse acontecido a um só deles, os leitores ainda poderiam ser convencidos pela narradora, apesar da acusação de Fátima e do Avô, através de sonho, que Natália teria cometido eutanásia a fim de abreviar a vida sofrida do avô. Contudo, a repetição do comportamento no que diz respeito à avó leva o leitor a discordar de sua frieza em livrar-se dos velhos que não têm mais histórias para contar com a mesma crueldade com que o rei Xariar matava suas esposas. E talvez pelo mesmo motivo: medo de ser substituída. Como afirma: “Pois é, cá estou eu outra vez a matar toda gente para poder ser só eu.” (MACEDO, 2010, p.87)

A quarta distância se dá entre o leitor e o autor implicado, e é idêntica à de *Partes de África*, pois o autor implicado é semelhante entre os dois romances e os leitores, se afastarmos a hipótese de o romance *Natália* ter sido apagado também. Por fim, o autor implícito no caso de *Natália* é estranho às personagens, pois, diferente de *Partes de África*, ele não está confundido com o narrador.

Percebemos que os dois romances têm andamentos peculiares. Helder, narrador de *Partes de África*, opta por um modelo mais próximo das narrativas memorialistas em que o narrador se posiciona bem à frente temporalmente da matéria narrada. Seu estilo rico em comentários também interfere no andamento do texto, como mostram as constantes ondulações no gráfico I. Natália aproxima-se do modelo de diário, narrando suas descobertas dia a dia; contudo também traz aspectos memorialistas, pois a maior busca do presente da personagem é pelo seu passado. O romance inova, criando a possibilidade da narradora voltar a falar sobre o romance aproximadamente três anos depois de concluída a escrita, causando um efeito temporal bastante peculiar.

Sobre a voz narrativa, percebemos uma circularidade entre os dois romances dentro da obra de Macedo. *Partes de África* compõe-se através de um narrador em primeira pessoa, autodiegético, plenamente identificado ao autor implicado que sabe tudo de si e de sua história, enquanto *Natália* é composto por uma narradora

autodiegética, em primeira pessoa, mas totalmente oposta ao autor implicado e que desconhece praticamente tudo de si e de sua história. *Partes de África* é fixação de uma biografia, *Natália* é a construção de uma identidade.

A corroboração no último romance é bem menor do que no primeiro. Em *Partes de África*, o narrador parece preocupar-se antes em dar credibilidade à história narrada, por isso chama “testemunhas” e documentos para o texto, como o relatório e o drama. Isso não é uma necessidade de validação do autor, mas faz parte da estética pós-moderna que falseia e revalida as narrativas a fim de provocar a dúvida no leitor. Natália não tem essa preocupação. A narradora está descobrindo a história junto com os leitores – caso haja mentiras nela a narradora também será enganada – por isso a única corroboração trazida é a carta escrita pelo policial que a salvou, que informa o Avô do local onde Natália se encontra a salvo, bem como de seu nome.

As intertextualidades também funcionam de forma diversa em função das escolhas estéticas do narrador. Ao escolher uma narradora jovem para o romance *Natália*, o autor teve de se preocupar em não transmitir a ela seu cabedal literário, como o próprio autor diz:

Não foi fácil escrever *Natália*. Não sou mulher, estou longe de ser jovem (a Natália teria 27 anos, quando o livro começa) e ainda por cima nunca escrevi um diário. Tive de trabalhar com muita atenção para escrever num estilo totalmente diferente do meu habitual, procurando dar, através dele, não só uma percepção feminina das coisas – a percepção de Natália que, a mais das vezes, não coincide com a minha – mas também escrevendo como se apressadamente, com repetições e até erros que eu não cometeria. (TUTIKIAN, 2010.p.125)

Essa nuance também pode ser notada na diferença de quantidade entre os intertextos de Natália e de Helder enquanto narradores. Helder é cheio de referências típicas de homens de sua idade. Por exemplo, em sua época de menino ainda era comum ir à igreja, o que justifica suas referências bíblicas. Já o maior intertexto em Natália são as histórias das *Mil e uma noites*, contos tipicamente contados às crianças.

Quanto à dramatização, os dois são dramatizados já que são personagens de suas histórias. Ambos são narradores conscientes de suas atividades narrativas,

embora Helder discuta sua ficção, o que o leva a construir mais e maiores comentários do que Natália, entrando no terreno literário dos ensaios metaficcionalis.

