

## A CONSTRUÇÃO ENTRE O VAZIO E A MENTIRA: A PROPÓSITO DE *SEM NOME*, DE HELDER MACEDO

Natália Francis de Andrade\*

[...] não podemos nos contentar com a história oficial, documentada, dos tempos: que a história também é todas as coisas que os homens e as mulheres sonharam, imaginaram e desejaram, todas as coisas a que deram nomes.

Carlos Fuentes<sup>1</sup>

Maria Júlia de Sousa Bernardes é a protagonista de um livro que anuncia paradoxalmente em seu título a ausência de nomes. Essas «presenças ausentes», fundamentais para a proposta do romance *Sem Nome*, de Helder Macedo, publicado em 2005, são feitas de passados mal resolvidos e de futuros prováveis, como se o seu autor continuasse a escrever para um mundo «sem respostas e sem convicções» e em um espaço onde «a ironia substituiu a inocência, e as interrogações substituíram as certezas»<sup>2</sup>, como ele próprio já afirmara uma vez num ensaio que escrevera imediatamente após a sua estréia como ficcionista, com o romance *Partes de África*. A pertinência dessas palavras, mais de dez anos depois de terem sido proferidas, não apenas corrobora a percepção de que a obra ficcional do autor tem a lucidez de apostar no caráter em aberto da obra e do mundo, como ajuda a compreender este seu último romance. Não me refiro aqui ao caráter aberto do fantasmático, que acaba por limitar e fechar leituras, mas sim aquela vital abertura que somente sucessivas desconfianças e questionamentos logram promover.

Antes de focar nas especificidades da individuação da jovem protagonista desta narrativa, será oportuno ressaltar que, a despeito de todas as diferenças de construção e de relevo que cada personagem de *Sem Nome* possa ter, nenhum deles apresenta, desde sempre, uma imagem pronta, que se mantenha semelhante a si própria durante todo o movimento do romance. É como se o mundo dinâmico ali representado exigisse de todos contínuas reformulações e conferisse a todos a ideia do homem em formação.

No início do recorte temporal de que o livro dá conta, José Viana, advogado de meia idade exilado em Londres desde os tempos da ditadura salazarista, é, por exemplo, um senhor conformado com a sua condenação – literal e metafórica – de

\*Licencianda em Letras Português-Literaturas pela Faculdade de Letras da UFRJ e Bolsista de Iniciação Científica da Cátedra Jorge de Sena, com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian no período 2008-2009, com pesquisa sobre a obra narrativa contemporânea portuguesa, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Teresa Cristina Cerdeira da Silva.

organizar em caixas de vinho vazias a sua sobriedade em forma de papéis. A (trans)formação deste José Viana pode ser mensurada, aliás estruturalmente, ao compararmos esta cena inicial de morte anunciada à sua futura decisão simbólica, que abre o décimo quarto capítulo: «afinal não ia arrumar papéis nenhuns mas simplesmente deitar fora aquela tralha toda. Daqui em diante, caixas de vinho só com garrafas cheias de vinho lá dentro»<sup>3</sup>. Esta cena, uma das últimas do romance, fala por si: o personagem, em crise de idade, recusa-se finalmente a investir em meticulosas ações «pré-póstumas», e opta por deixar ir-se o passado, «aquela tralha toda», em nome do que há de concreto, em nome do que há de presente na vida/vinho possível. Se José Viana acreditara a princípio que as suas três décadas em Londres não eram mais do que um longo parêntese entre a mulher que amara no passado (Marta Bernardo) e um vazio afetivo ocupado por ninguém, passa no decorrer da intriga a apostar num «daqui em diante» e a prover motivos para abrir boas e concretas garrafas de vinho.

Mesmo o jornalista Carlos Ventura, que funciona como uma espécie de mestre para a personagem central, Júlia, nega também a ideia de um modelo acabado de personagem, ao se revelar também um homem que não perdeu a disposição de afetar-se pela crise política do seu entorno e de *pronunciar-se*, até mesmo quando esse ato significaria, por exemplo, perder o emprego no jornal em que ocupava o destacado lugar de redator, função que até então definira parte importante de sua auto-imagem.

