



## MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.9, jan./jun.2011



# O TEMPO CONDICIONAL EM *VÍCIOS E VIRTUDES* The conditional time on *Vícios e virtudes*

Gregório F. Dantas  
(Doutor — Unicamp; Docente — UFGD)

## RESUMO

O presente ensaio pretende realizar uma leitura de *Vícios e Virtudes*, romance do português Helder Macedo, considerando a apropriação de formas narrativas tradicionais, como o romance policial, as histórias de fantasmas e o romance histórico. Ao questionar essas formas narrativas, Macedo propõe uma reflexão sobre seu próprio trabalho e a natureza da literatura contemporânea.

## PALAVRAS-CHAVE

Helder Macedo; Literatura Portuguesa; História; Literatura Contemporânea.

## ABSTRACT

The present essay intends to undertake a reading of *Vícios e Virtudes*, the novel by the portuguese author Helder Macedo, taking into account the appropriation of traditional narrative forms, such as the detective novel, the ghost stories, the historical novel. Questioning theses narratives forms, Macedo is proposing a reflexion about his own work and the nature of contemporary literature.

## KEYWORDS

Helder Macedo; Portuguese Literature; History; Contemporary Literature.

*Nunca sai certo o momento a que se volta*

Jorge de Sena

---

<sup>1</sup> O presente artigo foi adaptado de um capítulo da tese de doutorado *Metáforas da História — uma leitura dos romances de Helder Macedo*, defendida em fevereiro de 2009, na Unicamp, Universidade Estadual de Campinas (SP).

1.

O escritor Augusto Abelaira defendeu, em prefácios, posfácios e entrevistas, a ideia de que todo autor escreve sempre o mesmo livro. Seu volume de contos, *Quatro Paredes Nuas* (1972), traz uma “advertência” final, na qual se pergunta:

Porque é que um autor escreve este livro e mais aquele e outro ainda, quando entre esses livros não há, possivelmente nem poderia haver, nenhuma separação, todos eles fluem no íntimo de uma infinita melodia, todos eles traduzem a busca de um mesmo equilíbrio, e em vez de muitos são, não podem deixar de ser, um único, um só, um todo indivisível? (ABELAIRA, 1972, p.202)

A mesma questão cabe ao leitor dos romances de Helder Macedo. Lidos em sequência, pode-se dizer que seus últimos livros são como extensões do seu primeiro romance, *Partes de África* (1991), e sugerem uma continuidade temática e estilística que aponta para o desenvolvimento contínuo das mesmas questões (e a palavra *desenvolvimento*, aqui, não deve ser entendida como sinônimo de *evolução*, pelo menos não necessariamente). Nas palavras do próprio narrador de *Partes de África*,

[...] há coisas que ganham em ser ditas mais de uma vez. Têm é de ser ditas de maneira diferente. Aliás todas as coisas são ditas mais de uma vez, embora só com muito trabalho ou quando se não dá por isso de maneira diferente. (MACEDO, 1999a, p.233)

De livro a livro, Helder Macedo encontrou “maneiras diferentes” de dizer “o mesmo”, mas suas escolhas sugerem o estabelecimento de um caminho, e não apenas de contínuas paráfrases de si mesmo, desvelando obsessões que são, também, as obsessões de grande parte da prosa de ficção contemporânea. Como Roberto Bolaño ou Enrique Vila-Matas, ele se disfarça de personagem,

manipula duplos literários e evoca cenas de sua formação literária e pessoal; como J. M. Coetzee, insinua o ensaísmo dentro da ficção, conduzindo questionamentos éticos e morais de sua época e lugar sem, contudo, submeter-se ao discurso partidário; como W. G. Sebald, utiliza-se do memorialismo e da narrativa de viagem como matriz ficcional e fonte de uma insinuante crônica de costumes; como António Lobo Antunes, trata da história recente de Portugal em termos subjetivos, sobrepondo fragmentos da memória em um denso tecido literário.

