

A mão que escreve

Teresa Cristina Cerdeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Resumo: *Romance* (2015) de Helder Macedo é um texto feito de reminiscências – literárias e ontológicas –, um longo poema narrativo, de extração lírica e simbólica, atravessada por sonhos obsessivos e delirantes, como a eles convém, que se reapropria de outro *Romance*, o de Bernardim Ribeiro, texto que ele vai decompondo em retalhos num jogo de diálogo citacional conscientemente exposto. Entre as estratégias autorais, que evocam sua obra anterior - poética, ensaística e narrativa -, sobressai o mecanismo de alterização do sujeito numa figura feminina, modo de elidir o confessional e de falar de si através de um outro.

Palavras-chave: citação, intertexto, alterização do sujeito, intratextualidade

Abstract: *Romance* (2015), the last literary work of Helder Macedo, is a text composed by many literary and ontological reminiscences - a long narrative poem, of a lyrical and symbolical lineage, crossed by obsessive and delusional dreams. It appropriates another *Romance*, wrote by Bernardim Ribeiro, to decompose its verses in pieces of poems like a dialogue of quotes consciously exposed by the author. Among many other literary strategies employed by Helder Macedo that remember his other works -poems, essays, novels - the most important device is the projection of himself on a feminine figure to try to obliterate his own confessional side talking about himself through another subject (self).

Keywords: quotation, intertext, otherness, intratextuality

*E [a mulher] disse: “vamos ter de começar tudo outra vez, minha filha”
(Helder Macedo, Vícios e virtudes)*

*“Vamos passar a vida a limpo / disseste”
(Helder Macedo, Poemas novos e velhos)*

*“E ele disse /— Deixa-me morrer /E ela /— É preciso dormir tudo outra vez”
(Helder Macedo, Romance)*

Nem sempre um livro é o que vai escrito nele. Há sortilégios que nos tiram para fora dos caminhos, e o livro a que me refiro, que não seria apenas feito *sobre uma mão que escreve* mas também *pela mão que o escreveria*, pôde ganhar um formato novo, nem melhor nem pior. Apenas outro. Foi isso que aconteceu com o meu mais recente livro de ensaios, o primeiro publicado no Brasil, e que teria tido outro destino se tivesse sido publicado anos antes, em Portugal, pela Presença, acolhido que tinha sido pelo meu amigo Espadinha, a quem eu mostrara, então, um esboço quase fechado. Mas não aconteceu assim, outros projetos se interpuseram e quando afinal o título escolhido no passado veio à luz, alargou-se para temas e autores outros que lhe deram o formato que hoje tem.

Mas fiquei a pensar que talvez fosse justo devolver esse título ao seu primeiro dono. Não exatamente a ele, Helder Macedo, já que o dono desse título não seria o autor empírico, mas é, em metonímia, a mão do escritor, mão que atravessa gêneros variados de escrita – poesia, ensaio, ficção –, deixando neles um rasto de benéfica inscrição do corpo que escreve, a que poderíamos talvez chamar de o “grão da voz”, para utilizar uma alegoria barthesiana; voz é claro metafórica, recuperável por uma sinestésica gramatura da escrita, que é o que eu gostaria de evocar aqui para iluminar a obra de Helder Macedo. E digo isso porque acredito que ela carrega consigo ecos e obsessões que nascem das marcas da sua biblioteca particular, do seu museu imaginário, da ópera que o fascina, e de uma seletiva comoção pelo cinema. Interessou-me sempre surpreender as alianças e os cruzamentos na sua aventura poética, ensaística e ficcional, reconhecendo em que medida esses modos de

escrita beneficiam não exatamente das *interferências* mas das *correspondências* que a cultura *inscreve* no corpo que *escreve*.

Andei por esses caminhos, não apenas constatando a orientação mais ou menos óbvia que advinha das epígrafes que o autor vai sempre legando como roteiro de leitura; aprofundando as insinuações que o seu discurso arditamente autorreferente vai deixando pelo caminho; resgatando referências mais ou menos explícitas, e citações transmigradas do seu imaginário cultural; mas, por vezes, ousando surpreender o autor quando o seu texto, na potência luminosa dos significantes, era capaz de gerar sentidos para além do que parecia ter sido conscientemente construído.

