

VÍCIOS E VIRTUDES:

mediações culturais no romance contemporâneo

Teresa Cristina Cerdeira

Destinos nacionais ou horóscopos coletivos são sempre expressão de um déficit de presente que projecta num futuro excessivo o excesso de passado. Se algo caracteriza o tempo atual é antes um excesso de presente que tem condições para deixar o passado ser passado e o futuro, futuro.

BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS

Sobre Fourier, dissera Barthes: “ele enunciou indiretamente o desejo da História e foi assim que ele se tornou ao mesmo tempo historiador e moderno: historiador do desejo”. As palavras que quero surpreender neste comentário, para além de outras aparentemente mais importantes como *História* e *historiador*, são o advérbio “indiretamente” e, é claro, o nome de concentração máxima: “desejo”.

Mas não venho falar de um filósofo e sim de um “poeta em anos de prosa”, como ele garrettianamente se definiu um dia; não vou falar de Fourier e sim de Helder Macedo e de seu último romance *Vícios e Virtudes*. E, sobretudo, quero que a proposta deste ensaio sobre as mediações culturais no romance contemporâneo parta de um exercício na letra e não sobre a letra, que ela se concretize numa prática que, evidentemente, virá ancorada por esteios teóricos escolhidos, no entanto, a dedo, para apoiar sem deixar que se perca a necessária volúpia do desregramento de que a literatura se serve para “baldar” a autoridade conceptual dos discursos.

Estamos evidentemente em terreno barthesiano. Vou falar das pretensões *indiretas* e *fragmentárias*, vou falar dos desvios da norma, da recusa dos discursos triunfantes em prol da *sensualidade* e da *generosidade* que é essa prevalência do corpo sobre a lei, do contrato sobre o código, do texto sobre a escrita, da enunciação sobre o enunciado.

Porque estou, com esse *Vícios e Virtudes* de Helder Macedo, diante de um texto ele próprio fissurado e que expõe a possibilidade de fissura da Lei; diante de um texto que recusa o *autoritário, o consensual, o triunfante*.

A fissura a que me quero reportar tem um paradigma que este romance, sutilmente ou indiretamente – como diria Barthes –, ameaça questionar: o romance histórico. O que pretendo sugerir é, pois, que o modelo do “romance histórico” será aquele que mais evidentemente o romance inscreve sob suspeição. Suspeição tanto mais inesperada quanto, a bem dizer, se poderia afirmar que é mesmo nessa linha que o primeiro projeto de escrita se pretendia construir. Um escritor recém-chegado de Londres reencontra, em Lisboa, um amigo de juventude que, entre muitos copos num bar bem lisboeta, lhe fala obsessivamente, e num discurso tipicamente marialva, sobre uma mulher chamada Joana, com quem tem relações amorosas esporádicas que, aliás, resultam quase sempre bizarras para os parâmetros convencionais da moral burguesa. A história pessoal dessa mais ou menos inadequada Joana é revelada ao amigo londrino em fragmentos que parecem descosidos ao seu emissor, mas que aos ouvidos do outro – formado em História – ganham um surpreendente sentido. A Joana do presente parece ser a este último uma encarnação atualizada de outra Joana do passado, mãe do mítico rei D. Sebastião e mulher de um certo João – único filho sobrevivente do rei D. João III e herdeiro do trono português que nunca viria a ocupar por cedo morrer.

Imediatamente o caso parece-lhe fonte fértil para um romance. Melhor enquadramento histórico não haveria e, no entanto, é mesmo aí que as noções falseiam. Enveredar pela saga sebastiânica, resgatar uma grande e inesperada paixão do passado vivida por dois jovens – Joana e João –, em princípio fadados a um casamento de convenção, pareceria argumento para um belo romance histórico. Só que esse escritor não se põe a resgatar simplesmente a história do passado. Prefere apropriar-se dela como fantasma para a construção de uma Joana do presente, aquela que seria, afinal, a sua heroína, numa espécie de narrativa especular em que o destino parecia já traçado em metáfora.