Para continuar nos personagens masculinos em torno dos quais a personagem central feminina (Júlia) transita, pode-se observar que até mesmo Duarte, cujo futuro previsível seria refazer sem sobressaltos a carreira diplomática do pai, desestabiliza-se, no desfecho do romance, ao ver desmoronar sua última ilusão infantil – a de que poderia ter sempre por perto o anteparo de Júlia a conduzi-lo/seduzi-lo por jogos de faz-de-contas – e ao ter de recomeçar sozinho um projeto mais pessoal de vida, que lhe permitiria assumir-se a si próprio. O romance não chega a desenhar esse percurso futuro do personagem, que é, no entanto, inferível como um salto de libertação.

A constatação de que, em *Sem Nome*, os personagens e seus destinos são grandezas variáveis leva à inequívoca correlação entre essa característica e o significado geral da obra. Se a narrativa dá um sopro de otimismo ao apontar saídas inovadoras para as crises identitárias em um mundo mais ou menos fadado à concessão ao mediano, uma trama com planos irrevogáveis e valores estáticos seria ali certamente incongruente. Logo, não é em vão que *Sem Nome* poderá ser considerado uma variante dos romances de formação: aqui, o elemento da formação aplica-se semanticamente a qualquer plano de leitura da obra e, desta forma, os articula. Diante do valor metafórico que a trajetória dos personagens adquire, a reconstrução proposta para cada um não é somente particular, mas também histórica e política no que se refere a Portugal.

Ao descrever o romance de formação, Bakhtin relaciona cinco tipos, dentre os quais o último parece convir ao processo ilustrado pelo romance de Helder Macedo. Segundo Bakhtin:

O homem se forma concomitantemente com o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa [...].<sup>4</sup>

Para sustentar esta argumentação, voltemo-nos para a segunda personagem feminina deste romance. Ela se chama Marta e vivenciou, em seu tempo, a luta contra a ditadura salazarista, mas – provavelmente – não terá visto chegar a madrugada do 25 de Abril. José Viana, que partilhara com ela uma juventude de militância política, teve, ao contrário, a chance de sobreviver à luta e de ver entrarem na fase adulta jovens da geração de Júlia e Duarte, que nasceram e cresceram em um Portugal pós-revolução e para quem o regime autoritário ou a revolução dos cravos não foram exatamente experiências vividas, mas momentos da História, de certo modo um passado tornado narrativa. Também Carlos Ventura, que deve ter guardado da ditadura memórias de infância, escreveu e publicou com liberdade, desde o início de sua vida profissional até o dia em que uma de suas crônicas políticas, escrita em plena democracia, veio a ser censurada pelo jornal para o qual trabalhava.

Todos esses personagens representam assim, metonimicamente, aspectos das gerações a que pertencem, ao mesmo tempo em que estas, num jogo de espelho amplificado, serviram e servem de metonímia para a nação. Aliás – e o discurso do romance reforça essa ideia – pode-se simplificar a equação dizendo que uma nação (neste caso a portuguesa) é de certo modo o produto de como as gerações do passado e do presente lidam com seus legados e suas possibilidades. Vale a pena, a propósito disso, recorrer a uma das falas de um personagem do romance, para o caso, o próprio José Viana:

[...] Os Lusíadas não são uma celebração, mas um epitáfio. O novo país que herdou o nome do outro que tinha havido sobreviveu vendendo as pratas que a sua gente encontrou nos esconsos da casa. Depois ficou sem mais para vender além de sua gente. Por isso levou muito tempo até se tornar no modesto país que de fato pode ser[...] (SN, p. 151)

Se o José Viana do início do romance sobrevivia tolhido por fantasmas pessoais e desiludido com as heranças mal resolvidas da revolução de Abril, de maneira análoga Portugal passa, neste início de século XXI, por desanimadoras constatações de inúmeras promessas não cumpridas na experiência democrática.

Por outro lado, se Júlia, fruto de mundo pós-revolucionário em transição para novos parâmetros ideológicos ainda não definidos, trilha o caminho da sua ainda incipiente singularidade, seu país convive também com a imperiosa e interminável procura por uma identidade que deve ser, senão promissora, ao menos coerente com as possibilidades presentes.

Dito isto, voltemos finalmente o olhar para esta Júlia de Sousa, personagem central do romance e motriz desse exercício experimental de busca pelo novo. Naquilo que remete a uma certa constante da tradição literária portuguesa, que inclui viagens de navegantes, de exilados políticos, de emigrantes, Júlia também decide fazer uma viagem, que seria de simples turismo, mas que acaba por se mostrar, na verdade, muito diferente do que fora insinuado a princípio. É de se imaginar que uma semana em Londres, sem maiores intercorrências, não operaria nela uma revisão e uma ampliação de conceitos tão profundas quanto o que ali se processou no seu confronto com José Viana, e – o que torna esse confronto significativo – na sua estranhíssima identificação com Marta Bernardo, personagem fantasmática, namorada de juventude de José Viana, dada como desaparecida pelas mesmas causas políticas que levaram à emigração do advogado.