*Vícios e Virtudes* (2000), o terceiro romance de Helder Macedo, mereceu atenção crítica tão detida quanto os anteriores, e demonstrou a grande coerência com seu projeto literário, apresentando muitos pontos de contato, principalmente, com *Pedro e Paula* (1998). Em ambos os livros, a história de uma personagem feminina entrecruza-se com determinadas passagens da História de Portugal. Paula era o símbolo de um novo momento português, pós-Revolução dos Cravos, e compunha com seu irmão um par opositivo, antagônico, seu reverso histórico e ideológico. Por outro lado, a Joana de *Vícios e Virtudes* é um duplo por similitude: seu percurso duplica o de uma personagem histórica, Joana da Áustria, a mãe do D. Sebastião. Este enredo, embora dê continuidade a questões caras à ficção macediana — como o questionamento das formas possíveis do romance contemporâneo, o estatuto do histórico e do ficcional —, confere a elas uma nova configuração. Em um esclarecedor ensaio sobre as fontes históricas do romance, Marta de Senna confirma

a suspeita de que *Vícios e virtudes* é o romance que, ao publicar *Partes de África*, em 1991, Helder Macedo ainda não escrevera, mas com que já sonhava, um romance onde a verdade é tornada verossímil, onde uma inverossimilhança se transforma noutra, onde consegue, como Camões e Machado, “misturar tudo”. (In: CERDEIRA, 2002, p.221)

## 2.

O enredo de *Vícios e Virtudes* inicia-se com o encontro entre Helder Macedo — o mesmo autor-personagem dos romances anteriores — e um velho amigo de escola, Francisco de Sá, hoje um escritor famoso, e cuja caracterização reúne todos os lugares comuns de certo tipo de escritor contemporâneo: escreveu “um romance de guerra como toda a gente”, “encontrou o seu estilo português escrito que ninguém fala”, “coisa pós-moderna, de escritor de nosso tempo”, um “exemplo muito citado de diegese disjuntiva na Faculdade de Letras” (MACEDO, 2002, p.14-5). Um claro exemplo, enfim, daquele autor cujos livros, segundo Helder Macedo declarara em outra ocasião, “já são o resultado das teses universitárias que depois vão ser escritas sobre eles” (MACEDO, 1999a, p.112).

Entusiasmado, Francisco de Sá descreve ao amigo sua nova namorada, Joana, que Macedo percebe logo ter muito em comum com certa figura histórica, Joana da Áustria, a mãe de D. Sebastião. E ambos os escritores farão dessa semelhança o tema de seus romances. O volume de Francisco, *Alteridades*, é lançado primeiro, “a bom tempo do mercado do Natal e a posicionar-se para os prêmios” (MACEDO, 2002, p.75).

Satirizando um modelo de escritor a que se convencionou rotular de “pós-moderno” — o que significa, em certa medida, satirizar a si mesmo —, Helder Macedo termina por realizar, em *Vícios e Virtudes*, um novo passo no que se refere à reflexão metaficcional estabelecida em seus romances anteriores: mais uma vez, o autor faz de seus métodos de composição — o mosaico, os personagens que representam momentos ou figuras históricas — o centro das questões metaficcionais do romance. Agora, porém, tematiza diretamente a falha de um projeto literário.

Em *Partes de África* e *Pedro e Paula*, havia apenas uma voz narrativa que predominava no romance e ordenava diferentes registros e vozes, a seu capricho. Em *Vícios e Virtudes*, embora o narrador não deixe de ser o centro organizador do livro, ele está mais sujeito aos caprichos e desejos de outros personagens. E suas dificuldades enquanto escritor espelham-se em pelo

menos dois personagens, que terminam por ser duplos de Macedo: Francisco de Sá e Joana.

Quanto ao Francisco de Sá, a caricatura de seu discurso é bastante evidente: o escritor representa o que há de mais superficial no universo literário: o apreço pelos prêmios literários, o orgulho pela suposta originalidade, as amizades influentes. Ao final do livro, por exemplo, Sá leva Macedo ao bar de seu “amigo” John Malkovich, que é “aonde se vai agora” (MACEDO, 2002, p.221). O mais importante, porém, são os clichês narrativos e interpretativos incorporados por Sá, e que substancialmente reproduzem as questões mais relevantes para Macedo. A principal delas, a relação entre História e ficção, é simplificada por Sá em relações metafóricas óbvias que se utilizam dos simbolismos pátrios mais evidentes. Além disso, ele se vale da mistura de elementos reais e biográficos aos ficcionais (inserindo o próprio Macedo na história, a título de suposta homenagem), enquanto busca problematizar a voz narrativa, a fim de se confundir o estatuto de autor com o de narrador — “o leitor a pensar que o autor não é o Eu, tudo a ser construído e desconstruído ao mesmo tempo” (MACEDO, 2002, p.29). Não há dúvida de que Francisco de Sá representa, além da frivolidade e da vaidade do mundo literário, um tipo de prosa contemporânea com a qual Helder Macedo mantém algumas afinidades (afinal, o escritor é produto de seu tempo), mas da qual almeja, ao mesmo tempo, se distanciar.

