



## AUTORES, NARRADORES, NÃO-AUTORES: A EXPERIÊNCIA DE PARTES DE ÁFRICA.

SILVA, Marisa Corrêa  
( UEM- Universidade Estadual de Maringá)<sup>1</sup>

RESUMO: Helder Macedo, em seu romance de estréia, joga com o estatuto do narrador e da narrativa memorialista, problematizando ambos num jogo inteligente e provocador. Para aprofundar e contrastar com seu “autor”-narrador, categoria que ainda não encontrou seu estudo definitivo, mas que orquestra boa parte dos efeitos radicais dessa obra, ele lança mão de textos como um (suposto) relatório que teria sido escrito por seu pai e um Drama Jocosos de autoria de um seu “heterônimo”, Luís Garcia de Medeiros. É principalmente no cotejo entre as opções artísticas de Medeiros – criativas, mas datadas – e as do próprio Macedo que se encontra a distinção entre um tipo de narrativa “pós-moderna” e politicamente engajada dos anos 60 e 70 e a prosa de Macedo. Lançando mão da figura de Don Giovanni (Don Juan) como suplemento obsceno do burguês ordeiro e respeitador pacificado com o salazarismo, Medeiros aceita soluções binárias, quase maniqueístas, que analisamos através do materialismo lacaniano, enquanto Macedo propõe um olhar radicalmente tolerante e questionador: ao receber em seu macrotexto vozes distintas da sua, ao mesmo tempo em que se posiciona reafirmando suas dúvidas e perplexidades, num discurso fortemente marcado pelo condicional, permite que as vozes distintas estabeleçam uma espécie de *paródia* (ode paralela), ecoando visões de mundo distintas e não de todo hierarquizadas, como se fosse uma nova aproximação do diálogo bakhtiniano *tout court*, que Bakhtin apontava como único em Dostoievski.

PALAVRAS-CHAVE: Helder Macedo; *Partes de África*; narrativa; suplemento obsceno.

ABSTRACT: Helder Macedo's first novel, *Partes de África*, plays with both the status of the narrator and the memorialistic narrative, problematizing both in a clever, provocative game. In order to put his “author”-narrator (a device who certainly merits another, more complete, study) in perspective, he uses inside the novel texts such as a report supposedly written by his own father and a Drama written by an “heteronim” of his, Luís Garcia de Medeiros. Comparison between Medeiros and Macedo's writing devices and structural choices – Medeiros' are creative, but outdated – results in visible difference between a certain “post-modern”, political narrative of the 1960's and 70's, and Macedo's prose. Medeiros uses Don Giovanni (Don Juan) as the obscene obverse of the stolid bourgeois, at peace with Salazar's dictatorship, creating a binnary,

almost manicheistic solution which can be explained through lacanian materialism. On the other hand, Macedo adopts a radically tolerant, self-questioning point of view: creating his novel with texts that bring different voices and adopting as his own voice a discourse strongly marked by the admission of his own doubts and by the use of the conditional, he establishes a kind of *parody* (parallel ode), weakening his apparent hierarchy of points of view, as in a new approach of bakhtinian's dialogism – which Bakhtin pointed out as found only in Dostoevski. KEYWORDS: Helder Macedo; *Partes de África*; narrative; obscene obverse.

O romance de estréia de Helder Macedo, intitulado *Partes de África* (1991), é um verdadeiro desafio ao leitor. Rigorosamente estruturado, sua superfície dá a ilusão de ser caótica: mistura lembranças que são assumidamente baseadas na memória do autor mas que, também assumidamente, são transformadas em ficção, com textos aparentemente diversos, como o capítulo “relatório do incidente de Constança”, que seria um documento oficial firmado (ou não) pelo pai do narrador; um ensaio de sua autoria para a revista “Colóquio”; o Drama Jocosos, uma adaptação teatral de *Don Juan* tornado em discurso libertário e passado no Portugal salazarista, de autoria de Luís Garcia de Medeiros; e uma comunicação acadêmica que foi, de fato, proferida por Macedo num congresso no Rio de Janeiro.