Lembro *en passant* que considereei um dia como uma *alusão camoniana* – e diria hoje também *queirosiana* –, em *Partes de África*, o fato de o narrador adolescente referir o seu *serviço amoroso* a uma *Raquel judia* que, transmigrada do mundo bíblico e renascentista para os tempos da Gestapo, não fora capaz de pertencer àquele Jacó tão perdido de principiante amor, menos por um adiamento forçado pelos desígnios arditos de um pai cauteloso diante das conveniências familiares, do que pela possível evidência de que ainda não era tempo para aquele amor. Além dessa traição de uma incongruente juventude, também os rituais da honra colonial sobre um nunca negado adultério teriam sido suficientes para afastar para sempre, do narrador encantado, a imagem de sua amada “bela e sacrificial”. De qualquer modo, em tão breve episódio de frustração amorosa, aparecem repetidamente sintagmas que evocam o serviço amoroso e que justificam uma leitura de evocação camoniana: “eu procurava *servi-la* como pudesse” ou ainda “O pavor que eu então senti fazia parte do meu fascínio pela *incorpórea Raquel*, do meu *querer servi-la* numa angústia de *transmigrações inomináveis*”, atmosfera absolutamente platônica, a que só acrescentaríamos outro eco cultural ao evocar, também ali, a possibilidade de reinvenção de um José Matias, encharcado à porta da casa de sua amada por um tornado tropical.¹

Fico, contudo, hoje pela evocação de outra prateleira da sua biblioteca particular, levada possivelmente pelo impacto do seu último livro, tão *simplesmente* – ia dizer eu em erro e me corrijo – tão *significativamente* chamado *Romance*. Um romance por ser uma narrativa, mas um romance em versos, como os cantares medievais, não exatamente os da épica, mas os cantares de amor. Dicionarizado (cf. Houaiss), “romance”, de “romanza”, seria

uma “composição poética narrativa do romanceiro popular, em particular a de tema amoroso”, “poema em versos curtos e simples, baseado em assunto capaz de comover, próprio para ser cantado”. Neste caso o *Romance* de Helder Macedo é uma reapropriação de outro *Romance*, de Bernardim Ribeiro, que ele vai decompondo em retalhos como a reconstruir, com as pedras de um mosaico antigo, um novo mosaico que convoca aquele outro, e o atualiza. E para levantar tão somente a ponta de um véu dessa frutuosa fonte de reminiscências imagéticas, atendo-me a uma obsessiva estratégia autoral que é a da figuração narrativa dos sonhos, ou de fantasias narradas, de lembranças do passado figuradas em metáforas, com ribeiros e ilhas, casas e cães, mouras encantadas, e morte e sangue.

Os sonhos, muito especialmente, corresponderiam – numa terminologia lacaniana – à irrupção do simbólico, com seu conjunto de significantes enigmáticos, que obrigam a reelaborar a simplicidade das construções imaginárias em que, com mais ou menos segurança, nos instalamos na vida. Eles estão presentes em vários de seus romances, aparecem analisados teoricamente em alguns de seus importantes ensaios², e atravessam não raros poemas, vindo a constituir enfim a espinha dorsal desta sua última aventura literária: o seu *Romance*. Evoco aqui uma dessas aparições na narrativa, pelo fato de ela poder funcionar triangularmente na releitura que os dois “Romances” (o de Bernardim Ribeiro e o de Helder Macedo) tecem entre si, menos pelos significados e mais pela densidade imagética que os significantes são capazes de gerar. E cito de *Vícios e virtudes*:

Era assim que Joana gostava de se lembrar dela, negridão arredada, só branca e vermelha [...]. E foi também assim que de um dia para o outro deixou de a ver [...] Joana lembrava-se. Não queria esquecer. Lembrava-se de que na noite da morte da mãe, deve ter sido nessa noite, quando finalmente conseguiu ficar sozinha e ir deitar-se, estava tão cansada, adormeceu profundamente mas **sonhou** que havia uma sombra sem rosto a debruçar-se sobre ela, uma mão de sombra a querer levá-la para junto da mãe, seria a própria mãe que a vinha buscar, sentiu uma dorida humidade nas pernas, em cima, mas não era como às vezes acontecia a dormir quando era pequena, era mais quente, mais espesso. Quando acordou lembrou-se do que tinha sonhado, tateou cheia de medo, **olhou a mão, estava vermelha, era sangue**. [...] Mas as mulheres depois riram, abraçaram-se a ela a chorar, explicaram que era assim mesmo, só que era cedo. [...] mas Joana achou que não, entendeu logo o que mais ninguém deveria sequer poder suspeitar, que seria o seu segredo para o resto da vida, **era a mãe a sangrar dentro de si depois de morta, a querer viver dentro dela**. (Macedo 2000a: 39-40)

E ainda outro:

Estava na grande sala circular mal iluminada por velas dispersas. [...] A mulher que falara também se tinha levantado, ficaram face a face, eram da mesma altura. A mulher ergueu as mãos muito finas, sem anéis, até ao véu. “Não”, gritou Joana, “não!” Mas a voz não lhe saía, era tarde, o rosto da mulher era o rosto da mãe, o da miniatura que trazia presa à cintura. Levou a mão ao ventre, o retrato suspenso do fio de prata ainda lá estava, protegido no seu caixilho com tampa. Mas era tarde, o rosto da mulher que era o retrato da mãe estava **rasgado numa ferida oblíqua do lado direito da testa até à esquerda do queixo, tinha sido colado sem cuidado, as duas partes não estavam ajustadas, uma cola espessa espalhava-se em manchas de sangue coagulado**, o olho direito mais alto do que o esquerdo, meio lábio inferior a continuar o superior, asas assimétricas. [...] a mulher que tinha o rosto do retrato da mãe aproximou-se de Joana, mas agora era a Isabel de antigamente, feições recuperadas, olhos de enseada, luz radiosa, a mão protetora sossegando a filha. E disse: **“vamos ter de começar tudo outra vez, minha filha”**. (Macedo 2000a: 62-63)

Que é que eu desejo pinçar nesses textos que me conduzem ao *Romance* de Helder Macedo? Digamos, como alguma rapidez e o perigo da superficialidade, não só o mecanismo do sonho mas, no interior desse mecanismo, o da projeção especular do sujeito num outro, o que permite falar da identidade a partir de uma alteridade fantasmática, e permite explorar com menos entraves as obscuridades, os monstros interiores, aquela cadeia de significantes que estrutura o sujeito, e a que ele só acede obliquamente, e por interposta imagem. Que é, na verdade, o modo de entender o processo da criação ficcional tal como o próprio Helder Macedo já formulara não raras vezes. Ouçamos uma delas: “Não sei se me entendes, eu escrevo livros, é o que faço com a minha vida, escondo-me neles, faço ficções. Exponho-me neles para me esconder” (Macedo 2000a: 137). A criação de personagens ficaria sendo, assim, um modo difuso de heteronímia, o que talvez o nosso autor nem aprecie como conceito para si, e que, para outros, ameaçaria banalizar a aura do poeta de *Orpheu*.

Melhor não ir por aí, sobretudo sem o fôlego que isso exigiria. Por isso, depois do que pode ter parecido pura catálise, recobro o núcleo, que pretendia ser uma entrada possível para este novo *Romance*. O que me parece haver nesse longo poema narrativo é uma concentração explosiva da produção imagética e composicional do seu autor, o que o torna

mais ou menos inclassificável diante dos parâmetros de pureza dos gêneros. Mas os gêneros, nós o sabemos, não são puros, e como já advertia o escritor de *Partes de África*: “o que é preciso é misturar tudo ou, pelo menos, como eu aqui, fazer o que se pode” (Macedo 1999: 249). Está bem, lá o autor brincava com os conceitos de verossimilhança e verdade, e eu aqui me aproprio da frase para alargar suas proporções. E para dizer, tão brevemente quanto possível, que esse *Romance* de 2015 é um texto feito de reminiscências – literárias e ontológicas –, de obsessivas imagens – rio e estrada, ou rio tornado estrada e voltando outra vez a ser rio; exílio e viagem, de inverno ou não; fronteiras obscuras da memória ou fronteiras reais em tempos de cerrada noite escura; tela branca de onde emergem as paisagens; onde um cão que outrora acompanhara o narrador-personagem à sala de aula africana, agora já não traz de volta, ao sujeito lírico, o pau arremessado ao longe, espécie de metáfora da experiência freudiana do “fort-da”, em que o apaziguamento do retorno do carretel / pau / flauta se torna inviável por coerência interna, porque a sombra da morte dilui a garantia infantil da restituição do objeto amado, e a perda se torna então irrecuperável:

e nunca mais
uma rafeira parda
a devolver um pau arremessado
que fosse uma flauta
coberta de terra molhada
entre os dentes contentes. (Macedo 2015, parte 5: 92)

Porque não há *dentes contentes* quando o sujeito lírico se localiza, temporalmente, distante daquele tempo “quando ainda havia tempo / em que a morte estava perto / porque estava longe”(Macedo 2011: 21)³. Essa rafeira da infância não pode voltar, e deixa, como resto e como rasto da sua decomposição imagética, apenas os uivos doutros cães vadios e aterradores⁴ (sorriso sem gato? uivo sem cão?) numa viagem de definitivo inverno; ou, então, cães de patrulha, de vigia e de controle, cães da morte social.

