

## **Pelos mapas imaginários de *Tão longo amor, tão curta a vida***

*Through the imaginary maps of Tão longo amor, tão curta a vida*

Mariana de Mendonça BRAGA\*

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

**RESUMO:** A temática dos mapas imaginários cujas fronteiras são modificadas é recorrente desde o início da produção ficcional do autor português Helder Macedo e serve em sua obra como uma estratégia de negociação com o espaço geográfico e também com o espaço interior do sujeito. Este artigo analisa algumas possibilidades de leitura desses mapas imaginários no projeto discursivo de Helder Macedo e, sobretudo, dos mapas desenhados e redesenhados pelo personagem-protagonista Victor Marques da Costa no romance *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013), partindo da concepção de alegoria desenvolvida pelo crítico e teórico literário Walter Benjamin primeiramente no ensaio “Origem do drama barroco alemão” (1928).

**PALAVRAS-CHAVE:** Mapas imaginários. Alegoria. Helder Macedo.

**ABSTRACT:** The theme of imaginary maps whose borders are modified is recurrent in the fiction of Portuguese author Helder Macedo, and it functions in his work as a strategy of negotiation with the geographic space and the interior space of the subject. This article analyzes some interpretive possibilities of these imaginary maps in the discursive project of Helder Macedo. It will also focus on the maps designed and redesigned by the protagonist Victor Marques da Costa, in Macedo’s novel *Tão longo amor, tão curta a vida* (2013), using the concept of allegory first developed by Walter Benjamin in his essay “The Origin of German Tragic Drama” (1928).

**KEYWORDS:** Imaginary maps. Allegory. Helder Macedo.

A temática dos mapas imaginários e modificados aparece na obra ficcional de Helder Macedo desde *Partes de África*, merecendo, portanto, atenção especial. Nesse primeiro romance do autor, as “fronteiras ausentes” (MACEDO, 1999, p. 11) demarcam os não limites de “mapas entreabertos” que “já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios e mantidos os nomes dos sítios mudados” (MACEDO, 1999, p.10). Se então as fronteiras eram, ou pareciam ser, literais – porque tratavam de uma geografia africana modificada por contingências da história –, fácil será perceber que, no romance

---

\* Doutoranda na área de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ. E-mail: marianademendoncabraga@gmail.com

*Tão longo amor, tão curta a vida*, de 2013, essa referência aos mapas se torna uma espécie de forma lúdica de negociar com o espaço, sobretudo com o espaço interior do sujeito, adquirindo potencialidades mais claramente metafóricas na construção do protagonista Victor Marques da Costa. E é do fascínio provocado pela imagem desses mapas imaginários que nascem as reflexões que serão conduzidas neste artigo.

Em *Tão longo amor, tão curta a vida*, Victor Marques da Costa é fruto de um amor tão intenso e tão radical na sua exigência de plenitude que só poderia ter como fim a morte voluntária e conjunta dos amantes, sendo esta um modo de escaparem à degradação que o tempo necessariamente opera sobre a experiência amorosa. Os pais do protagonista se conheceram no mar, não se sabe bem como. O pai, pianista; a mãe, professora de canto e aspirante a cantora de ópera. Contavam-lhe histórias fantásticas sobre si e sobre um “*lá fora*” (MACEDO, 2013a, p. 19) desconhecido por Victor. Viviam em um universo próprio, sem parentes ou amigos, sem intimidades com os vizinhos para além da educação, isolados no convívio apenas entre os três e o cão, um labrador preto chamado Piloto. E assim foram vivendo no seu mundo sem espaço para outras pessoas, com relações meramente superficiais em seus afazeres fora de casa, até que um dia, conta Victor, “O pai e a mãe escolheram morrer” (MACEDO, 2013a, p. 21). Tomaram juntos um frasco de barbitúricos e se deitaram abraçados à espera da morte, deixando o filho “entregue a uma vida sem eles no vasto lá fora do mundo dos outros” (MACEDO, 2013a, p. 21).