Claro está que ele toma suas providências para olhar com ironia essa sua tarefa, mas o que também é verdade é que não abdica dela, e negocia com as certamente discutíveis “ilusões de tempo cíclico” (Macedo, 2000, p. 30). Porque não ignora que a história só se repete como farsa, tenta construir a espiral para além do círculo fechado, ao atualizar as referências do passado de modo a tornar verossímeis as ações e descrições do presente: por exemplo, Portugal e Espanha, terras de João e Joana, respectivamente, tornam-se Trás os Montes e Alentejo, assim como projetos dinásticos

de casamento evoluem para interesses perfeitamente burgueses de restauração de fortunas em guetos familiares.

Esse narrador – porque assim já podemos chamá-lo já que desde então se tornara mais que um escritor de ofício e ouvinte de histórias de alcova - esse narrador, repito, leu Nietzsche, e não é evidentemente ingênuo, embora jogue com a quimera da repetição, estabelecendo relações viáveis e estrategicamente plausíveis entre a Joana do passado e essa outra Joana do presente, de quem primeiro apenas ouve falar, impressionando-se, a tal ponto, pelas coincidências referenciais das duas possíveis histórias, que isto lhe sugere a possibilidade de escrever, embora de forma desviante, sobre ela.

Desde o início não há, portanto, ingenuidade histórica, mas há sim um projeto de romance histórico, como se o presente pudesse surpreender às avessas, não por sua novidade, mas por suas semelhanças com um passado de fantasmas de que se não poderia escapar.

A escrita do romance da Joana desconcerta-se, entretanto, ela própria, quando este mesmo narrador, de volta a Lisboa – onde estivera anteriormente, recordemo-nos, a conversar com o seu amigo no capítulo 1 do romance, conhece afinal a Joana do presente. Ora, é justamente aí que, tornada viva, ela obriga a não mais ser falada por discursos autoritários que congelam arbitrariamente a sua imagem – o do amigo marialva, e o do próprio narrador, tecido com base na História –; é a partir daí que ela adquire voz própria e passa a comandar a narrativa, ao invés de se deixar moldar por ela. Isto porque a Joana, em estratégia conscientemente menos simbólica que alegórica, no desvio que lhe permitem as estratégias da ironia e da farsa, continua paradoxalmente a enredar o narrador nas suas fantasmagorias da história, ao lhe facultar o acesso a provas documentais – para o caso um diário –, capazes de reativar nele as coincidências com a história passada. Seria tudo muito fiável se ela, no entanto, não se confessasse uma falsa informante, quando lhe revela sua premissa básica: “Já fica a saber, eu minto muito. Aviso sempre mas nunca ninguém acredita” (Macedo, 2000, p. 75), o que, afinal, é uma espécie de traição em cascata, pois se ela afirma que mente muito, isso significa que as suas revelações podem ser falsas, mas, em outra medida, que também a premissa pode ser falsa, e, nesse caso, as informações passam a poder ser, de outro modo, verdadeiras.

Destruía ela, assim, qualquer fundamento histórico para o romance, porque, afinal, a menos positivista das teorias historiográficas carece sempre de esteios, de marcas, de documentos, que podem ser contestados ou mesmo revertidos, mas que

devem constituir referências concretas entre as quais, é verdade, como já dissera Georges Duby, “o desejo se insinua”.

Ora, se a Joana se instaura como traição, por outro lado também o narrador percebe estar a traí-la se tentar – agora que a conheceu, agora que a viu como referência presente – moldá-la segundo um desenho do passado. “Não sou louco – dirá ele – sei perfeitamente que aquela não era a Joana sobre quem eu tinha estado a escrever, a das minhas fantasmagorias da História” (Macedo, 2000, p. 81).

À Joana do passado, envolta de magia, com direito a sonhos estranhos e a cerimônias secretas em comunidades dos alumbrados, com direito a seitas místicas ligadas à feminilidade, a essa Joana, repito, sobrevive uma Joana do presente, aquela que age, que trunca, que altera, que trapaceia, uma Joana que não é só feita de palavras, mas é passível de ser tocada, embora seja deixada perversamente intocada por esse mesmo narrador que se situa na incômoda posição de perder seu poder de condutor da história ao pressentir-se inventado por ela.