Em um primeiro momento, a forma involuntária e as circunstâncias absurdas como essa identificação se impõe a Júlia dão lugar a uma deliberada apropriação que ela faz, ludicamente, da sua semelhança com Marta. Para quem dizia não se importar em ser ela mesma, não haveria melhor mote para exercer a experiência da alteridade do que as palavras de um senhor «com olhos de inquisidor», sugerindo que ela fosse outra, devido a uma inadequação – absurda, mas real – em seus documentos de identificação: passaporte e identidade.

Júlia declarava com frequência o gosto pelo exercício de sentir o mundo como um teatro, e os outros como personagens de suas fantasias. Como a brincar com a fatalidade, ela é posta, pela narrativa, na situação-limite de ver-se identificada com uma desaparecida (Marta), que deixara como dura herança para o homem que a amara uma história sem fim. Na verdade, era como se Júlia não soubesse sentir o mundo como ela mesma pelo simples fato de que aparentemente «ela mesma» ainda não seria mais do que um espaço vazio. Júlia era então apenas possibilidade, aquilo que poderia vir a ser, aquilo que estava a toda hora tentando ser, mas, efetivamente, ainda não era.

[...] Sem Nome. Com o nome que escolhesse conforme as circunstâncias e as necessidades das pessoas em que se transformasse.» Nunca me importei de não ser eu», tinha dito ao Duarte. Mentira. Sempre tinha se importado. Daí os jogos de faz-de-conta. (SN, p. 161)

Assim, enquanto não reconhece em si uma singularidade, ela consente e experimenta diversos tipos de invasões. Seja a do sexo casual e mais ou menos ocasional com Carlos Ventura ou Duarte Fróis, seja a das personagens que

incorporava quando dramatizava suas próprias histórias para entreter os amigos. Como não têm de enfrentar nada que já tenha criado raízes dentro do espaço inabitado que é Júlia, essas invasões, que tampouco se fixam, não chegam a incomodá-la. Tanto a alma quanto o corpo da protagonista eram, até então, terrenos do transitório. A respeito desse aspecto da personagem, Maria Lucia Dal Farra já observava que:

O modelo feminino cultural que Júlia metaforiza, assim se conduzindo, é o da «possessa». Por tudo que se viu, ela se mostra como um espaço letárgico, inativo, que circunstancialmente, é povoado ora por um, ora por outro, ao sabor dos acasos. Dessa maneira, ela parece oferecer-se a nós como puro receptáculo a ser preenchido ou a ser disputado por diferentes potências que, de uma ou de outra forma, são tão obscuras quanto impronunciáveis.<sup>5</sup>

Lendo tal reflexão sobre Júlia que, como lembra a ensaísta brasileira, ocupa uma espécie de «espaço letárgico [...] povoado, ora por um, ora por outro, ao sabor dos acasos», pareceu-me fecundo recordar que, segundo Deleuze, em texto no qual retoma os conceitos fundadores do estruturalismo<sup>6</sup>, um dos critérios formais constitutivos de uma linguagem é o da «casa vazia», chamada de objeto= $x$ , e definida como aquilo que está sempre em um constante deslocamento, o que permite que as relações dentro da estrutura também variem.

Um sistema facilmente reconhecível, que ilustra o modo como esse critério atua, é um tipo de quebra-cabeças, em geral pequeno, feito de plástico ou outro material rígido, cujas peças ficam presas a um tabuleiro. As peças não possuem recortes laterais: são quadrados perfeitos que deslizam dentro do tabuleiro graças, justamente, a uma «casa vazia» que permite sua circulação até que a figura desejada se forme. Essa «casa vazia» funciona, portanto, como uma ausência que possibilita o movimento das peças do jogo e torna esse movimento algo intrínseco ao sistema,

pois ele mesmo constitui o gênero último da estrutura ou seu lugar total: portanto, só tem identidade por faltar a esta identidade, só tem lugar por deslocar-se relativamente a todo lugar. Assim, o objeto= $x$  é, para cada ordem da estrutura, o lugar vazio ou perfurado que permite a esta ordem articular-se com outras<sup>7</sup>