Percurso que se inicia, é claro, na figura enigmática de Joana. A principal personagem de *Vícios e Virtudes* é não apenas um duplo de Joana da Áustria, a mãe de D. Sebastião, como também do narrador, Helder Macedo. Se em *Pedro e Paula* o narrador “se rebaixava” ao estatuto de personagem, por assumidamente perder o controle sobre elas, aqui este processo é acentuado, a ponto da protagonista ser ela mesma tão responsável pela criação da história que estamos lendo quanto o narrador.

Joana é uma personagem “em aberto”. Na verdade, sabemos muito sobre ela, mas os fatos a que temos acesso podem ser todos postos em dúvida, já

que nenhuma de suas versões pode ser considerada totalmente confiável. Em primeiro lugar, ouvimos falar de Joana através de Francisco de Sá. Órfã de mãe, oriunda de uma grande família proprietária de terras, ela se casou muito cedo, com um primo distante, e por questões financeiras: a terra deveria permanecer na família. Há, porém, outras versões da personagem: a mulher que Helder Macedo conhece pessoalmente, durante o lançamento de *AlterIdades*, e com quem estabelece um forte laço afetivo; a moça descrita no suposto diário de um certo tio Francisco; há também a Joana da Áustria, personagem histórica apresentada por Bataillon e (é preciso sempre lembrar) parafraseado por Helder Macedo no capítulo 8 (as semelhanças entre as vidas de Joana e a personagem histórica são de fato impressionantes, a ponto de serem inverossímeis); finalmente, há a versão apresentada pessoalmente por Joana ao narrador, compondo o que Macedo chamaria de “álbum de família”. Nenhuma destas versões terá primazia sobre as outras. Ao final do livro, Joana desaparece, não sem antes reafirmar, em uma carta, sua vocação para a mentira. Ao narrador resta apenas a dúvida do que seja verdade e do que seja invenção: “Mas eu sabia dela o quê? Histórias. Só histórias, ela própria me tinha dito, umas verdadeiras outras falsas, falsas e verdadeiras ao mesmo tempo sem se poder distinguir o que era o quê” (MACEDO, 2002, p.217).

Sem ser nenhuma de suas versões, Joana termina por ser uma soma de todas essas partes, incluindo as possíveis contradições entre elas, e as evidentes similitudes, verossímeis ou não. O importante é que essa personagem em aberto serve aos propósitos de seus admiradores. Sabemos que a obra literária de Francisco de Sá possui defeitos compatíveis com o que havia de pior na escola neo-realista. De modo que a história da capitalista revolucionária cai como uma luva às ambições literárias do escritor, preocupado que estava em fazer uma literatura de denúncia com metáforas óbvias. O mesmo parece ocorrer com Helder Macedo: ao autor de *Pedro e Paula* e *Partes de África* — romances que privilegiam a relação entre ficção e História, seu tema mais importante — uma personagem que em tudo se parece com uma figura

histórica sugere o tema perfeito para um novo romance. A respeito do ensaio de Bataillon, Macedo comenta: “você concordarão que há ali tudo o que é necessário para um grande romance” (MACEDO, 2002, p.135). Lembremos ainda que os romances anteriores de Macedo são referidos rapidamente em *Vícios e Virtudes*, e Joana assume já ter lido *Pedro e Paula*. De modo que, tanto para um quanto para outro escritor, Joana termina por funcionar como uma personagem quase ideal em sua indefinição, e a partir da qual cada um pode criar sua fantasia literária.

Assim, Helder Macedo, o narrador, inicia seu novo projeto literário, cujo resultado é reproduzido nos capítulos 2 e 3 de *Vícios e Virtudes*, em que é narrada uma versão ficcional da vida de Joana da Áustria. Mais uma vez, o autor se apropria de fatos históricos para “rebaixá-los” ao nível da ficção, utilizando-se dos mesmos procedimentos de *Partes de África* e *Pedro e Paula*. O mais evidente deles é o trato informal com a matéria histórica. Não há distanciamento do narrador, e sua voz contamina a descrição dos fatos sem qualquer cerimônia. Deste modo, os arranjos maritais cujas consequências são o rearranjo das fronteiras e das relações de poder são reduzidos a um acordo de compadres: “De modo que pronto, agora a Espanha é minha, e a Flandres e as Índias ocidentais, e agüenta aí que daqui a nada também Portugal com as esquivas orientais a dançarem à trela” (MACEDO, 2000, p.34). Essa informalidade assume a forma de discurso indireto livre: “[...] tudo histórias de cama previamente faturadas com primos e primas e nada dessas mariquices de leis sálicas” (...) (MACEDO, 2000, p.34). Nos dois fragmentos há expressões que não poderiam ser creditados aos personagens — “de modo que pronto”, “mariquices” — mas pelo narrador que se coloca no lugar dos personagens. Essa posição faz com que muitos de seus comentários soem anacrônicos, como por exemplo:

A minha noiva (vá, rigor:) a noiva de que trata minha história já se sabe que se chama Joana mesmo que tenha sido outra e que era filha da Isabel que tão cedo lhe morrera. E também que o noivo era um primo, tradição de família, mas ao menos sabia perfeitamente quem ele era, tempos modernos, um

rapazito ainda mais novo do que ela, o tal sobrevivente de uma profusa ninhada de irmãos e irmãs. Onde, terá ela pensado se pensou o que eu julgo, ou o menino e moço era um improvável Tarzan onde toda a força daquela mortuária gestação se concentrar ou também estaria por pouco, outra tradição da família. (MACEDO, 2000, p.34)

Algumas considerações podem ser feitas sobre este trecho. Em primeiro lugar, o anúncio de um rigor que não será seguido em absoluto. Os fatos históricos estão aparentemente corretos, mas não explicados didaticamente. Quanto à “ninhada” de que é fruto João, futuro marido de Joana, explica-se: seu pai, D. João III, teve 10 filhos legítimos, aos quais viu morrerem todos, com exceção deste jovem que, aos 15 anos, foi indicado para se casar com a filha do imperador Carlos V. Daí a referência à “tradição da família”, a de morrer cedo.

Resta observar que os dados factuais são tratados não com o rigor anunciado, mas com certo deboche, como nos mostra o irônico comentário sobre “os tempos modernos” aqui descritos, a referência à “ninhada” de filhos e o evidente anacronismo da referência a Tarzan (personagem de Edgar Rice Burroughs, cuja primeira aparição acontece no romance *Tarzan of the apes*, de 1912). Macedo, na verdade, anuncia o motivo desse anacronismo, ao explicar que isso é o que ele, narrador, julgou que ela estaria pensando (“se pensou o que eu julgo”, diz). De modo que a referência extemporânea vem, claramente, do narrador nosso contemporâneo. Vale notar ainda que nem mesmo a identidade da protagonista, Joana, está a salvo de uma relativização: “mesmo que tenha sido outra”, diz o narrador.

Não há, portanto, isenção do narrador na descrição da História oficial. Além disso, os fatos históricos são cercados de incertezas, como nos prova a morte de Isabel, mãe de Joana, morte cujas causas não nos é permitido conhecer. E o narrador não faz qualquer esforço explicativo para diferenciar o que seja ficção dos fatos históricos documentados. Em parte, essa linha tênue entre fato e ficção é mantida também porque os fatos estão interligados com elementos não confiáveis, como os sonhos recorrentes (que encobrem a



verdadeira natureza de alguns eventos), e a metáfora do jogo de cartas. O título do capítulo 2 é bastante significativo, neste sentido. A vida não apenas é comparada a um jogo de baralho, como este representa não a onipresença implacável do destino, mas sua ausência. Uma vida em aberto, sem significados pré-determinados, em que a função de cada carta, ou jogador, pode ser alterada em favor do capricho ou do livre-arbítrio pessoal. E Joana mostra-se uma jogadora exemplar: “Já fica a saber, eu minto muito. Aviso sempre mas nunca ninguém acredita” (MACEDO, 2002, p.86).

Além das cartas, as referências intertextuais continuam funcionando para Helder Macedo como elemento essencial de composição:

Bom, parece que tempo houve em que era mais ou menos assim e ainda é, desde muito antes de haver Camilo e romances nordestinos brasileiros até aos poentes e levantes do nosso globalizado agora, sem esquecer alguns dos círculos mais seletos das máfias de Nova Iorque, Bogotá, Las Vegas, Sicília, sei lá, São Petersburgo, o mundo. (MACEDO, 2002, p.33)<sup>2</sup>

Ao invés de estabilizar nossa leitura do texto, as referências intertextuais desnorteiam, porque, ao referir-se a uma prática típica do período histórico retratado — o casamento por conveniência, o século XVI — o narrador nos lembra que tais casamentos sempre existiram, e continuam existindo, em quaisquer lugares. Não há marcas temporais, fundamentais para o estabelecimento de um relato histórico, de modo que toda a história de Joana, Francisco e Isabel poderia, sem muito esforço, ser tomada como uma história contemporânea, em parte por causa dos anacronismos já mencionados.

A certa altura, por exemplo, é feita referência a um “grupo de mulheres, homens também, gente secreta que vivia só à noite quando o resto do mundo dormia, coisas perigosas, proibidas, uma mulher tinha sido presa, a polícia inquieta, mais prisões, punições exemplares” (MACEDO, 2002, p.54). Esse poderia certamente ser o trecho de um episódio passado durante o salazarismo.