O narrador macediano, que já chamei de “autor”-narrador no capítulo introdutório de *Partes de África: cartografia de uma identidade cultural portuguesa* (Niterói, EDUFF, 2002), ainda não encontrou um estudo definitivo. Semelhante a, por exemplo, o narrador de muitos dos contos de Borges (como o de “O Aleph” ou o de “O Zahir”), é um narrador que lança mão da memória do autor e que parece se confundir com ele mas que, na verdade, joga com essa semelhança. Ao contrário do narrador borgiano, o estatuto intraficcional do “autor”-narrador em Macedo não fica evidenciado pelas experiências fantásticas ou maravilhosas que este vivencia. Ao contrário, ele parece lançar mão propositadamente da dicotomia benjaminiana entre a “lembrança, musa do romance” e a “memória, musa da narrativa” (oral), dando a entender que conta a história verídica (lembrança) e que seus comentários são improvisados, espontâneos, feitos no impulso do momento, mas transmitindo uma sabedoria aprendida (memória). Só que, frequentemente, a história “verídica” não o é, e a sabedoria aprendida é desmantelada.

O narrador macediano faz intervenções metalinguísticas e metaficcionais que, frequentemente, abordam o tema da memória transformada em ficção:

Bem sei que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar

nos mapas entreabertos. [...] Poderei assim mudar também os nomes daqueles que naqueles sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos. (*Partes de África*, p. 10)

Esse tipo de comentário é frequente ao longo da narrativa, criando uma espécie de efeito de transparência junto ao leitor. É como se o narrador dissesse: está vendo, leitor, esse romance tem partes autobiográficas mas isso não é uma chave de leitura, uma vez que o lembrado será livremente modificado segundo a conveniência da ficção.

Mas Helder Macedo nunca é simples. Essa transparência será utilizada para manter o leitor numa espécie de leve tensão, como numa brincadeira entre amigos, uma vez que as apropriações da memória podem coincidir com os fatos e o leitor que desejar mapear a costura entre fato e ficção terá de pesquisar muito.

Vários capítulos adiante, temos o seguinte parágrafo:

Por exemplo, nesta altura deste livro já nada nos garante –a vós leitores e a mim autor mesmo quando não- que a rarefeita Raquel incorporeamente suspensa sobre os flácidos calores de Bissau não seria uma jovem senhora que lá conhecesse, estranhamente etérea sim, e na memória de facto muito bela, na mem judia nem fugida da Alemanha [...]. Ou que a minha namorada cor de cobre que agora passou a ter havido [...] era a, ponhamos, M. E., ... cuja cor seria antes de um branco-mate, e que por ser alta parecia magra [...] cabelo em rabo-de-cavalo, se bem que não filha de veterinário como a assim descrita esposa torturadora do emblemático inspector da PIDE [...]. (*Partes de Africa*, p. 169)

Aqui, ele descreve o processo de utilização da memória para compor ficção. Mas observemos que os verbos estão todos no condicional: “seria”, “conhecesse”, seguindo a afirmação de que “nada nos garante”. Ou seja, essas próprias linhas podem ser re-ficcionalizações da memória, criando um labirinto de espelhos. A biografia do autor, embasando a obra, não é importante senão como matéria-prima da reelaboração artística.

Na contramão das intervenções “confessionais” metaficcionais (vale lembrar que Maria Lúcia Dal Farra já fez um belo estudo do efeito demolidor que esse “autor”-narrador tem sobre a metaliteratura, publicado em 1993) surgem, ao longo do texto, outros comentários, aparentemente casuais, do narrador, que fazem o caminho contrário: aproximam o Helder Macedo narrador de *Partes de África* do Helder Macedo autor, então catedrático do King's College, casado com a adorável

Suzette e conhecido estudioso de Literatura:

Estou com cinquenta e tal anos e em férias sabáticas, coisas que nunca me tinham acontecido ao mesmo tempo. E foi assim que pude aceitar a hospitalidade do meu bom amigo Bartolomeu Cid dos Santos, na sua bela casa mais amada do que usada [...]. Tenho ao menos a consolação de ter trazido papel suficiente para durante alguns meses poder mandar Londres e a cátedra Camões às urtigas. (*Partes de África*, p. 9)