Para efeito de leitura, Júlia poderia figurar no romance de Helder Macedo como esse objeto= $x$ , que, por não ser nominável<sup>8</sup>, foi traduzido como uma variável, como o objeto perpétuo de uma adivinhação. A analogia entre a lacuna identitária de Júlia e a ausência presente do objeto= $x$  conduz à percepção de que suas funções são também análogas. Retomando a metáfora do quebra-cabeças: a «casa vazia», ao tornar possível o trânsito das peças, promove consequentemente a mudança da imagem geral formada pelo conjunto, bem como a mudança do valor de cada peça individualmente, já que este deriva da mutante relação entre

uma peça e as peças vizinhas. Ora, no romance *Sem Nome*, de Helder Macedo, poderíamos propor que é em função de Júlia que todo o enredo se articula. Por ela, ponto de convergência ainda não constituído, lugar «inativo» mas afinal por isso mesmo valorado, tudo passa, e é justamente o não-sentido que ela representa que produzirá sentidos ao seu redor.

Assim, vejamos: desde o início do romance, é o percurso eleito por Júlia que desencadeia os grandes efeitos, tais como, por exemplo, o propósito nuclear para a narrativa de revolver, depois de tantos anos, a história do destino de Marta, cuja história de desaparecimento, sem morte indicada, torna-a uma espécie de fantasma que parece ganhar valor de símbolo especialmente num país de linhagem sebastiânica. Por outro lado é ela ainda que, enviesadamente, ao recorrer à ficção para completar os vazios da história, opera a mudança de rumo de vida tornada possível para José Viana. Em outras palavras, ao inventar para ele a narrativa da morte de Marta, ela engendrava, com o desenho desse seu percurso inacabado, o desenho do percurso do enredo como um todo.

A história de Júlia, assim como o enredo do romance, tem três principais movimentos: 1. o confuso episódio da troca de identidades no aeroporto de Londres, em que ela se vê absurdamente confundida com Marta; 2. o clímax causado pelo relatório/mensagem eletrônica que ela, ao voltar para Portugal, escreve com vistas a explicitar para José Viana o destino inventado de Marta; 3. a última palavra do narrador, em evidente discurso indireto de Júlia, que aponta para um sugestivo «depois» que ilustra bem um projeto não realizado nas dimensões intrínsecas do romance, e que não é outro senão o de vir um dia a escrever ela própria o seu romance: «É pronto, e depois ficava em casa a escrever o romance. A começar com a chegada ao aeroporto de Londres? Talvez não. Decidia depois.» (SN, p. 238). Nesse sentido poderíamos dizer que tanto essa escrita do primeiro romance da personagem quanto o advento de uma Júlia madura não poderiam ser, no presente, senão insinuações, já que não são ainda possíveis naquele ponto da trajetória deixada sugestivamente inacabada ao final do romance *Sem Nome*.

Uma vez que Júlia representa este espaço em aberto do porvir, vazio de certezas, conclui-se que a casa vazia proposta pela estrutura de *Sem Nome*, justamente a que faz acontecer o romance, é, por excelência e conveniência, o futuro, uma utopia que, no entanto, é preparada no presente. Digo *por excelência*, porque também é preciso lembrar que no modelo anterior, que corresponde ao tempo em que José Viana ainda não conhecera Júlia, era o fantasma de Marta (o passado incompleto) que possuía para ele a propriedade do objeto= $x$ : não estar onde é procurado e ser encontrado onde não está. Porque, afinal, sequer as memórias que José acreditava ter correspondiam realmente a uma Marta real; elas correspondiam, antes, ao conjunto de sensações que a sua vivência passada associava àquela Marta que ele não podia mais ver: «No fundo, tantos anos

depois, não era bem de Marta que se lembrava, era mais de si próprio a lembrar-se da Marta, da sua ausência» (SN, p. 146). E digo, enfim, também *por conveniência*, porque a proposta ideológica do romance sanciona que é a possibilidade de começar sempre, agora, o agora que virá – e não a impossibilidade de resgatar o outrora – aquilo que deve constituir a «casa vazia», a ausência construtora capaz de comandar sua estrutura.

Enquanto a ausência de Marta funcionou como a casa vazia do seu mundo, José Viana lamentava inutilmente não conseguir restaurar o que perdera sem conseguir vislumbrar aquilo que mais tarde ele próprio conseguirá formular: «a História ensina-nos que todas as restaurações são fantasmáticas. Visam sempre impor o passado no presente» (SN, p. 151), reflexão que está também implícita no projeto do narrador.