Com relação às cenas e sumários, Natália cria mais cenas do que Helder. Acreditamos que isso se dê principalmente por causa da distância menor da narradora com relação à matéria narrada, afinal, como sumarizar os fatos se ainda não sabe que dimensões eles tomarão em sua vida? Por isso, Natália constrói mais cenas, forma mais próxima de narrar, com mais detalhes. Já Helder é quase compelido a sumarizar, não há como contar cena a cena toda sua vida; além disso, depois de muitos anos a memória dificilmente recupera as cenas dos acontecimentos de nossas vidas, só restam as experiências sumarizadas.

Os privilégios dos dois narradores são semelhantes. Como narradores autodiegéticos, não podem descolar-se da perspectiva interna a sua personagem. Quanto às distâncias, a que mais muda entre os dois textos é aquela entre o narrador e o autor implícito.

Desta forma, queríamos mostrar que os dois textos têm similaridades e diferenças, mas constituem dois pontos em uma mesma escala que é a obra de Macedo, *Partes de África* com sua visão muito próxima a do autor implicado e *Natália* completamente diferente dele, mas criada de uma perspectiva intrínseca, ou seja, como narradora autodiegética de sua história.

CONCLUSÃO

Os narradores de Helder Macedo, embora aparentemente deem autonomia às suas personagens figurando enquanto narradores curadores, são narradores bastante provocativos. São autoritários na medida em que estão sempre presentes na superfície dos textos, emitindo opiniões e levando os leitores a opiniões provocadas por suas atitudes, seja em reação a elas, no caso de um leitor crítico, seja de adesão à elas, no caso de um leitor menos atento. Os narradores de Macedo se imiscuem no texto, recortando-o, adornando-o ou interferindo na diegese.

Os dois trazem muitas vozes ao texto, mas sempre sobrepõem a do narrador maior: Helder e Natália, que organizam as demais mas não tutelam o leitor e se mostram falíveis em suas escolhas, portanto não são confiáveis. Por isso acreditamos que eles são mais provocativos do que autoritários, pois, no resultado final, conseguem despertar a dúvida e a interferência do leitor no texto. Então são narradores pouco dignos de confiança, como postula Booth: “eles exigem mais dos poderes do leitor do que os narradores fidedignos.” (BOOTH, 1980, p.175)

Os dois romances analisados são bastante semelhantes em muitos aspectos e estão concatenados ao projeto do autor em relação a sua obra. O andamento das duas narrativas se aproxima da narrativa autobiográfica, apesar da fragmentação evidente. Em *Natália*, o efeito estético da ultrapassagem do tempo narrado é bastante inovador e cria algumas peculiaridades em relação a seu narrador.

A definição de pessoa dos romances é semelhante, são narradores autodiegéticos em primeira pessoa, contudo se diferenciam com relação ao autor implicado. *Natália* é o primeiro romance de Helder que não tem uma figura similar ao autor implicado interferindo na narrativa.

Natália é um sujeito em formação, e Helder é um sujeito que nos é revelado. Helder, narrador, é confundido com o autor implicado, por isso já existe antes do romance, é uma figura pré-existente, além disso, o narrador de *Partes de África*, desde o início de sua narrativa, é um homem maduro, contando suas memórias distantes num grau mais ou menos semelhante à realidade. Natália não, ela não é pré-existente, é uma personagem que será construída ao longo do texto e também é uma mulher que se constituirá enquanto tal no percurso da escrita deste romance. O diário é um rito de passagem para a jovem Natália, que começa o romance enquanto moça irresponsável e termina enquanto mulher assumindo suas culpas e o seu destino.

A corroboração de narradores também ocorre de forma diversa. Helder sobrepõe sua voz aos outros narradores, mas deixa-os com o poder da palavra por extensas partes do romance criando uma polifonia, pois as vozes do relatório e drama, por exemplo, são antagônicas, e nenhuma delas é desautorizada pelo narrador maior. Em *Natália*, a corroboração é menor, e só no aspecto do assassinato há controvérsia entre eles, do que se conclui que o texto de Natália é monofônico em mais aspectos do que o de Helder.