---

<sup>2</sup> Referência ao quarto verso da terceira estrofe de “Sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde: “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo” (CESÁRIO VERDE, 1981, p. 97).

3.

*Vícios e Virtudes* é um romance sobre a redação de um romance que estaria sendo escrito por um personagem-narrador chamado Helder Macedo, e do qual os capítulos 2 e 3 são apenas uma primeira versão. Ao criar sua Joana histórico-ficcional, Macedo reproduz uma forma literária que é, em grande medida, a de *Partes de África* e *Pedro e Paula*: uma ficção histórica em que não se sabe o que é fato e o que é ficção. Tudo simbolizando, como convém, uma questão histórica, neste caso o sebastianismo, tão presente nas almas e nas mentes dos portugueses, ainda hoje. Mas, desta vez, há um imponderável: Joana. De início, Helder Macedo “ainda julgava que o livro ia ser todo daquele modo, com aquelas ambiguidades entre o que foi e o que fosse” (MACEDO, 2002, p.97). Mas ao conhecer Joana, ele entra em crise.

Não sou louco, sei perfeitamente que aquela não era a Joana sobre quem eu tinha estado a escrever, a das minhas fantasmagorias da História. Mesmo no que com ela se pudesse parecer pelo que sobre ela tinha ouvido, o plausível e o improvável. Ou do que tivesse podido deduzir ou corrigir a partir de manifestas incongruências, da fotografia que eu tinha visto, daquele olhar de alma cativa que eu tinha ficado a recordar, das ambíguas convergências que houvesse entre quem esta Joana fosse e a minha ficção do que a sua infância e adolescência pudessem ter sido. Não sou louco mas senti, sentado ao lado dela, no rio, na noite, no silêncio, o reencontro de uma partilha antiga, irremediável. (MACEDO, 2002, pp.92-3)

A Joana “real” não se deixa controlar pela ficção. Helder Macedo sente-se inseguro quanto a seu papel neste jogo de identidades e ficções estabelecido com Joana: “o que não gosto é de estar a sentir-me eu um personagem da minha personagem, ela a mandar vir e eu e a ir ver como é” (MACEDO, 2002, p.145). Ele não tem privilégios quanto à visão dos eventos que narra — “também partilho das legítimas curiosidades do leitor” (MACEDO, 2002, p.146)— e, pior, pode estar sendo manipulado, como outros antes dele:

E sabem o que me ocorreu? Que ela talvez esteja a fazer comigo o mesmo que fez com os dois Franciscos, a colaborar comigo como teria colaborado com eles num jogo inventado por ela, de que só ela sabe as regras. (MACEDO, 2002, p.147)

Ainda que já no romance anterior a protagonista, Paula, houvesse mantido um diálogo com o autor, essa é a primeira vez que a personagem responde às ficções de Macedo de maneira tão contundente, ou seja, com uma nova ficção. Tamanha instabilidade leva o autor a questionar não apenas a identidade de Joana, mas a própria forma do texto que temos em mãos. No auge de suas dúvidas, Helder Macedo se pergunta: “Ou seja, isto afinal é um romance histórico, uma história de fantasmas, uma ópera, ou uma novela policial?” (MACEDO, 2002, p.147). Embora não nos seja dada uma resposta clara até o final do romance, essa é mais do que uma pergunta retórica, e sugere as formas literárias sobre as quais o romance se estrutura.

Em seu ensaio “Helder Macedo: uma espécie de música”, Vilma Arêas respondeu a essas perguntas: *Vícios e Virtudes* teriam elementos de um romance histórico, de um romance policial (com suas pistas e investigações) e até mesmo de uma história de fantasmas nacionais:

Mas tudo isso vazado no modelo operístico. Portanto também é uma ópera. E acrescento: uma ópera bufa pelo seu caráter fluido, combinando tragédia e comédia, composta essencialmente pelo princípio de crítica à vida cotidiana, aos costumes, à ideologia, a suas extravagâncias ou crimes. (In: RIBEIRO *et al.*, 2004, p.357)

Arêas atenta ainda para o rebaixamento de temas graves às mesquinhas literárias, incluindo o mito sebastianista, e para procedimentos formais como a variação e a repetição de motivos em temas, típicos da música. E exemplifica com as ocorrências da palavra “monstro”, recorrente no romance, “escorregando” entre diferentes acepções, conferindo metonimicamente, a cada nova ocorrência, um novo sentido para a trama e suas personagens. Da mesma maneira, o questionamento do narrador sugere que romance desliza entre essas diferentes formas romanescas.