Assim, são essas ausências as casas vazias que incitam e regem o ato criativo, que dão sentido ao mundo, sentido como criação, como construção. Dizer que *Sem Nome* é um romance de formação é dizê-lo um romance de construção. E a construção presume deslocamentos, mudanças nas posições das peças, articulação de espaços vazios, o que remete mais uma vez ao jogo de quebra-cabeças com uma casa vazia. Júlia, Duarte, Carlos e José, pelo simples fato de estarem vivos, estão a todo momento experimentando uma «transição de uma época a outra»<sup>9</sup> e renegociando a relação entre seus passados e seus planos de futuro para definir quem são no presente. Já o desaparecimento/morte de Marta nega-lhe esta posição de sujeito e a resume ao seu nome e aos ecos deste nome para os que a conheceram e para os que ouviram falar dela. Ela já não se transforma, o que justifica que para José, que era na verdade apenas alguns anos mais velho que ela, Marta terá para sempre a idade de Júlia.

Ficção. É esse o nome que Júlia dá à pasta que criou para conter o documento Marta.doc, ou, tal como ele chega a José, o relatório MB/JB. Assinado pela autora com suas quatro iniciais, M(JS)B, ficam as duas letras, que não comungam com Marta Bernardo, entre parênteses. Mas isso significa também dizer que metaforicamente é também Júlia de Sousa que se encontrava entre parênteses. O processo de escrita e a repercussão do experimento de romance travestido de relatório provocaram, entre tantos outros, o efeito de revelar fatalmente, em todos os seus aspectos, a crise identitária da protagonista, crise que precisava ser vivenciada e compreendida para operar seu possível e desejável amadurecimento. É principalmente o incômodo e mesmo a culpa que Júlia *a posteriori* sentirá por ter ficcionalizado a morte de Marta, por ter afinal mentido sobre alguém que não conhecera a um homem que mal conhecia, que a incitam a questionar e a tentar entender seu próprio comportamento. E esse processo será a sua travessia de autoconhecimento, que acompanha, por outro lado, a estranhíssima descoberta da grandiosidade do poder do discurso e, logo, de seu próprio poder enquanto sujeito criador de discursos.

E porque depois tinha ficado a matutar na vida e nos amores, e de repente percebeu a enormidade do que tinha feito, do que andava a fazer. Ela que ainda por cima tinha criticado o pior jornalismo praticado em Portugal. Ao próprio José Viana. A fazer muito pior. Num suposto relatório factual. A inventar a morte de uma mulher. A dizer a um homem que tinha amado essa mulher que ela tinha morrido. O como e quando. De uma maneira bárbara. Com pormenores. [...]. Louca, o Duarte já tinha dito. Irresponsável. (SN, p. 224)

O gesto de mentir no documento é, *a priori*, digno de repúdio. Afinal, José Viana, aquele a quem se dirige o relatório de Júlia, é levado a tomar aquilo que lê como verdade factual, como um discurso de boa-fé – e isso tudo por inconstante, mas consciente, intenção de Júlia. Ora, para Derrida, está exatamente na intenção de enganar o outro a condição para caracterizar-se uma mentira. No texto «História da mentira: prolegômenos», ele afirma:

[...] o mentiroso sabe, [...] em consciência explícita, temática, atual, que ele forma asserções total ou parcialmente falsas. Tais atos intencionais são destinados ao outro, [...] a fim de enganá-lo, de levá-lo a crer naquilo que é dito, numa situação em que o mentiroso, seja por compromisso explícito, por juramento ou promessa implícita, deu a entender que diz toda a verdade e somente a verdade.<sup>10</sup>

Júlia é pois um exemplo desse mentiroso derridiano, dada a sua consciência explícita de formar uma asserção total ou parcialmente falsa. Mas será interessante notar que mais que um peso antiético é o fascínio pelo ato da personagem que sustenta o romance, e não seria desprezável investigar textualmente que propriedades adquire esse relatório falso para redimir paradoxalmente a sua autora de uma possível condenação inicial, inferível por parte dos leitores, concreta por parte dos demais personagens (Duarte Fróes e Carlos Ventura), que sabem, afinal, o que se passou («Louca, o Duarte já tinha dito. Irresponsável.»)