Já, em outro nível, uma primeira traição está na base desta narrativa que cada vez menos se parece com um romance histórico. Não que as coincidências não seduzam seu narrador, mas é que, a partir de um dado momento de confrontação com o presente, ele percebeu que só poderia configurar o seu fascínio pela história no registro do “talvez”, através de uma ficção que ultrapassasse os antagonismos de falso e verdadeiro – critérios de uma história positivista –, de modo a se deixar atrair pela possibilidade do que *poderia vir a ser* ou do que *poderia ter sido*, em outras palavras, pelas possibilidades futuras e pelas plausibilidades passadas. Ora, pois com todas essas referências históricas situadas em tempos sebásticos, a narrativa ousa centrar a ação na mãe de D. Sebastião, deslocando o rei mítico para um plano absolutamente secundário, a tal ponto que ele praticamente se insere num mero estatuto de ficção da ficção, absolutamente sem voz, e só existindo como tecido discursivo que sobre ele se tece, como uma eterna terceira pessoa do discurso. Desacredita-se com ele, de um só golpe, o mito e a identidade nacional, referida apenas causticamente por esse discurso que prefere *desconcertar o histórico* a fim de poder – ainda que indiretamente – assumir o seu *desejo da História*. O modelo do romance histórico, no entanto, soçobra inapelavelmente, deixando ao largo os destroços dos projetos que, sem se apagarem – porque continuam inscritos no discurso –, se vão refazendo em outras variedades discursivas que, por uma sintaxe de adição, somam experiências, ao invés de elidir os caminhos falhados.

Esse narrador nada ingênuo percebe, pois, a falácia de seu projeto inicial e opta por abdicar dele, preferindo transformar o seu romance no exercício da escrita de um romance que, justamente, põe em xeque os fundamentos do gênero, e que incluirá, por isso mesmo, todos os passos de uma escrita heteróclita, em que colaboram discursos de natureza diversa e autoria múltipla.

Em outras palavras, é o presente que insidiosamente desconfia da necessidade da miragem do passado. O projeto desconstrutor da Joana partia da derrisão da História através de sua utilização em falso. Em dado momento ela dirá ao narrador: “Acho que o seu mal é que leu História a mais” (Macedo, 2000, p. 79). Além disso lhe escreverá cartas, receberá suas respostas, partilhará confidências, enfim, desinstalará seu flegmático amigo londrino, jogando com ele o mais perverso jogo da sedução que não se consuma, como se precisasse dessa distância para não deixar faltar onde sobeja.

A vida, nesse caso, sobrepõe-se à história, assim como o presente ao passado. Porque, de certo modo, só ela, a vida, é a história em curso, aquela que se escreve a cada dia com vistas a um futuro nada messiânico, já desenhado ou entrevisto, mas a um futuro que surpreende, que não é mero efeito de uma causa, mas que tem necessariamente que lidar com uma componente aleatória, *ni gai ni triste* – como a própria Joana se define –, e que sobretudo, como convém, está sempre a recomeçar.

Barthes diria que essa forma *deslizante, indireta, fragmentária* é a marca estratégica do *amador* que substitui o discurso da *arrogância* pelo discurso da *generosidade*, que tem menos *a priori* e mais espaços de fissura. Para perceber isso, no entanto, não basta vislumbrar no texto os seus sentidos; é preciso resgatar a sua composição *amorosamente libertária*. Lembremos dos momentos finais da *Aula* inaugural de Roland Barthes no Collège de France em que ele conclui a sua reflexão sobre o discurso como instrumento de poder falando do ensino. E diz: “O que pode ser opressivo num ensino não é, afinal, o saber ou a cultura que ele veicula; são as formas discursivas através das quais ele é proposto”.