Nesse *Romance* que, ao modo de uma estrutura trágica, é feito de cinco *partes* ou *atos*, o primeiro e o último são mediados justamente pela estratégia de transposição do sujeito num outro feminino (à moda das cantigas de amigo, ou da *Menina e Moça*, para ser

fiel à fonte autoral aqui mais evidentemente explorada), através de quem ele se permite experimentar todas as perdições que um sonho pode gerar. Sonho que fora assim descrito pelo narrador em *Tão longo amor tão curta a vida*:

O mais interessante nos sonhos, no entanto, é que tinham uma sintaxe própria, como a música. A permitir simultaneidades que a linguagem das palavras não consente, acordes sobrepostos com significações alternativas. Nem mesmo a poesia conseguia dizer assim coisas diferentes, ou até opostas, com as mesmas palavras. Só às vezes, os grandes poetas. Com a diferença de que, nos sonhos, tudo se tornava estupidamente evidente e na poesia não, na poesia o mistério renova-se em cada leitura (Macedo 2013: 57)

Talvez seja só até aí que, ao menos por enquanto, eu também possa chegar. O *Romance* de Bernardim Ribeiro faz confrontar o sujeito lírico com uma espécie de filme da vida em que as dores, as angústias, a desrazão, mas também as imagens do desejo e as lembranças do amor ganham o corpo e a concretude de figuras ou personagens que com ele dialogam, numa revisitação das perplexidades que na vida ficaram sem resposta: “Pois houve morte na vida / para que houve aí viver?” (Macedo/Matos 2010: 223). Essa espécie de aporia possui, ali, uma corporeidade feita de “louros cabelos ondados / que um negro manto cobria” (Macedo/Matos 2010: 223). Mas também aquele “homem todo cão / que lhe dava pelo chão / a barba e o cabelo” (Macedo/Matos 2010: 221) é a forma física do seu “cuidado”, e vê-lo é ver também o desejo “estar detrás, triste, só, todo coberto de dó”. E a sua “fantasia” lhe chega “com uma mulher pelo braço / que ao parecer de cansaço, / não se tinha já em si”, figura que ela apresenta dizendo: “Vês aqui a triste lembrança tua” (Macedo/Matos 2010: 223). À beira que está o sujeito lírico de cerrar seus olhos e de nunca mais os abrir, a vida se lhe passa em rememoração teatral, até que lhe sobrevenha, a ele que ama acima de tudo a vida, o seu termo definitivo que, paradoxalmente, aparece definido como um *tamanho bem*, a que se segue, contudo, uma derradeira e definitiva adversativa, que abre a controvérsia sobre o conceito anterior, polemizando-o: “porém, inda mal, porém”.⁵

Do século XVI ao XXI, o que era alegoria retórica toma a forma do sonho freudiano, como modo de vislumbrar em metáfora aquela cadeia de significantes que são as marcas da castração, as obsessões que afrontam o sujeito. Daí que a sua escrita passe em obsessiva

revista os textos de outros e os seus próprios textos, num processo de inter e de intratextualidade. Amor e dor, segredo e sangue, vacuidade de uma temporalidade sem retorno (“e veio dizer-lhe / que havia morte na vida / mas só agora / veio nessa noite / naquele sonho / com o rosto dela / lavado em sangue” – Macedo 2015, parte 1: 12). Também neste *Romance* de Helder Macedo se faz ato de rememoração. E essa rememoração vem através do sonho de um sujeito lírico que cedo se transmuda na vida espelhada da menina, ou dama do tempo antigo, pois é ela que tem uma história para contar, é ela que ensaia fragmentos de um poema num guardanapo de papel⁶, num café, entre uma “meia de leite / e uma torrada de pão de forma / com manteiga a mais” (Macedo 2015, parte 3: 67), para compor o poema que afinal vem enfim escrito na quinta parte, pela voz masculina daquele que sonhou o sonho de uma rememoração vivida pelo outro feminino, e que se fecha enfim com ele, na posse da linguagem, a recoletar os fragmentos da narrativa desse outro feminino em que se transmudara, para se ver de longe, ou para experimentar, através dela, o outro lado da mesma dor: “E ele regressou a onde não tinha estado / sem saber se tinha sido / um sonho/ aquilo que sonhou”(Macedo 2015, parte 5: 85). Mais trágico que o romance bernardiniano, a morte, aqui, é ainda a espera da morte e, por isso, nem mesmo é capaz de conceder ao sujeito lírico a ilusão ou falso alento passageiro *de ver enfim tamanho bem depois que o ver perdeu*.