Por um lado esse fascínio nasce certamente do resultado – em grande parte aleatório – que o texto de Júlia exerce sobre quem o leu, através da sua possibilidade de expurgar fantasmas, permitindo a José Viana viver para o presente e não submeter-se irreversivelmente ao passado. Por outro, o fascínio nasce do resultado que o texto opera também em quem o produziu, e nesse sentido ele se relaciona com a descoberta do poder da ficção e dos limites tênues, mas nesse caso vitais, que ela pode manter com a história. Afinal, já dissera o ensaísta Helder Macedo que: «[...] a memória do que aconteceu e a imaginação do que poderia ter acontecido correspondem a processos mentais equivalentes. Recordar é imaginar. Aquilo que se recorda não está acontecer, tal como aquilo que se imagina»<sup>11</sup> O risco da afirmação é grande, mas ele garante menos a impossibilidade de uma história verdadeira do que o fato de que mesmo as histórias verdadeiras têm sua parte de imaginação, já que ao recordar estamos sempre necessariamente a imaginar. Júlia, por esses parâmetros, estaria em parte perdoada pelo seu autor.



Um trecho de *Lying in politics, reflections on the Pentagon Papers*, de Hannah Arendt, citado por Derrida, nos ajuda ainda a encontrar algumas outras justificativas:

A characteristic of human action is that it always begins something new, and this does not mean that it is ever permitted to start *ab ovo*, to create *ex nihilo*. In order to make room for one's own action, something that was there before must be removed or destroyed, and things as they were before are changed. Such change would be impossible if we could not mentally remove ourselves from where we physically are located and *imagine* that things might as well be different from what they actually are. In other words, the deliberate denial of factual truth – the ability to lie – and the capacity to change facts – the ability to act – are interconnected; they owe their existence to the same source: imagination.<sup>12</sup>

Há pois uma afinidade essencial entre mentir e agir, entre imaginar e manifestar a própria liberdade pela ação, entre transformar os fatos e antecipar o futuro. Nesse sentido, enquanto tentar, por golpes aproximativos, chegar o mais próximo possível da verdade é estar sujeito ao que é e ao que terá sido, mentir é se colocar na posição de sujeito criador do futuro. O mentiroso seria, portanto, um homem de ação por excelência. O relatório em que Júlia inscreve o discurso da morte inventada de Marta é, para ela, um exercício de subjetividade. A morte descrita não é certamente a morte factual de Marta, mas tão-somente a morte de Marta segundo Júlia, e funciona, desta forma, como uma metáfora criadora que abre possibilidades de futuro para quem produziu o discurso e para quem o recebeu.

O discurso da História, por mais que se proponha a rever os episódios narrados à luz do presente, é de qualquer modo incapaz de recuperar o fato passado tal como aconteceu. O grande poder do discurso, seja ele histórico, literário, jornalístico ou outro, está em possibilitar novos entendimentos de um fato, e em alterar o percurso desse entendimento no futuro. Dessa forma percebemos que a escrita do passado tal como foi, a escrita do passado tal como pôde ter sido e a escrita do passado tal como imaginamos que tenha sido já não mais se opõem e sequer existem separadamente. Indissociáveis, essas escritas da história se complementam na tentativa de narrar o que aconteceu, influenciando de modo diverso o que acontecerá. E aqui, retomo a epígrafe deste texto: «a história também é todas as coisas que os homens e as mulheres sonharam, imaginaram e desejaram, todas as coisas a que deram nomes».

Em alguns trechos do relatório de Júlia, Helder Macedo permite entrever através da fala de sua personagem o que ela própria pressente como a metáfora maior que o relatório assume. «Embora [...] por vezes me sinta como se tivesse ido em busca de mim própria, procurei não deixar que a minha subjectividade se sobrepusesse à objectividade indispensável ao nosso propósito» (SN, p. 123).

Ao fazer a ressalva, Júlia acaba, por ingênua negação, sublinhando um esforço nem sempre conseguido, como se na escrita do relatório a subjetividade – inevitável – se sobrepusesse, apesar do movimento contrário, à objetividade – inatingível. O propósito a que Júlia se refere, portanto, de desvendar o destino de Marta, é uma estratégia para atingir outros propósitos ainda entre o inconsciente e o impronunciável. O que ela e José Viana fazem nessa troca de correspondências que começou com o relatório é, aplicando as palavras que José usa para descrever as conversas codificadas entre seus colegas advogados, mas tornando-as desta vez positivamente utilizáveis, «exercitar a sublimada arte de falar do que não está a falar não dizendo o que está a dizer» (SN, p. 16). Não é o destino final de Marta a verdadeira casa vazia que movimenta esse diálogo. Mais uma vez, aqui, é o projeto de futuro que exerce esta função: um projeto de vida que está por fazer-se.