Como uma novela policial, há uma identidade a ser descoberta e crime a ser desvendado, o da violação da menina Joana, naquela que teria sido a noite de sua primeira menstruação. E a investigação levada a cabo pelo detetive-narrador é, também, uma investigação sobre a natureza da ficção.

Desde, talvez, Jorge Luis Borges, a literatura erudita vem se apropriando frequentemente de temas, estruturas ou lugares comuns da literatura policial. O que pode sugerir um contra-senso, já que a premissa do gênero é a de que um crime — um evento que rompe com a ordem estabelecida — possa ser solucionado e resolvido. Pelo menos em sua roupagem clássica, na linhagem de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, o policial reproduz a fantasia de que um modelo lógico e racional possa ser aplicado ao ato mais bárbaro, e assim explicá-lo. Ainda que sobrem fios soltos no enredo ou ainda que os detetives não sejam mais infalíveis (e o são cada vez menos), o policial ainda é, basicamente, um exercício narrativo de lógica. Não à toa, as referências aos policiais em romances de outros gêneros ocorrem, muitas vezes, para desmerecê-los. Em *Outrora agora*, de Augusto Abelaira, o protagonista (um alter ego do autor?), em conflito artístico e ideológico, assume que resiste à música e à literatura mais popular:

Sabe por que não ouço a outra música, assim como evito ler romances policiais, que até me interessam? (...) É como a droga, que nunca experimentei. Receio gostar e sou fraco. Se transijo... Como tenho grande atracção pelas coisas fáceis e perigosas, defendo-me. (ABELAIRA, 1997)

Neste caso, a aparentemente tola insegurança do personagem reflete uma questão maior, o beco sem saída em que se encontra a ficção de Abelaira, e sua resistência a não se utilizar da arte mais popular, uma das saídas mais evidentes para a ficção contemporânea (uma saída alternativa seria a paródia). Outro ótimo exemplo de como as convenções do policial servem ao romance “pós-moderno” é *O Delfim*, de José Cardoso Pires: “a literatura policial é um tranqüilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito” (PIRES, 1971). Em ambos os casos, o romance policial é tido como um gênero fácil, confortável, enquanto a literatura, seu oposto, promove

o desconforto. Neste sentido, os clichês policiais simbolizam a realização plena da indústria cultural, e o apaziguamento da arte. O lugar do policial para a “alta literatura” é, portanto, o de contraponto irônico, ou lhe empresta lugares comuns e estruturas narrativas que sirvam de metáfora para o olhar auto-reflexivo (e, portanto, também investigativo) do texto ficcional.

No caso de *Vícios e Virtudes*, a evocação ao romance policial é totalmente irônica. Há, sim, a investigação de um crime, mas não se sabe sequer se o crime de fato ocorreu. O narrador assume a impropriedade da comparação, quando reconhece, à alusão de Francisco de Sá ao romance policial, que este estava a ironizá-lo, “e com razão” (MACEDO, 2002, p.224). Resta-nos a investigação metafórica, ficcional, a mais importante do romance, mas seu método está longe de ser lógico e dedutivo. Todo o projeto literário de Macedo é uma investigação em torno do passado de Joana e, conseqüentemente, do de Portugal. Ambos, descobriremos, são inapreensíveis senão pelo caminho da ficção.

Seria *Vícios e Virtudes*, então, um romance histórico? Não no sentido clássico conferido ao gênero. Nas palavras de Márcia Valéria Zamboni Gobbi:

É justamente o jogo entre o que se deve lembrar e o que se deve esquecer que permeia toda a estrutura narrativa do romance, o que nos leva a pensar que se encontra aí o seu provocativo eixo de construção de sentidos, mediando, inclusive, as próprias alternativas do conhecimento histórico, da construção da História como registro da memória do tempo. (GOBBI, 2007)

Ou seja: assim como nos romances anteriores, a reconstrução do passado está invariavelmente ligada à lembrança (aprendemos em *Partes de África* que “recordar tem muito de parecido com imaginar”), de modo que não há uma mínima confiança em um discurso histórico oficial para que este possa ser reconstruído como narrativa linear. E ao contrário dos romances históricos tradicionais, os romances de Helder Macedo não almejam à reconstrução minuciosa do passado. Mesmo em comparação com romances históricos contemporâneos — as “metaficções historiográficas” de que nos fala Linda

Hutcheon — *Vícios e Virtudes* têm muito pouco da minúcia descritiva exibida, por exemplo, por José Saramago em *Memorial do convento*, ou Agustina Bessa-Luís em *As Adivinhas de Pedro e Inês*. Estes autores, para subverter o sentido oficial da História, reconstroem-na cuidadosamente em suas versões possíveis. Helder Macedo não se dá ao trabalho, e dilui sua pesquisa na narrativa, evitando índices históricos (datas, descrições, fontes), como vimos acima. E para que não o acusemos de “desleixo” histórico, o autor dedica um capítulo inteiro a parafrasear um ensaio de Bataillon.