Saltemos, aqui, sobre o discurso pedagógico, e convoquemos o que mais de perto nos interessa: o discurso literário. Também ele tem que estar atento aos perigos de ser cooptado pelo poder, para não flertar com a força das asserções, das falas em linha reta, das verdades, do sentido. A escritura só pode encontrar seu gozo num projeto de *suspensão do sentido*. “A arte moderna, diz Barthes, parece obstinar-se, não a *fazer sentido*, mas a *suspender o sentido*; a construir sentidos, mas a nunca preenchê-los inteiramente” (*Le bruissement de la langue*, p. 25). O perigo ronda mais que os significa-

dos veiculados. Ele ronda, sobretudo, as formas discursivas que propõe. Daí que um projeto possa ter sentido progressista e ser formalmente reacionário, porque fechado e conclusivo. No seu *RB* ele lembrava:

O que é evidente é violento, mesmo se essa evidência é representada docemente, liberalmente, democraticamente; o que é paradoxal, o que faz derrapar o sentido, o é menos, mesmo se é imposto arbitrariamente: um tirano que promulgasse leis inesperadamente bizarras seria até certo ponto menos violento que a massa que se contentasse em enunciar o que é evidente e vale por si: o natural é em suma o mais terrível dos ultrajes. (*RB*, p. 88)

Pois é aí, no projeto de construir um texto no condicional, que não rejeita as variadas hipóteses em nome do privilégio ou da eleição de uma única, um texto que prefere desconcertar a estrutura narrativa, os planos temporais e o poder da autoria, que quero situar *Vícios e virtudes* de Helder Macedo. O que este romance traz à baila é a recusa da codificação que constrói *estereótipos* e anula a *liberdade*. A sua personagem central, essa estranha Joana que tem os pés fincados na contemporaneidade de um fim de século XX em Portugal, evocara estranhamente – eu diria mesmo mais que isso, perigosamente – uma outra Joana, obreira da história de Portugal no século XVI, por ser a mãe de D. Sebastião. Mas o que o romance acaba por pressentir é a crise de uma relação simétrica entre os duplos aparentes, porque, afinal, presente e passado só se confundem numa leitura estereotipada que da História ousam fazer os incautos, quer por absoluta incapacidade de concluir que os *a priori* são sempre discutíveis, quer por uma temporária ingenuidade que impede de pressentir que a História, afinal, nunca se repete a não ser como farsa que é essa estratégia de deixar ler em si a figura daquilo que ela desdobra derrisoriamente.

“No trajeto da espiral todas as coisas retornam, mas num outro lugar, superior: éportanto o retorno da diferença, o encaminhamento da metáfora; é a Ficção.” (*RB*, p.92)

Volto agora às duas palavras que pretendia tomar como geradoras da minha leitura deste romance de Helder Macedo: *indiretamente* e *desejo*. O que se revela aqui é, como Barthes pressentira em *Fourier*, um *desejo irremediável pela História*, que se configura menos na sua obsessiva e triunfante repetição, e muito mais na sua *indireta sedução*, aquela que não desnuda porque prefere o gozo supremo de pressentir a fimbria do corpo que surge intermitentemente entre a luva e a manga.

Uma tabuleta estava presa sobre a porta de entrada do apartamento da Joana quando o seu amigo narrador chega em vão para encontrá-la. Ela inscrevera ali o seu recado cifrado: “Encerrada para obras”, assim mesmo, no feminino, como a sugerir que o que ali estava não tinha nada a ver com possíveis obras no dito apartamento, mas sim com a própria história passada – há quatro séculos e há alguns meses –, uma história que precisava encerrar-se para desmontar o peso de seus fantasmas a fim de que as obras do presente pudessem enfim ter lugar.



BIBLIOGRAFIA

MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Lisboa: Presença, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. In: *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez, 1995.



SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Vícios e virtudes: mediações culturais no romance contemporâneo. *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 164-170.

Teresa Cristina Cerdeira da Silva é Professora Adjunta da UFRJ. Licenciada em Letras pela UFRJ, Mestre na Universidade de Toulouse-le Mirail e na UFRJ, Doutora em Literatura Portuguesa pela UFRJ, Pós-Doutorada na Universidade de Lisboa. Seus ensaios mais importantes estão publicados em dois livros: *José Saramago: Entre a história e a ficção, uma saga de portugueses*, 1997, e *O Avesso do bordado*, 2000.