Estabelecer o momento e o local de onde a escrita rememorativa inicia é um recurso bastante comum na ficção – basta pensarmos na casa paterna em *Aparição*, de Vergílio Ferreira. Mas mencionar, nesse espaço, a pessoa real de Bartolomeu Cid dos Santos, amigo pessoal de Macedo, juntamente com uma referência intertextual, é propositadamente criar no leitor a ilusão de que é o autor quem fala – o autor que, num momento de distração, se coloca no texto. Ora, essa impressão é equivocada e é criada justamente para problematizar a aparência de “transparência” prometida pelas intrusões metaficcionais. Num jogo que será retomado de outro modo mas com a mesma radicalidade em seu terceiro romance, *Vícios e Virtudes*, o “autor”-narrador macediano sobrepõe ilusões que, superpostas, trazem seu leitor para mais perto de uma consciência dos mecanismos da criação literária.

Vejam a página 160, no capítulo 17, na qual, referindo-se a um convite para apresentar comunicação num Congresso no Rio de Janeiro, o texto diz: “gosto sempre de lá ir e o convite era da Cleonice”. O leitor médio não terá ideia de quem será essa personagem e, sendo essa a única aparição da mesma em todo o romance, não lhe dará importância. O próprio Macedo já se deu permissão para desprezar as sóbrias leis da economia romanesca ao criar, no capítulo introdutório, uma personagem anônima cuja única função na narrativa é colocar um chapéu na cabeça (*Partes de África*, cap. 2). O leitor que conhecer um pouco do mundo acadêmico brasileiro logo descobrirá que a pessoa em questão é Cleonice Berardinelli, professora emérita da UFRJ e amiga pessoal, de longa data, do escritor. Esse reconhecimento não acrescenta nenhum dado importante à trama, embora o leitor possa achá-lo divertido. Mas o efeito é o mesmo do exemplo anterior: cria uma sensação de que, ao menos nesse trecho, o narrador torna-se colado à biografia do autor.

Isso faz sentido ao constatarmos que, logo a seguir, inicia a comunicação intitulada “Reconhecer o Desconhecido”, feita por Helder Macedo no XII Encontro Brasileiro de Professores Universitários Brasileiros de Língua Portuguesa-

sa, na UFRJ, em 1990, depois expandida e publicada na revista *Portuguese Studies*. Esse movimento de evocar a situação de intelectual e “autor sério”, catedrático na Universidade de Londres vem logo antes da introdução do gênero textual não-ficcional no cerne da ficção.

Antes disso, no capítulo 6, já houve a apropriação de um ensaio do próprio Macedo, intitulado “O Sr. Rola Pereira: Recordação de uma recordação de Mário de Sá Carneiro”, publicado em 1990 na revista *Colóquio:Letras*. São dois momentos do romance nos quais o texto científico será apropriado pela narrativa, vindo a tornar-se parte dela. O processo de ficionalização, portanto, não se limita à memória, mas abrange a própria produção extraliterária – como acontece no capítulo 10 de *Partes de África*, intitulado “Incidente de Constança do relatório do chefe dos serviços da administração da colônia da Guiné. Ano de 195...”. Esse relatório teria sido redigido pelo próprio pai de Macedo e se referiria a um incidente considerado como rebelião, por parte dos falupes (etnia local), e de como o administrador teria negociado a solução do problema, sem comprometer a autoridade da metrópole mas sem punir com rigor injustificado os jovens falupes, manobrando a burocracia e contornando a severa recomendação do Comandante Militar.

Assim, o “autor”-narrador não apenas constrói seu texto ficcional com a transformação livre do material da memória, mas também através de um mecanismo de fagocitose que envolve tanto gêneros textuais diversos (comunicação científica, relatório administrativo) quanto diferentes (supostos) autores. Essa voracidade do romance em receber e transformar em si próprio, antropofagicamente, objetos que lhe seriam estranhos, não é desconhecida do leitor nosso contemporâneo, que verá fotografias seguirem o mesmo caminho em *Os Emigrantes*, de W. G. Sebald (1993, tradução brasileira em 2002), por exemplo. O efeito não é apenas pretendido pelo texto de Macedo: é previsto e cuidadosamente levado a cabo, para ser depois problematizado e reformulado.