Em conversas com Victor, diziam-lhe que havia nascido “numa ilha que não vinha nos mapas” (MACEDO, 2013a, p. 18), versão de sua própria história eleita pelo personagem, apesar de em seus documentos estar registrado que nascera em Lisboa. Essa origem “mítica”, ficcional, inventada pelos pais como mais uma história infantil, gera no menino o curioso hábito de inventar mapas onde modificava divisões naturais e políticas, alterava posições – norte, sul, leste, oeste – num exercício que continua a praticar ao longo da vida. Exercício absolutamente alegórico e de base metalinguística, no qual desmontar os mapas em peças equivaleria a decompor o mosaico cujos pedacinhos poderiam compor outros tantos desenhos para o narrador autobiográfico de *Partes de África*. Este será um elemento capaz de despertar no leitor crítico do conjunto da obra de Helder Macedo a possibilidade de vislumbrar uma imagem em espelho que se estabelece entre o autor-narrador-personagem de *Tão longo amor, tão curta a vida* e

seu protagonista Victor Marques da Costa. Esses mapas – rearranjados, reordenados, reorganizados na desordem imaginada pelo protagonista – serão a sua metáfora para retomar a questão muito macediana da fragmentação, da autorreferencialidade e da metaficção.

Quando era adolescente ficava horas a desenhar mapas onde mudava a localização dos países, articulando-os em novas combinações mas de modo a caberem em espaços equivalentes noutras partes do mundo com formas, cores e fronteiras diferentes, outras populações, outros passados históricos, outros futuros possíveis. (MACEDO, 2013a, p. 19)

Por acreditar que a imagem dos mapas não corresponde a um sentido único, mas sim possibilita diversas interpretações por meio das quais narrador e personagens convocam os leitores a participarem da construção inesgotável de sentidos subjetivos, parto da noção benjaminiana de alegoria para a análise dos mapas no projeto discursivo de Helder Macedo.

Walter Benjamin desenvolveu sua concepção de alegoria primeiramente no ensaio “Origem do drama barroco alemão” (1928), em que começa contrapondo o conceito de “nome” ao de “signo linguístico”. O primeiro estaria vinculado à ideia bíblica do mundo edênico no qual Adão se comunicaria diretamente com Deus e, assim, nomearia as coisas do Paraíso de modo que o nome da coisa fosse o próprio sentido da coisa, ou seja, que a palavra e a ideia tivessem uma relação identitária direta e objetiva: “No princípio era o Verbo e o Verbo era Deus” (Jo 1:1). Essa “dimensão nomeadora da linguagem” (JUNKES, 2016, p. 126), morada das ideias e de caráter simbólico, se oporia à sua “dimensão significativa e comunicativa” (JUNKES, 2016, p. 125), de caráter alegórico. Em outras palavras, dirá Benjamin, após o pecado original e a expulsão do Paraíso, no mundo histórico portanto, deixa de haver uma correspondência essencial entre coisa e palavra, tornando-se esta *signo* em vez de *nome*. A relação linguística que se estabelece então entre os termos não seria mais binominal (coisa-nome), mas sim trinominal (coisa-intérprete-signo), necessitando-se sempre de uma pessoa intermediária que atribua sentido aos signos, de maneira subjetiva e arbitrária, porque não previamente sabida. De forma simplificada, consistiria nisso a transição do processo de simbolização para o processo de alegorização da linguagem, a partir do qual todas as coisas são fragmentos imersos em um contexto funcional e historicizado cujas

interpretações são variáveis e infinitas: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984, p. 196-197).

Maria João Cantinho, em *O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*, observa que a definição clássica da palavra “alegoria” provém de Quintiliano e significa “remeter sempre para outro nível de significação, dizer uma coisa para significar outra” (CANTINHO, 2015, p. 76). Neste ponto, é válido recordar o comentário metalinguístico que o narrador de *Partes de África* faz acerca de seu próprio texto, em diálogo direto com o leitor:

Só que o meu estilo, perdoe o leitor que já deu por isso, é oblíquo e dissimulado, desenvolvimento próprio e algo original, perdoe o leitor que ainda não deu por isso, da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos, que é a de toda a poesia que se preza e da prosa que prefiro. (MACEDO, 1999, p. 39)

O espirituoso jogo entre “alhos” e “bugalhos” parece funcionar como uma espécie de mote alegórico da produção literária do autor. Dizer alhos para significar bugalhos – dizer uma coisa para significar outra – é parte integrante de seu acervo de artimanhas diegéticas fundamentadas na alegoria.