Só que há sempre um *coup de théâtre* à espera de um poeta que se recusa até o fim a escrever o seu “último poema” (Macedo 2011: 23).⁷ Apesar de saber que não há mais o tempo que “nos colava em rios / a fonte e a foz/ sem morte e sem tempo / sem perto nem longe / sem mim e sem ti / de mim para ti / de ti para mim/ a dar morte ao tempo / a dar tempo à morte”(Macedo 2011: 21),⁸ resta ainda aos poetas aquele “nada que é tudo” “no tempo que sobra” (Macedo 2011: 21).⁹ Por isso, também neste *Romance*, o sonho tornado poema não é “estupidamente evidente” (Macedo 2013: 57), do mesmo modo que a rememoração, em sendo inócua, não se torna absurda. Afinal “há coisas muito mais tristes do que recordar / tempos felizes em tempo de tristeza”(Macedo 2011: 20) e, apesar da impossibilidade do resgate, sobra aquilo que só a poesia é capaz de criar, os oximoros, que tornam aporética, e por isso mesmo não conclusiva e fatal, a existência “ainda assim / [de] uma vida vivida / na vida que não há” (Macedo 2015, parte 5: 94).

sendo assim
recomeçamos

havia aqui uma fonte
e árvores
e sombras
as aves todas cantavam de amor

porque tudo é só como parece
e é sem cura. (Macedo 2011, poema 12: 23)

Bibliografia

- Gil, Fernando/ Macedo, Helder (1998), *Viagens do olhar*, Lisboa, Presença.
- Macedo, Helder/ Mattos, Maurício (org.) (2010), *Obras de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, Presença.
- Macedo, Helder (1999), *Partes de África*, Rio de Janeiro, Record.
- (2011), *Poemas novos e velhos*, Lisboa, Presença.
- (2015), *Romance*, Lisboa, Presença.
- (2013), *Tão longo amor tão curta a vida*, Lisboa, Presença.
- (2000), *Viagem de inverno*, Rio de Janeiro, Record.
- (2000a), *Vícios e virtudes*, Lisboa, Presença.

Teresa Cristina Cerdeira é professora de literatura portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora 1B do CNPq, regente da Cátedra Jorge de Sena entre 2005 e 2011. Autora dos livros de ensaio *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses* (Dom Quixote, 1989), *O Averso do Bordado* (Caminho, 2000), *A Tela da Dama* (Presença, 2013), *A Mão que escreve* (Casa da Palavra, 2014). Organizadora de duas coletâneas de ensaio sobre a obra de Helder Macedo - *A Experiência das Fronteiras* (EdUFF, 2002) e *A Primavera toda para ti* (2004, com Ribeiro, M. et alii).

NOTAS

¹“Eu não me considerava uma visita, eu era um aliado incondicional, mas nem a mim me quis receber. Não desisti, disse ao criado que sabia muito bem que a senhora estava, que não me ia embora. Sentei-me na escada da varanda, sentei-me depois no murete sobre a rua para que ela me visse da janela se fosse ver se eu ainda estava lá, a estufar ao calor da meia tarde, que foi quando decidira ir, para ter a certeza de não encontrar o marido em casa. Esperei uma hora, talvez mais, escureceu de repente, era um tornado. Deixei-me ficar enquanto o mundo explodia à minha volta em todas as direções, estava estoicamente encharcado quando a Raquel me mandou entrar.” (Macedo 1999: 73)

² Cf. os ensaios sobre *Menina e Moça* em *Viagens do olhar* (Gil/ Macedo 1998).

³*Colagens*, poema 10.

⁴“Enquanto os cães ladravam um ladrar / ralo de sono / que não chegou para acordar os donos / na noite doutros sonhos sem luar / e sem retorno / também cruzei por mim sem me chamar” (Macedo 2000: 35)

⁵“Olhei diante e detrás/e vi tudo escuridão. /Cerrei meus olhos então /e nunca os mais abri, / e, depois que o ver perdi, / nunca vi tamanho bem. / Porém, inda mal, porém.” (Macedo/ Matos 2010: 224)

⁶“e portanto o sonho / que poderia ter sonhado / desfez-se em palavras / as palavras em letras / e ela escreveu as letras /das palavras / num guardanapo de papel / tirado da caixa metálica / em cima da mesa / para as palavras e as letras / ficarem coisas/ acontecidas / num guardanapo de papel / que fosse um poema”. (Macedo 2015, parte 3: 51).

⁷*Colagens*, poema 12.

⁸*Colagens*, poema 10.

⁹*Colagens*, poema 10.