A reformulação acontece com a inserção de um não-autor dentro do romance. Se os textos acadêmicos (comunicação, ensaio) possuem um autor verídico que, por acaso, é o autor do romance e se o relatório oficial ou foi inventado pelo mesmo autor ou é, de fato, a escrita paterna – e o pai do autor foi, de fato, administrador das colônias portuguesas em África – a contramão disso virá com Luís Garcia de Medeiros e o *Drama Jocosso*, que ocupa a parte central do romance, de forma aparentemente casual.

O estudioso de Helder Macedo sabe que Medeiros, em que pese a publicação de poemas com sua assinatura no pequeno volume intitulado *Noites*

(Lisboa: & Etc. 1998), é uma espécie de heterônimo coletivo, criado por Macedo com a colaboração de Herberto Helder, Bartolomeu Cid dos Santos, Maria de Medeiros (a atriz inclusive se declarou prima do poeta e dramaturgo), José Sebag e Vitor Silva Tavares.. Ao colocar um capítulo introdutório do *Drama*, ao interrompe-lo por duas vezes em subcapítulos intitulados “primeira intervenção do não-autor” e “segunda intervenção do não-autor”, bem como ao fazer um breve comentário ao final, resumindo o desfecho da ação, o leitor é induzido a notar as diferenças entre a obra de Medeiros – mais juvenil, mais previsível, politicamente engajada de forma bastante óbvia, já que o *Drama* é, antes de tudo, um manifesto anti-salazarismo, e a escrita de Macedo – mais sombria, tremendamente complexa e matizada, criticando o colonialismo mas escapando de maniqueísmos. O leitor fica na dúvida, até porque o narrador de *Partes de África* faz ressalvas sobre a real qualidade artística do texto de Medeiros, dando a entender que o considera datado:

Tinha política, sexo, violência, mas nem chegava a ser bem violência, era mais uma espécie de pequeno sadismo salazarista, uma coisa torpe sem causa nem propósito que perturbava por muitas vezes não se saber qual era exactamente a atitude do autor, tudo isso numa linguagem antiliterária nutrida no Gelo mas também com um tom antiquado [...]. Como artifício literário tinha ainda assim alguma qualidade e qualquer coisa de pioneiro na constipada novelística portuguesa de então, mas eram qualidades que dependiam dos muitos defeitos que também tinha (...). (*Partes de África*, p. 88)

Tal atitude cria uma série de possibilidades com relação ao todo da obra. *Partes de África* é, desde o título, um livro plural: se o título se refere a expressão portuguesa que equivale ao brasileiro “local incerto e não sabido”, ou seja, significa um não-lugar, no qual se está desaparecido, também indica uma retomada da relação do “autor”-narrador Macedo com sua infância africana (como notou Laura Cavalcanti Padilha<sup>2</sup>, a narrativa começa com uma espécie de encenação de um ritual propiciatório, exatamente como os narradores orais fazem em Angola e Moçambique antes de iniciar suas histórias) e, metaforicamente, da relação de Portugal com suas ex-colônias africanas.

Ora, a cesura de trabalhos acadêmicos, documentos oficiais (apócrifos ou não), narrativa de inspiração autobiográfica e obra de outrem (ainda que heterônimo) obriga o narrador a se posicionar em relação a esses textos, ainda que de forma ambígua. Por exemplo, ora mantendo uma distância crítica das ações relatadas pelo documento paterno e, ao mesmo tempo, resgatando a admiração e

o respeito pela integridade pessoal do pai; ora modalizando o rigor acadêmico da apresentação com a confissão da amizade pessoal e do gosto em ir ao Brasil; e, principalmente, alternando a publicação da obra de Medeiros com interrupções do “não-autor”, nas quais, basicamente, aponta falhas e comenta as dúvidas que sente em relação ao efeito literário do Drama Jocosos.