Sobre os mapas de *Partes de África*, Simone Pereira Schmidt escreve, no artigo “*Partes de África: errâncias num mapa mudado*”, que a grande velocidade e intensidade com que o mapa-múndi vem sendo alterado no mundo pós-colonialista atinge o âmago dos sujeitos que circulam sobre ele, também os modificando internamente. A experiência subjetiva se fundiria assim à experiência pública, de maneira que o desfocamento da ilusão de totalidade do espaço refletiria o fim da unidade dos modos de ser e de estar no mundo e em si mesmo. “Assim, o drama da identidade – multiplicada, problemática ou mesmo malograda – não se restringe ao âmbito do sujeito diante de sua imagem, mas se projeta num mapa que é geográfico, e também cultural, e político, e subjetivo” (SCHMIDT, 2002, p. 115).

*Tão longo amor, tão curta a vida* é também prenhe de elucubrações sobre questões políticas que modificam os registros geográficos, como o fim das colônias portuguesas em África, o fim da divisão entre Alemanha Ocidental e Oriental e os muros que cercam Jerusalém na grave crise entre Israel e a Palestina. Vemos personagens e narrador desfilando por um pavilhão de espelhos dispostos de modo a criar um jogo de duplos em que Lenias, Victors, Ottos, Almires e até o cão Piloto se

dobram e se desdobram em complementaridades bipartidas. Personagens que transitam entre países e continentes em fluxo vertiginoso, seja no âmbito político, econômico ou social. As esferas pública e privada se desnorteiam mutuamente como causa e consequência do fugaz estilhaçamento do mundo moderno e contemporâneo.

A fragmentação coletiva e individual presente nesse romance de Helder Macedo dá continuidade ao processo de alegorização, que, segundo Lauro Junkes, “*tem tendência destrutiva, anulando qualquer falsa totalidade e apresentando as coisas como fragmentos, não como partes dum todo*” (JUNKES, 2016, p. 130). Nesse sentido, o próprio ato do protagonista do romance de desalocar países nos seus mapas inventados, rearticulando-os em combinações inusitadas e arbitrárias, é em si mesmo um processo alegórico, cuja essência se traduz em fragmentação. Essa brincadeira séria também denuncia a arbitrariedade que rege certas divisões políticas territoriais, como as determinadas pela Conferência de Berlim, quando as grandes potências europeias fatiaram a África em pedaços geométricos e não orgânicos sobre os quais impunham o seu domínio com a justificativa ideológica de civilizar os povos “selvagens”.

Ainda em seu artigo “O processo de alegorização em Walter Benjamin”, Junkes afirma que

A descontextualização faz constatar que as coisas tinham uma vez um sentido em si mesmas, antes de serem incluídas nalgum contexto, que eram significantes independentemente de serem elementos estruturais dum contexto. Assim a alegoria faz retornar o olhar para o passado distante do paraíso e da queda, podendo descrever-se a constituição alegórica de sentido como um modo de recordação. Pela recordação do passado, tenta a alegoria resgatar as coisas da transitoriedade nelas produzida pela perda do seu sentido original, pois para Benjamin (1984, p. 246-247), “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria” e “a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”. (JUNKES, 2016, p. 130)

Antes do suicídio dos pais, Victor Marques da Costa comungava com eles do idílio amoroso que os dois tinham inventado para si, como espécie de paraíso edênico na Terra: um exílio voluntário do mundo dos outros. Juntos, os três formavam uma nação particular, habitavam a tal “ilha que não vinha nos mapas” (MACEDO, 2013a, p. 18), onde diziam que o filho nascera. Victor, por sua vez, não se sentia pertencente a Portugal ou a qualquer outro lugar registrado no mapa-múndi, sua pátria era esse “país inexistente num mapa imaginado” (MACEDO, 2013a, p. 49).

A queda se dá quando o paraíso rui diante dele, como no sonho que contou a Lenia – personagem com quem se relaciona amorosamente –, em que “as paredes da casa onde vivera com os pais se desfizeram como se fossem de espuma” (MACEDO, 2013a, p. 38). Nesse momento, Victor Marques da Costa passa à condição de duplamente exilado, pois é obrigado a deixar o país imaginário onde vivia isolado com os pais, escolhendo em seguida a profissão de diplomata, a qual o mantém em constante despaisamento. Edward Said escreve em seu ensaio “Reflexões sobre o exílio” que “O *pathos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p. 53). Nesse novo espaço descontínuo em que se encontra, resta ao protagonista buscar maneiras de recuperar o paraíso perdido cuja solidez se mostrou insubstancial, cuja eternidade se revelou efêmera. Se Said afirma que “o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele ou ele nos acontece” (SAID, 2003, p. 58), para Victor, as duas circunstâncias são verdadeiras.