De modo que há, sem dúvida, uma vontade de comentar a História de Portugal sob o viés da memória, ou seja, sob uma ótica ficcional. Tratando a História como ficção, destacando a referência historiográfica (de Bataillon) do resto do corpo do romance (praticamente em um capítulo à parte) e debatendo constantemente a feitura de seu romance histórico, Helder Macedo está “desmanchando” a ilusão do romance histórico tradicional quase ao seu limite.

Mas o passado retorna, ainda que como fantasma. Chegamos, então, à última formulação romanesca da indagação de Helder Macedo: será *Vícios e Virtudes* uma história de fantasmas? Mais uma vez, não exatamente: estamos longe da literatura fantástica, ou seja, das narrativas sobre eventos sobrenaturais, como os contos de terror do século XIX, de E. T. A. Hoffmann ou Edgar Allan Poe. Não há dúvida, então, de que devemos compreender a explicação de outra maneira, considerando uma das noções mais caras da literatura macediana, o da restauração do passado. Lembremos daquele comentário, em *Partes de África*, em que o narrador refere-se a Henry James e a Almeida Garrett, afirmando que *Frei Luís de Sousa*

era afinal uma história de fantasmas, estilo *A mão da múmia* que tinha acabado de ver no Scala, com o Romeiro invocado do outro mundo por todas aquelas pessoas muito zangadas e a falar a verdade quando lhes disse que era ninguém. Talvez ainda dê direito a um artigo erudito (triangulação semântica com Henry James e Machado de Assis), ou se o João Vieira voltar a fazer encenações talvez o convença a ver o que acontece se o Romeiro não for visto em cena. “Oh vós, espectros fatais!” Por vezes é necessário acentuar o óbvio. (MACEDO, 1999a, p.19)

A ideia de restauração acompanha toda a produção crítica e ficcional de Macedo, e está presente em vários momentos de *Vícios e Virtudes*. Mas toda restauração do passado é fantasmática, só ocorre como simulacro ou como farsa, de modo que a Verdade não é apreensível pela literatura (o romance histórico só existe como discurso verossímil sobre o passado, não como reconstrução do passado). Lição aprendida já com Machado de Assis, como Macedo mostra em seu ensaio sobre *Dom Casmurro*: “qualquer restauração, seja ela política ou psicológica, é sempre um exercício de mortalidade, uma história de fantasmas” (MACEDO, 2007, p. 56-7).

Em *Vícios e Virtudes* é dramatizado o trajeto desta descoberta. O próprio conceito de sebastianismo advém da ideia de que, retornando o grande líder na nação, o passado glorioso será restaurado no presente. Mas isso não é possível: “Uma ova a identidade nacional, não há tal coisa. Há pessoas e circunstâncias. Mudam umas, mudam outras, muda a identidade nacional. E se muda já não é a mesma, deixa de ser o que era, de modo que não há” (MACEDO, 2002, p.30), diz o narrador a um atônito Francisco de Sá que, ingenuamente, crê na sabedoria dos livros: “Então, pá, até há livros sobre isso! Tens cada uma!” (MACEDO, 2002, p.30).

Mas o romancista cai em sua própria armadilha. Por um lado, é cético quanto às metáforas da nação, incluindo, e principalmente, o sebastianismo: “é o mal das metáforas. Sempre a serem recicladas e ninguém nunca a dar por nada, a não notar que nunca nada é outra coisa”, diz. Por outro lado, porém, essa lição parece ser esquecida pelo ficcionista que, obcecado por Joana, deixa-se seduzir pela busca da verdade. O autor quer os fatos (de uma amizade supostamente sincera, mas que já nasceu de uma mentira, a da infância em comum e inventada que teriam tido), mas Joana, em um jogo desde cedo anunciado, o engana sem pejos. Diz: “O que, acredita em fantasmas?” (...) “Ganhei! Ganhei! Assustei-o! Viu?, no modo condicional. Castigo por se meter na minha vida. Joana é gente, não é personagem. Não entra nesta história. Só se eu quiser.” Ao sarcasmo da vencedora, Macedo responde: “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 do livro, levando sua reflexão ao limite do absurdo, Macedo pensa em outras formas romanescas tradicionais para contar sua história, como o conto de fadas e a ficção científica, que soam mais absurdas do que plausíveis. Nem por isso a referência irônica à ficção científica deixa de revelar uma precisa reflexão sobre Joana, hipoteticamente transformada em uma “andróide que se transforma nas personagens das histórias que escritores como tu e eu julgamos que inventaram. Mas que foi ela que inventou. E depois a gente percebe que também nos inventou a nós” (MACEDO, 2002, p.226-7).