A intertextualidade nos dois textos é riquíssima, pois o autor implicado é conhecedor da tradição literária do mundo ocidental desde os primórdios e remete a esses textos de forma bastante recorrente. Algumas literaturas mais exóticas também são trazidas, mas são assimiladas com naturalidade como a tradição da roda africana, em *Partes de África*, e as histórias das *Mil e uma noites* e as histórias sobre o profeta Maomé, em *Natália*. Ambos são textos que falam de uma posição privilegiada no mundo.

Helder Macedo, autor implicado dos romances, viajou o mundo e estudou bastante, por isso tem a cultura universal como repertório. Ele está numa posição temporalmente privilegiada: o mundo pós-moderno, em que os deslocamentos espaço-temporais estão reduzidos e também numa posição econômica e intelectual que lhe permite ter acesso e compreensão sobre as mais diversas culturas do mundo, sempre partindo do universo português, mas sem se prender a ele. Todavia,

Natália tem esse arcabouço reduzido por questões estéticas, afinal a jovem narradora, embora bastante estudada, não está no mesmo patamar de Helder, maduro professor universitário.

Os dois narradores são dramatizados na mesma proporção, pois são protagonistas da história que contam. Os dois se apropriam do recurso que desde os primórdios do romance foi utilizado: o comentário. Helder em maior escala, tomando-o na versão mais ensaística que utiliza para fazer reflexões metaliterárias. Natália em menor grau, tamanho e quantidade, em algumas oportunidades fazendo também reflexões sobre sua escrita, mas principalmente para discorrer sobre suas dúvidas filosóficas. Por isso, acreditamos que Natália é um ser em construção enquanto Helder revela-se no texto: Natália discute seus temas fundamentais explicitamente e se debate entre eles, Helder coloca os leitores diante de sua dúvida já formulada, apresenta-se enquanto sujeito maduro, pronto, posicionado.

Com relação à interferência no andamento dos romances pela sumarização feita pelo narrador, Natália cede mais a voz a suas personagens, principalmente ao avô nos sonhos, que são cenas de diálogos entre o avô e a neta. E, em seguida, Fátima, seu duplo antagônico que serve para reforçar a construção da personagem e Jorge, um de seus amores, segundo nossa suposição, o único capaz de livrá-la do destino o qual acabou por seguir. Já Helder dá a voz a outros narradores, mas, nos períodos em que detém a palavra, não deixa que interfiram muito, o que é revelado através das proporções entre cenas e sumários em sua autobiografia.

Os narradores não se artificializam a ponto de adentrar na mente de outras personagens, recurso mais artificial da narrativa, segundo Booth. Os dois empregam a focalização interna, isso é, são colados à consciência de uma personagem, no caso deles, na personagem do narrador-protagonista. Nenhum deles tem um grau considerável de onisciência e tampouco têm privilégio sobre conhecimentos da diegese que estejam fora de seu alcance. Helder possui mais do que Natália, na maioria dos momentos, o privilégio da distância temporal, por isso ele consegue selecionar melhor os fatos narrados e ordená-los conforme deseja, enquanto Natália está normalmente muito próxima dos acontecimentos até ser atropelada, literalmente, pela diegese que acaba por ultrapassar o tempo da narração.

Nas análises das distâncias, as mais interessantes são duas. A distância entre as normas do leitor e do narrador, que, em *Partes de África*, devem ser mais próximas do que em *Natália*, já esta parece amoral ao não culpar-se por provocar a

morte dos avós. Ela não se julga, talvez se condene, mas não apresenta julgamento aos leitores, sobre o assassinato dos avós. A segunda distância interessante se dá entre narrador e autor implicado, opostas nos dois romances e é isso que os encaixa nas duas pontas do colar da obra de Helder que se fecha com *Natália*. Helder, autor implicado, homem, maduro, com a personalidade consolidada, personagem pré-existente em relação à narrativa e, portanto menos ficcional, é a primeira conta de nosso colar, que muda de cor em degradê, aos poucos, as contas do meio vão se transformando até chegarem em Natália, diferente do autor implicado, mulher, jovem, com a personalidade em formação, personagem construída no romance, portanto mais ficcional.

Desta forma, contrapomos a construção do narrador de Helder Macedo em sua primeira obra com o de seu último romance, buscando evidenciar o caráter cíclico¹² (as pontas do colar, como fala Dantas) no qual podemos ler essa produção. Centramos nossa leitura no eixo do narrador, que é disputado entre Helder Macedo, ficcionalizado em cada um dos romances, e as personagens do livro em questão. Helder, narrador, homem, disputa com suas personagens, mulheres, o poder narrativo.