Sobre a nebulosidade das trajetórias dos pais do protagonista, diz o narrador: “não importa o que mais lhes tivesse acontecido, tinha de fato havido entre eles *um grande amor*” (MACEDO, 2013a, p. 19). Amor que, por outro lado, precisou da morte para se manter intacto. Os dois encontraram um no outro a redenção amorosa e a continuidade através do filho gerado. Victor Marques da Costa, por sua vez, anseia por ter alguma significação que ultrapasse a “transitoriedade das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 246-247) de que nos fala Benjamin. Quando chega à casa do narrador, inicia um monólogo verborrágico que faz o outro chegar à seguinte dedução: “Obviamente ia continuar até não haver amanhã”, acrescida, em sequência, da quebra do lugar comum: “Ou para conseguir que não houvesse amanhã” (MACEDO, 2013a, p. 11). O propósito do visitante seria expandir o tempo presente, prolongar eternamente o instante para que o futuro finito não chegasse, através não apenas da interminável conversa, mas da metamorfose em personagem de romance que indiretamente propunha ao amigo. Ou, ainda, na leitura do narrador, seu objetivo consistiria em ser “uma das inumeráveis pessoas que nunca chegaram a nascer e que por isso nunca poderão morrer, ficando eternamente a gravitar em volta de quem não foram, como personagens de novelas” (MACEDO, 2013a, p. 19).

Tendo esse amor dos pais como modelo, o personagem esperaria estabelecer com Lenia Nachtigal uma relação semelhante, por meio da qual pudessem conviver em

exílio amoroso. Por isso, chateia-se quando compreende – ainda que equivocadamente – que ela considerava estar com ele “uma perda de tempo”:

Foram fruindo desta ainda assim feliz partilha [...] até que Lenia um dia declarou, muito séria, que tinha de concentrar-se mais no seu trabalho e que portanto não podia continuar a perder tantas noites. Ele ficou magoadíssimo e nem o dedo prontificado conseguiu impedi-lo de lastimar em voz mordida que ela considerasse que estar com ele era perder tempo, mas que, sendo assim, muito bem, ela é que sabia, ele respeitaria a sua decisão, sempre tinha respeitado, ou ela nem sequer tinha dado por isso com todas as absurdas leis que ela própria inventava, e assim por diante, como cumpria a um amoroso rejeitado, quase em lágrimas. (MACEDO, 2013a, p. 36-37)

Na verdade, o que a amante propunha era que se instalasse um piano no apartamento dele, para que ela pudesse praticar canto em sua companhia. O engano, no entanto, ocasiona a reação exasperada do personagem, o que conduz o narrador – de habitual contenção emotiva – a realçar o tom patético do mal interpretado papel de “amoroso rejeitado” (MACEDO, 2013a, p. 37). Parece haver na cena um questionamento subjacente: de que modo poderiam os amantes estar a perder tempo se o desejo de Victor Marques da Costa era justamente alcançar a eternidade?

O personagem terá, afinal, suas expectativas definitivamente frustradas pela partida da amada de Berlim, mais um impedimento para ele experienciar “*um grande amor*” (MACEDO, 2013a, p. 19), anulando-se assim a possibilidade de “reparar com o amor a evidência da morte que o espreita” (CERDEIRA, 2014, p. 205).

Não à toa, Lenia Nachtigal confia aos Benamores: “O meu amigo português vivia num país imaginário. Mas depois não soube ensinar-me o caminho para lá” (MACEDO, 2013a, p. 111). Um *lá* que não era possivelmente só espaço, mas também tempo, de inexorável fluidez. Victor Marques da Costa não consegue guiá-la para a ilha que não vem nos mapas porque ele mesmo não sabe retornar a ela após ter sido de lá exilado pela morte dos pais. O desejado espaço idílico que partilhava com eles não existe mais, porque é na verdade o tempo que o transforma numa “casa desfeita”. Por intermédio de Otto, Lenia deixa então um recado ao amante: “Diz ao Victor que quando me procuraste eu já não estava dentro da casa desfeita” (MACEDO, 2013a, p. 51). Determinada, ao contrário dele, ela opta por não se enredar pela ilusão do éden amoroso que jamais se poderia tornar concreto.