Para José, receber tantos anos depois a notícia da morte da companheira é uma espécie de ponto final numa história até então inacabada. Ele, que já andava «mais com o desejo de futuros talvez ainda possíveis do que com a nostalgia de passados mortos» (SN, p. 143), podia agora finalmente deixar de se assombrar por «culpabilidades nunca inteiramente resolvidas» e «deixar as lágrimas correrem livremente, pacificado» (SN, p. 221).

Quanto a Júlia, apropriar-se da história de terceiros e controlar seus ecos difusos foi o seu modo de aprender pela alteridade a tomar posse da sua própria vida. Falar de Marta, sentir-se Marta – e, por intermédio dela, compreender enfim a geração de sua falecida mãe –, foi também para ela uma via para exorcizar os fantasmas de ambas e sentir-se ela mesma, pela primeira vez.

A espera e a sensação de vida adiada, simbolizadas durante todo o romance por aqueles parênteses reais e metafóricos, dão lugar à ação. E voltamos à aposta concreta de acreditar num presente possível a gerar futuros prováveis, o que, de certo modo, é também uma via utópica dos romances de formação. E se faltava a Júlia um último mestre para a sua travessia de formação, depois de ter passado pelos jogos com Duarte, pela visão crítica do Carlos Ventura, pela fantasia especular de sentir-se outra através de Marta, ei-lo que surge na voz da cabeleireira Manuela que alia um certo viés prático da vida com a aposta na ação como construtora da história: «É sempre melhor fazer do que não fazer», diz ela a Júlia, quando esta a procura, na cena final do livro, para cumprir o que é quase um ritual feminino de transformação: cortar os cabelos, mudar a aparência externa quando mudanças internas parecem em curso, ou quando vontades de mudanças futuras tornam já inadequada a imagem que se vê no espelho. Atenta à sabedoria prática da Manuela, Júlia aprende afinal que a possível culpa pode ser redimida pela justeza da ação porque: «Não fazer é que não tem emenda. Dá um mau recorda.» (SN, p. 227).

**Resumo:** Este ensaio procura explorar a intrincada relação que se estabelece, em *Sem Nome*, de Helder Macedo, entre o formato *bildungsroman* e a proposta ideológica do romance. O romance trata, simultaneamente, de uma relação dinâmica com o passado e de um movimento contínuo e irrefutável rumo a um futuro apenas insinuado, mas que é, na verdade, a força motriz da trama romanesca. Tomando como metáfora o funcionamento de um sistema segundo o estruturalismo, este ensaio analisa o sentido da ausência (comum ao passado e ao futuro), assim como o conceito da «casa vazia» de Deleuze. Por fim, reflete sobre o modo como a escrita e a repercussão de um texto ficcional – no caso, um relatório composto de dados mentirosos produzido por Júlia, a personagem principal – podem se tornar, mesmo que aleatoriamente, caminhos eficazes para amadurecer e exorcizar fantasmas, sugerindo, afinal, que entre ficção e verdade os limites são mais tênues e menos dicotômicos do que o senso comum procura afirmar.

**Palavras-chave:** *bildungsroman*; «casa vazia»; mentira; romance contemporâneo português; Helder Macedo.

**Abstract:** *This essay seeks to explore the intricate relation established, in Sem Nome, between the bildungsroman format and the ideological proposal of this novel. This novel treats, simultaneously, a dynamic relation with past and a continuous and irrefutable movement to a future that's only insinuated, but that is also the driving power of the romanesque net. Taking as a metaphor the working of a system for structuralism, this essay analyses the sense of absence (common to past and future), as well as Deleuze's «empty square» concept. Finally, this essay studies how the writing process and the repercussion of a fictional text – in that case, a lying report produced by Julia, the protagonist – end up by becoming, even that by chance, efficient ways of growing and exorcizing phantasmatic figures, which suggests that, after all, between fiction and reality, bounds are more subtle and less dichotomic than common sense may affirm.*

**Keywords:** *bildungsroman*; «empty square»; lying; portuguese contemporary novel; Helder Macedo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bakhtin, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, cap. II.
- Cerdeira, Teresa Cristina. «De como exorcizar fantasmas». In: *Da Galiza ao Timor. A Lusofonia em Foco: Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Santiago de Compostela: Universidade Santiago de Compostela Publicações, 2008, v. 2. pl. 1047-1053.
- «O preço da eternidade». In: Carlos Reis (org.). *Figuras da Ficção*. 1.<sup>a</sup> ed. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006, v. 1, pp. 115-128.