Helder Macedo, personagem, percorre toda obra de Macedo, desde *Partes de África*, em que é protagonista, até *Natália*, em que é uma espécie de tutor da narradora chamado de “autor”. Essa diminuição de importância também se dá com Helder Macedo, narrador, dono da diegese, no primeiro romance, e despojado de relevância no último. As personagens femininas fazem o movimento contrário, isto é, passam de personagens laterais em um mundo dominado por homens, em *Partes de África*, a donas de suas escolhas, sejam sexuais, profissionais ou matrimoniais, em *Natália*, que opta por acomodar-se em uma situação aparentemente convencional depois de experimentar diversas outras opções.

¹² Em seu novo romance “Tão longo amor, tão curta a vida”, o autor segue outro rumo narrativo, rompendo esse primeiro ciclo de obras.

REFERÊNCIAS

- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas imperfeitas: O narrador na construção da literatura portuguesa do séc XXI*. TESE. Porto Alegre: UFRGS, 2008. In: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15315/000677547.pdf?sequence=1>
- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Canalha sedutor: o narrador não digno de confiança de Helder Macedo*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2004.
- AREAS, Vilma, OSAKABE, Haqira. *Partes de si e dos outros*. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A Experiência das fronteiras: Helder Macedo*. Niterói: EduFF, 2002
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Nas dobras do texto*. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A Experiência das fronteiras: Helder Macedo*. Niterói: EduFF, 2002.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave Maria, 1991.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRAUNER, Eugênio Ferreira. "Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto": ironia de um narrador e discussão do romance. In: Porto Alegre: Nau literária, Vol. 05 N. 02 – jul/dez, 2009.

BULFINCH, Thomas. *O livro do Ouro da Mitologia*: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CANCIAN, Juliana Raguzzoni. "Júlia, Minha Amiga": Imaginário, duplo e identidade em *Sem Nome*, de Helder Macedo. Maringá: Dissertação de Mestrado na Universidade Estadual de Maringá, 2008. In: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/jrcancian.pdf> Pesquisado em: 15/11/2012.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CAMOES, Luis de, SOARES, Antonio. *Antologia*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes / Instituto Cultural Português, 1980.

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

CALVINO, Ítalo. A combinatória e mito na arte narrativa. In: LUCCIONI, Gennie. et. al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Réquiem para Metaliteratura*. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A Experiência das fronteiras*: Helder Macedo. Niterói: EduFF, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *No desfiladeiro de incertezas*: Natália, de Helder Macedo. Ilha de Santa Catarina: Outra travessia, n.10, 2010 In: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p91> pesquisado em: 17/11/2012.

DANTAS, Gregório. *Metáforas da História*: Uma leitura dos romances de Helder Macedo. In: *Crítica & Companhia*, Campinas:s.e., 2005. Consultado em 22 de fevereiro de 11. In: <http://criticaecompanhia.com/greg.htm>

DANTAS, Gregório. *Restaurações e impasses na ficção de Helder Macedo*. In: Anais do SILEL. volume 2, número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. In: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1392.pdf> Consultado em: 18/11/2012.

EINSFELD, Renata. *Levados pela mão*: uma proposta de leitura para Natália, de Helder Macedo. In: *Nau literária*, volume 8, número 2. Porto Alegre, 2012. In: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/31901/23848> Consultado em: 24/03/2013.

FERREIRA, Márcia Souto. *“Nada é o que é” – simulacros e fingimentos em Natália, de Helder Macedo. Outra travessia (UFSC), v.10, p.91-96, 2011.*

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1976.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERCULANO, Alexandre. *Eurico: o presbítero*. São Paulo: Saraiva, 1961.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Ediouro, s.d.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teoria do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Edufrj, 1994.

JORGE, Lídia. *Contrato Sentimental*. Lisboa: Sextante Editora, 2009.

LACLOS, Choderlos. *As relações perigosas*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

LOPES, Giovana dos Santos. *Dominação, incesto e liberdade: Paula e o narrador em Pedro e Paula, de Helder Macedo*. Maringá: Dissertação de Mestrado, 2009.