Nos mapas afetivos que vão sendo grafados, Lenia representa *Lemurnia*, o continente desaparecido, variação de “Lemuria” que ecoaria melhor o nome da

personagem (MACEDO, 2013a, p. 69). *Lemurnia*, o lugar onde não se pode estar porque dele se desconhecem as coordenadas. Ou, na leitura de Cerdeira, um nome que evoca a tragédia da tomada de consciência em que o próprio Victor percebe que “o muro (mur) que ele não soubera ultrapassar tinha sido capaz de dilacerar sua Lenia do passado numa fastasmática Le/mur/nia (a Lenia separada em duas partes pelo muro)” (CERDEIRA, 2014, p. 213). A nostalgia do amor inacontecido inscreve-a como ausência nos mapas imaginários, bem como nos corpos das outras mulheres que Victor Marques da Costa poderia ter vindo a amar.

Em *O Homem e a Terra*, Eric Dardel discorre sobre a subjetividade das distâncias geográficas:

As direções foram então fixadas, elas também, por necessidades práticas. Ao mesmo tempo em que procura tornar as coisas próximas, o homem necessita de, por sua vez, se dirigir, para se reconhecer no mundo circundante, para se encontrar, para manter reta sua caminhada e para abreviar as distâncias. Um homem expatriado é um homem “desorientado”; hesitar é, em todos os sentidos, hesitar sobre a direção a tomar. (DARDEL, 2015, p. 11)

Assim, um homem que não sabe ou não tem com quem ou com o que encurtar distâncias é um homem imerso em profunda solidão, tanto interiormente quanto geograficamente. A ilha que não está nos mapas é uma ilha da qual se perderam as direções. Victor Marques da Costa será assim para sempre um “expatriado” – no sentido de estar impedido de voltar para casa. Mais do que um exilado, é um desorientado: está só, vagueia pelos espaços sem referências, desconhecendo os caminhos a seguir. Sem uma nação para a qual retornar.

Por conseguinte, a rearticulação dos países nos mapas imaginários, tornando-os fragmentos desligados do todo, serve ao alegorista como modo de recordação ficcionalizada para fingir recompor o tempo em que habitava o paraíso edênico com seus progenitores. Sem país, sem país: diplomata itinerante, incapaz de criar raízes onde quer que seja. É essa a sua forma imaginária de expressar uma busca por uma plenitude que foi vivenciada por outros que não ele, na tentativa de se salvar a partir de um simulacro, de um jogo de armar países e fronteiras.

Ainda segundo Junkes, no processo de alegorização proposto por Walter Benjamin, “somente assumida como fragmento a arbitrariedade subjetiva do ato alegórico pode provê-la [a coisa] de novo sentido, procedimento que pode ser entendido como um *resgate*, porque sem ele a coisa permaneceria condenada à transitoriedade,

muda e sem sentido” (JUNKES, 2016, p. 131). Esse “novo sentido”, contudo, escapa definitivamente ao protagonista de *Tão longo amor, tão curta a vida*. Victor Marques da Costa é “gente que deseja ter qualquer significação, como toda a gente” (MACEDO, 2013a, p. 188), resguardando-se da aniquilação impiedosa do tempo, porém só é capaz de “tornar a sua inconclusividade permanente” (MACEDO, 2013a, p. 91).

Parece-me que a experiência do exílio e a melancolia da ausência do outro – ou de um outro possível de quem se possa aproximar – engendram semelhanças entre *Tão longo amor, tão curta a vida* e a literatura pastoril. No ensaio “Nacionalismo e pastoralismo”, escrito por Helder Macedo e inserido em *Viagens do olhar* (livro publicado em parceria com Fernando Gil), tais aspectos encontram sua expressão máxima no modo pastoril, visto que este expressa a insatisfação com a configuração de mundo em que se está imerso e representa “a nostalgia por um tempo melhor e o alheamento dum mundo hostil” (MACEDO, 1998, p. 398). Seria, pois, semanticamente, o oposto da literatura de caráter épico, ou nacionalista, no que concerne à celebração de tudo aquilo que o pastoralismo rejeita (MACEDO, 1998, p. 395). Exemplo disso seria a Ilha do Amor, n’*Os Lusíadas*, como representação da “desejada harmonia do mundo” (MACEDO, 1998, p. 395). Com a diferença de que o protagonista do romance de 2013 perdeu definitivamente a sua ilha, e neste o lugar edênico devastou-se irremediavelmente, sendo a busca de antemão falida.