Todas as formas literárias evocadas no romance são descartadas. Incluindo o romance neo-realista e pós-moderno (!) de Francisco de Sá e uma versão alternativa imaginada pelo narrador, na qual, a título de disfarce, ele seria um pintor, e não um escritor, e todas as chaves de leitura estariam “disfarçadas” em reflexões sobre as artes plásticas (sem dúvida, um procedimento utilizado em *Pedro e Paula*, quando da reflexão sobre os métodos de Paula como pintora). Por sobre essa mistura de gêneros narrativos, ou *indefinição genealógica* (para recuperar um termo usado por Ana Paula Arnaut em seu *Post-modernismo no romance português contemporâneo*), desenha-se a história da escrita de um romance que não se realiza senão na indefinição. Em seu ensaio “Regime de incertezas: leitura da obra romanesca de Helder Macedo”, Maria Lúcia Dal Farra explica que o autor de *Vícios e Virtudes* se coloca na

contramão da metaliteratura, visto que seus romances não utilizam o código literário para construir um outro, como é prerrogativa daquela, mas que apenas buscam esvaziar o código já erigido, reduzindo-o a zero. Manifestando-se como autor, Macedo deixa à vista e expõe o próprio processo literário, desejoso de não estabelecer nenhuma mediação ilusionista que embarace a visão de tais leis ficcionais. (In: CERDEIRA, 2002, p.207)

*Vícios e Virtudes* descrevem, portanto, o percurso de um fracasso literário, por parte de um personagem-escritor chamado Helder Macedo, que não soube



articular suas fantasmagorias da História, pois que se deparou com uma personagem que resistiu aos rótulos e à caracterização literária, fazendo-se personagem de si mesma. No caso de Paula, ao final de um longo percurso (pessoal e histórico), ela demonstrava ter aprendido que a liberdade vem do livre-arbítrio, e a postura do narrador corroborava esta verdade, pois que ele conferia esta liberdade aos seus personagens. Joana, por sua vez, demonstra já sabê-lo desde o início, ocupando fantasmaticamente o papel que cada um dos escritores lhe confere, sem contudo se submeter a eles. É o narrador, o escritor Helder Macedo, que parece ter se esquecido de suas lições, e ficado obcecado pela verdadeira Joana. Ao final, não sabemos quem ela é, afinal: restarão apenas algumas “perguntas sem respostas. Mas talvez também, com alguma sorte, algumas respostas a perguntas que não foram feitas. Ao sim disfarçado de não. Tempo condicional” (MACEDO, 2002, p.236).

## Referências

ABELAIRA, Augusto. *Quatro paredes nuas*. Amadora: Livraria Bertrand, 1972.

\_\_\_\_\_. *Outrora agora*. Lisboa: Presença, 2007.

ARÊAS, Vilma. Helder Macedo: uma espécie de música. In: RIBEIRO, Margarida Calafate et alii. *A primavera toda para ti – homenagem a Helder Macedo*. Lisboa: Presença, 2004.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

BESSA-LUÍS, Agustina. *As adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães Editores, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Regime de incertezas: leitura da obra romanesca de Helder Macedo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.

FARIA, Almeida. *O conquistador*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. No limite (ausente) entre a ficção e a história, a experiência da construção dos sentidos. *Labirintos* - Revista Eletrônica do

Núcleo de Estudos Portugueses da Universidade Estadual de Feira de Santana, v. 1, 2007. Disponível em: [http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2007/01\\_2007.htm](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_2007.htm). Acesso em: 15 jan. 2010.

MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007.

PIRES, José Cardoso. *O delfim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SENA, Jorge de. *O físico prodigioso*. Lisboa: Edições 70, 1986.

SENNA, Marta de. Vícios e virtudes: "entre o que seja e o que fosse". In: CERDEIRA, Teresa Cristina. (Org.). *A experiência das fronteiras – leituras da obra de Helder Macedo*. Niterói, RJ: EdUFF, 2002.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Introdução Maria Ema Tarracha Ferreira. Editora Ulisseia, 1999.

---

Artigo recebido em 20/02/2011 e publicado em 1/10/2011.