Essa ambiguidade cria um efeito de verdade em relação aos textos interpostos no romance, uma vez que uma atitude crítica afirmativa, de pretensa superioridade, sugeriria ao leitor que o “autor”-narrador lançara mão dos textos não literários e do texto “alheio” com objetivos didatizantes, apenas para melhor esboçar suas teorias sobre o que constituiria a boa ideologia e a boa literatura. Ao hesitar, mantendo o tom interrogativo e reflexivo, Macedo conquista o leitor e confere profundidade às personagens secundárias (pai, Medeiros), uma vez que estes, com suas visões de mundo diferentes da do “autor”-narrador, não são simplesmente convocados para serem desmentidos e descartados: ao contrário, parecem ecoar paralelamente à voz de Macedo, numa “paródia” (no sentido de para/odos, canto paralelo) implícita e evidentemente crítica às propostas do romancista. Se quiséssemos arriscar levar o conceito de dialogismo bakhtiniano *tout court* adiante (e nunca é demais ressaltar que, para Bakhtin, ao contrário das leituras de Kristeva e da linguística, o único autor dialógico foi Dostoiévski, por se recusar a hierarquizar os discursos e optar por um como o “mais certo”), poderíamos propor que o estilo adotado por Helder Macedo em *Partes de África* recria uma abertura para o dialogismo: seu “autor”-narrador deixa muitíssimo claro que o colonialismo foi um malefício, por exemplo, mas modaliza a própria crença ao permitir que vozes paralelas se façam ouvir e ao não conseguir rebatê-las com mais do que dúvidas razoáveis e honestas perplexidades.

O grande problema para o leitor contemporâneo do Drama Jocosos é que ele retoma, cena por cena (é o que testemunha Macedo), a ópera de Mozart, com seu universo libertino e cínico. O engano de Elvira, induzida a crer que Leporello, criado de Don Giovanni, é o amor, e que teria vindo implorar seu perdão e jurar amor eterno, é “traduzido” num engano chocante: a jovem e tola Elvira, educada num convento, é convencida por João (Giovanni) de que este é impotente, de que suas conquistas são falsas e de que ele a ama. Como João planejava, ela decide entregar-se a ele para tentar “cura-lo”. O rapaz, tendo obtido que ela se deitasse nua no escuro, esperando-o, convence seu amigo Lopo Reis (Leporello) a manter relações sexuais com ela, afirmando que a moça sempre o quisera e que impusera como condição ao novo amante que este se despiusse fora do quarto, entrasse no escuro e não lhe dirigisse a palavra. Consumado o ato, Lopo descobre o engano e

tenta se esquivar, mas a chegada de outro casal impede sua fuga; Elvira, ao descobrir a burla, fica histérica. A razão de João para enganar Lopo e Elvira era apenas afasta-la da casa de Helena, a fim de cortejar essa outra jovem sem ser atrapalhado pela apaixonada Elvira. Embora a narrativa tente tornar a cena toda hilariante, o leitor não se sente plenamente à vontade com a crueldade do jogo de enganos. Diz Macedo:

A cena de Elvira na cama com Lopo Reis é potencialmente - sublinho potencialmente - das mais grotescamente horrendas que alguma vez já li. Mas o que é que o autor está a fazer com ela, qual é o tom, o que é que está a querer significar? Intenções autorais não contam, dirá logo alguém espevitado a querer desconstruir-me. Ai que não contam, o que é que julga que é o estilo? [...] São de novo metáforas que me escapam. [...] na ópera, como na vida real e no romance, o leitor está à partida mais do que disposto a aderir ao herói libertino, o herói libertário que, em princípio, João de Távora seria. Mas que com ele não dá jeito. (*Partes de África*, pp. 126-127).