Helder Macedo destaca ainda que o propósito de restauração do passado no futuro se configura como ponto de interseção entre o pastoralismo e o profetismo nacionalista expresso por Padre Antônio Vieira em sua *História do futuro* no século XVII. Sobre a obra de Vieira, o ensaísta diz: “O título – e o conceito nele implícito – é desde logo um paradoxo. E não menos paradoxal é a explicação desse paradoxo quando Vieira declara que na sua obra está a fazer *o retrato da cópia ante o original*” (MACEDO, 1998, p. 395-396). Uma história do futuro narra o que está para acontecer, invertendo a tradição da narrativa do passado. A profecia de base sebastiânica aposta na ventura possível de um fantasma, escrevendo a cópia antes do original, do fato. Curioso será lembrar que *Tão longo amor, tão curta a vida* é marcado pela seguinte epígrafe, assinada por Vieira: “antes dos originais, retratar as cópias”. Este conceito ecoa diversas vezes ao longo de suas linhas, o que deixa transparecer o caráter metalinguístico do texto, já que o romance que se escreve dentro do romance narra uma cópia, ou

simulacro ficcional, que acaba por ser justificada como a plausibilidade de uma história. Aliás, segundo o autor (MACEDO, 2013b), uma possível escolha para o título do romance seria *O retrato da cópia antes do original*.

Para além de problematizar os limites entre ficção e realidade, a epígrafe herdada e a declarada intenção de nela inspirar-se para dar nome ao romance tornam-se significativas por vincularem *Tão longo amor, tão curta a vida* ao paradoxo da restauração de “um futuro a que se regressasse por nele se haver restaurado um passado perdido” (MACEDO, 1988, p. 396). Com um propósito de base individualista, a incessante reconstrução dos mapas ultrapassa a geografia em nome da história, e alegoriza – sob o olhar inteligentemente não pactuante do narrador, que sabiamente se alterizou para ter o lucro do distanciamento crítico – o olhar nostálgico para o passado perdido de modo a obter a precária sensação de agir contra a efemeridade do tempo, via pela qual Victor Marques da Costa espera reedificar o espaço edênico no qual habitava com os pais, de onde andou exilado, como – em dimensão mais ampla – exilou-se do próprio país.

Entretanto, para alcançar o valor da *gnose* erótica camoniana – modelo do qual Helder Macedo parece se apropriar –, seria necessário ascender ao espírito por meio do corpo, de maneira a se chegar ao amor sublime, ao amor da pátria. Isto posto, a jornada do protagonista não é bem sucedida. Victor Marques da Costa é um personagem falhado, um sem pátria, incapaz de amar, um emissário de um “país inexistente num mapa imaginado” (MACEDO, 2013a, p. 49).

Haveria ainda outra hipótese a ser levada em conta na leitura dos mapas de *Tão longo amor, tão curta a vida* – o que não exclui, evidentemente, as anteriormente levantadas, posto que a qualidade alegórica do romance se concentra justamente na riqueza de suas interpretações, muitas vezes complementares. Observemos o que escreve o geógrafo Eric Dardel sobre a origem da palavra “geografia”:

A geografia é, segundo a etimologia, a “descrição” da Terra; mais rigorosamente, o termo grego sugere que a Terra é um *texto* a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, as sinuosidades dos rios, formam os signos desse texto. O conhecimento geográfico tem por objetivo esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino. Não se trata, inicialmente, de um atlas aberto diante de seus olhos, é um apelo que vem do solo, da onda, da floresta, uma oportunidade ou uma recusa, um poder, uma presença. (DARDEL, 2015, p. 2)