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LYOTARD, Jean - François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACEDO, Helder. *A partir de mim*. In: CARVALHAL, Tânia Franco, TUTIKIAN, Jane. (org) *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999. b

MACEDO, Helder. *Natália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999. a¹³

¹³ Dada a maior relevância da obra *Partes de África* (1999) em relação a entrevista do autor, publicada no mesmo ano, nas citações da obra não inseriremos o “a” para diferenciá-la, mas marcaremos as citações da entrevista com o “b” conforme a ABTN NBR 6023:2002 prescreve.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MACEDO, Helder. *Sem nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MACEDO, Helder. *Vícios e Virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MARKI, Sum. *Crônicas de uma guerra inventada*. In: <http://www.telanon.info/sociedade/2011/02/02/6183/massacre-de-batepa-campo-de-concentracao-de-fernao-dias-ou-massacre-da-trindade/> Consultado em: 23/03/2013.

MEDEIROS, Maria de Fátima Vaz de. *O Neo-Realismo Português e o Romance de 30 do Nordeste*. In: A Luso-Brasilidade na obra de Miguel Torga, P. Delgada, Universidade dos Açores, 1997 (dissertação de mestrado em cultura luso-brasileira, orientada pela prof^a Doutora Maria Margarida Maia Gouveia), pp. 80-97. In: http://docs.paginas.sapo.pt/literatura_comparada/medeiros1997.pdf Consultado em: 09/09/2012

MIRANDA, Maria Geralda de. *Metaficção historiográfica: uma tensão criativa entre a literatura e história*. Se: sl, sd. a Pesquisado em: 12/03/2011. In: <http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/mesas/5/mariageraldademiranda.pdf>

MIRANDA, Maria Geralda de. *Partes De África, ou Navegando Na Contra-Corrente*. Se: sl, sd. b. In: http://www.dialogarts.uerj.br/congresso/maria_geralda_de_miranda.pdf . Acesso: 09/01/2011.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu (1800-1900)*. São Paulo: Boitempo, 2003.

MOUTINHO, Isabel. *Nós e os outros: O vento assobiando nas guas da pós-colonialidade portuguesa*. In: PETROV, Petar (org.). *O romance português pós – 25 de abril*. Lisboa: Roma editora, 2005.

MULHER PORTUGUESA. *Vícios e Virtudes de Helder Macedo*. Consultada em 18/12/2011. In: <http://www.mulherportuguesa.com/sociedade/entrevistas/2396>

PADILHA, Lúcia Cavalcante. *Partes de África: a sedução de um caderno de mapas*. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *A Experiência das fronteiras: Helder Macedo*. Niterói: EduFF, 2002.

PEPETELA. *Mayombe*. Lisboa: Edições 70, 1982.

PIRES. José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

PROENÇA, Domício Filho. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Brasília: Copymarket.com, 2001.

QUEIROZ, Eça. *O Primo Bazílio* (sic). Lisboa: Edição Livro do Brasil. S.d.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo*. Alfragide: Caminho, 2012.

REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REMEDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Helder Macedo, por outras palavras*. In: *Outra Travessia*, n.10. Florianópolis, 2010. In: http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/916_MCR_Helder%20Macedo%20por%20outras%20palavras.pdf Acesso: 22/09/2012

RIBEIRO, Maria José. Um Drama Jocosos: Traços Paródicos entre fato e ficção em *Partes de África*. In: *Fragmentos*, n. 26. Florianópolis, jan – jun, 2004. p.21-29. In: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/7751/7126> Acesso: 09/01/2011. (a)

RIBEIRO, Paula Bohrer. *Natália e Diogo: criatura e criador*. MONOGRAFIA. Porto Alegre: UFRGS, 2011. (b) In: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/40440/000827061.pdf?sequence=1> Acesso: 18/11/2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTOS, Boa Ventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Boa Ventura de Sousa. *O estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Biblioteca das Ciências e do Homem, 1990.

SARAMAGO, José. *As pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Marisa Correa. *Partes de África: cartografia de uma identidade cultural portuguesa*. Niterói: EdUFF, 2002.

TUTIKIAN, Jane. *Jane Tutikian entrevista Helder Macedo*, um dos grandes escritores portugueses da atualidade. In: *Outra Travessia*, n.10. Florianópolis, 2010. In: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p119/pdf> Acesso em: 22/09/2012.

VALENTIM, Claudia Atanazio. *O romance epistolar na literatura portuguesa na segunda metade do século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. In: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/ValentimCA.pdf>

ZILBERMAN, Regina. *Teoria da literatura I*. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.