- Dal Farra, M. Lúcia. «O Inominável». In: *Metamorfoses*. Lisboa: Caminho, 2006, vol. 7, pp. 271-279.
- Deleuze, G. «À quoi reconnaît-on le Structuralisme». In: François Châtelet (dir.). *Histoire de la philosophie VIII. Le xxe siècle*. Hachette, 1973 [édition de poche: coll. Pluriel, 2000] – «Em que se pode reconhecer o estruturalismo?» In: Châtelet, F. (org.). *História da Filosofia – Idéias, Doutrinas. Vol. 8 – O Século XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- Derrida, Jacques. «História da mentira: prolegômenos». In: *Estudos Avançados* 10(27), Maio-Agosto de 1996.
- Fuentes, Carlos. «Gabriel García Márquez e a invenção da América». In: *Eu e os Outros-Ensaaios Escolhidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. Trad.: Sérgio Flaksman.
- Macedo, Helder. «As telas da memória», In: *Trinta Leituras*. Lisboa: Presença, 2007. – *Sem Nome*. Lisboa: Presença, 2005.

<sup>1</sup> Fuentes, C., 1989, p. 233.

<sup>2</sup> Macedo, Helder. «As telas da memória». In: *Trinta Leituras*. Lisboa: Editorial Presença, 2007, p. 219.

<sup>3</sup> Macedo, Helder. *Sem Nome*, Ed. Presença, Lisboa, 2005, p. 207. A partir de agora todas as indicações referentes ao romance serão apenas indicadas pelas iniciais SN seguidas das páginas, no corpo do texto.

<sup>4</sup> Bakhtin, 2003, p. 221.

<sup>5</sup> Dal Farra, M. Lúcia, p. 276.

<sup>6</sup> Trata-se, aqui, de uma referência ao artigo «À quoi reconnaît-on le Structuralisme?» («Em que se pode reconhecer o estruturalismo?»). Neste texto, Deleuze, ao buscar caminhos para responder à questão apresentada no título, examina características possivelmente comuns a autores tidos como estruturalistas e termina por extrair critérios formais, que, para estes autores estudados, permitiriam o reconhecimento e estudo de uma linguagem. Um destes critérios, o sexto, é a «casa vazia».

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles, p. 297.

<sup>8</sup> «Un tel objet est toujours présent dans les séries correspondantes, il les parcourt et se meut en elles, il ne cesse de circuler en elles, et de l'une à l'autre, avec une agilité extraordinaire. [...] En effet, c'est par rapport à lui que la vérité termes et la variation des rapports différentiels sont chaque fois déterminés. Les deux séries d'une structure sont toujours divergentes. Mais cet objet singulier est le point de convergence de séries divergentes en tant que telles. Il est «éminemment» symbolique, mais précisément parce qu'il est immanent aux deux séries à la fois. *Comment l'appeler sinon Objet=x, objet de devinette ou grand Mobile?*» Deleuze, Gilles, p. 316 (grifo nosso).

<sup>9</sup> Bakhtin, Mikhail, 2003, p. 221.

<sup>10</sup> Derrida, Jacques, 1996, p. 9.

<sup>11</sup> Macedo, Helder, 2007, p. 209

<sup>12</sup> Derrida, Jacques, 1996, p. 37. «Uma característica da ação humana é que ela sempre inicia algo novo, e isso não significa que é possível começar *ab ovo*, criar *ex nihilo*. Para dar lugar à ação própria de um indivíduo, algo que estava ali antes deve ser removido ou destruído e, assim, as coisas como eram são mudadas. Tal mudança seria impossível se nós não fôssemos capazes de mentalmente nos deslocar de onde estamos fisicamente e imaginar que as coisas poderiam ser diferentes do que elas de fato são. Em outras palavras, o ato deliberado de negar uma verdade factual – a habilidade de mentir – e a capacidade de modificar fatos – a habilidade de atuar – estão interligados; eles devem sua existência a uma mesma fonte: a imaginação» (tradução nossa)