Sendo a Terra um texto a ser decifrado e sendo a geografia uma grafia ou uma escrita da terra, Victor Marques da Costa não se contenta em apenas decodificar seus signos linguísticos, como também reescreve constantemente essa escrita terrestre. O personagem recusa uma leitura passiva e única e propõe outras tantas, a partir de um jogo de peças no qual essa Terra é um mosaico em movimento. Ele modifica, assim, a seu gosto, as fronteiras naturais e políticas, de modo a modificar igualmente a narrativa da humanidade, a história. Victor Marques da Costa responderia assim ao apelo profundo da Terra. Dessa maneira, o exercício de redesenhar e realocar os países do mapa-múndi se traduziria em metáfora da própria aventura da criação literária, por meio da qual se torna possível inventar um mundo que escape do esquecimento resultante da fugacidade contemporânea.

Assim, se “Dirigir-se é também seguir uma linha reta”, porém nem sempre retilínea (DARDEL, 2015, p. 12), é nas linhas do texto literário, por intermédio do narrador, que Victor encontra uma forma de buscar uma direção, de se reconhecer no universo que habita e nele imprimir a marca indelével da sua existência. A escrita é o único lar possível para um personagem cuja casa há muito se desfez em espuma.

Vejamos, por fim, um fragmento da entrevista dada por Helder Macedo à revista *Desassossego*, em que o escritor discorre a respeito dos novos sentidos atribuídos à sua obra por novos leitores e sobre sua experiência como “exilado voluntário”, em diálogo com as novas formas de exílio a que atualmente seriam condenados os criadores:

Bom, acho que um escritor – um poeta, um artista – é sempre um exilado, mesmo de onde está ou parece estar. E que, por isso, é um construtor de mundos ou lugares ou tempos alternativos. É sempre necessário fazer uma distinção inicial entre os processos criativos e as obras realizadas. Ou seja, no caso, por exemplo, de um escritor ou de um pintor, entre o fazer de um livro ou de um quadro e a sua publicação numa editora ou exposição numa galeria. Posto isso, o passo seguinte é publicar ou expor. Ou seja, tentar comunicar aquilo que havia sido um processo “exiladamente” solitário numa consequência participadamente partilhada. (MACEDO, 2016, p. 205)

O processo de construção de mundos imaginários – que reescrevem a realidade ficcional – é alegorizado pelos mapas de Victor Marques da Costa, sendo, entretanto, uma prática efetuada também pelo narrador-personagem e pelo próprio autor Helder Macedo, criador de universos literários onde habitam seus personagens inconclusivos. A solidão do exílio vivido pelo protagonista de *Tão longo amor, tão curta a vida* representa também a do artista ao longo do processo criativo, neste caso, da escrita literária.

Quando, no final do romance, o corpo do embaixador é encontrado “numa sala com as paredes cobertas com mapas emoldurados” (MACEDO, 2013a, p. 206), foi a solitária jornada da escrita que ali se encerrou, tanto para o personagem, quanto para o narrador, e mesmo para o autor – todos rodeados pela galeria de vidas e mundos por eles imaginados e habitados. Não apenas o personagem “já tinha abandonado o seu autor” (MACEDO, 2013a, p. 205), como o autor acabara de nos entregar sua obra publicada para a deleitosa partilha do gozo literário.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BÍBLIA SAGRADA AVE-MARIA. São Paulo: Ave Maria, 1959.
- CANTINHO, M. J. *O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Paris: Nota de Rodapé Edições, 2015.
- CERDEIRA, T. C. *A mão que escreve*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- DARDEL, E. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GIL, F.; MACEDO, H. *Viagens do olhar: retrospecto, visão e profecia no Renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- JUNKES, L. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura*, Santa Catarina, v. 21, n. 1, p. 125-137, 2016.
- MACEDO, H. Conferência realizada no II Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ (CIFALE), 2013b, Rio de Janeiro, UFRJ.
- \_\_\_\_\_. Entrevista com o poeta, escritor de prosa de ficção, ensaísta e professor Helder Macedo. *Revista Desassossego*, São Paulo, n. 15, p. 200-205, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Tão longo amor, tão curta a vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013a.
- SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHMIDT, S. P. Partes de África: errâncias num mapa mudado. In: CERDEIRA, T. C. (Org.). *A experiência das fronteiras*. Niterói: EdUFF, 2002.