Essas observações são justas e pertinentes. Don Giovanni, inspirado em Don Juan, o Burlador de Sevilha, não é personagem que represente valores éticos particularmente aceitáveis. Relido pelo Romantismo como um platônico, ele passa a simbolizar o idealista, buscando a Mulher Essencial em cada uma das mulheres de carne e osso com as quais se relacionou – e por isso fadado ao fracasso amoroso, cada uma das moças, uma vez conquistada, revelada como simulacro inadequado – e erigido à condição de revelação crítica da hipocrisia social, que usaria a castidade feminina como uma dupla ferramenta de dominação, tanto ao negar à mulher a verdade de seu próprio desejo amoroso quanto ao obrigar o homem a submeter-se às convenções religiosas do casamento e da fidelidade, a fim de obter a satisfação dos impulsos vitais.

É do Romantismo que data, portanto, a assimilação do libertino ao libertário. Mas o Romantismo não resolve um problema crucial para o leitor contemporâneo: que tipo de discurso politicamente igualitário, anti-aristocrático e republicano é este que permite enganar as mulheres, manipulando a necessidade de afeto em troca da cessão do corpo? Ora, essa visão ainda responde ao século XIX patriarcalista, no qual a mulher ora era a criança incapaz que deveria ser defendida dos avanços de Don Juan, uma vez que, naturalmente ingênua, seria vítima fácil do predador, ora o demônio cuja sexualidade estava sempre à flor da pele, devendo ser cuidadosamente vigiada, pois sua natureza “demoníaca” não esperava senão uma oportunidade para se mostrar. Sendo assim, o comportamen-



to de Don Juan era “natural”: fazia o que era preciso para obter o que desejava – e o das mulheres que cediam, também: davam vazão à sua fraqueza moral e aos maus instintos que nelas habitavam e que era necessário domar. A elas, portanto, só caberia o “arrependimento”. A experiência com o libertino lhes serviria de lição, porque todas elas cairiam, se não tivessem à sua guarda um homem forte e suficiente para frustrar os planos do sedutor.

Um olhar contemporâneo deve recusar esse raciocínio, que aprioristicamente define o desejo masculino como “natural” e o desejo feminino como “demoníaco”, digno de punição. Portanto, as burlas de D Juan/ Giovanni/ João de Távora perdem a graça, tornam-se simplesmente um exercício refinado de crueldade e de malícia, bem como uma expressão de misoginia. O Drama Jocosos mesmo parece entender a necessidade de humanizar esse homem, através da personagem Helena, libertária também, que aceita deitar-se com João porque o deseja, mas esclarece antes que nada espera dele, uma vez que sabe como ele é. Pouco depois, ela se reconhece genuinamente enamorada de João. Nesse fragmento, Helena descobre que foi o choque de ver o rapaz chicoteando outro personagem, num ato de crueldade deliberada – coisa de que ela não era capaz - que a fez compreender o quanto estava ligada ao sedutor. Essa aceitação do outro, com todos os defeitos e torpezas, que caracteriza o amor verdadeiro, de certa forma concilia o João “monstruoso” com o João “amável”, conferindo-lhe um mínimo de perspectiva. Ainda assim, o leitor se pergunta como a jovem, senhora de si e irônica, teria lidado com o desprezo do amado, caso ele tivesse vivido para dar-se conta do sentimento que despertara nela.

Ora, como compreender que um “autor” dos anos 1960 lançasse mão da figura de Don Giovanni para criar seu libertário anti-salazarista numa Lisboa que, embora ainda tremendamente patriarcal e misógina, já não poderia lançar mão impunemente do mesmo discurso demonizador da sexualidade feminina do século XIX? Mesmo o leitor que antipatize solenemente com a conventual Elvira não vai achar que ela “teve o que merecia”, que é o sentimento tradicionalmente provocado pela narrativa convencional de burlas, como a das esposas infiéis que recheiam as narrativas do *Decamerão*. De que maneira essa figura mantém sua força enquanto ícone libertário? Em outras palavras, por que, embora o “autor”-narrador de *Partes de África* expresse suas hesitações em relação ao texto de “Medeiros”, ele aceita incorporá-lo à narrativa principal, mascarando-se, nesse momento, em não-autor?

Compreender tal gesto como homenagem comovida ao amigo desaparecido seria pressupor, por parte do autor textual, uma proximidade grande demais

com o “autor”-narrador. Seria cair na armadilha que o romance macediano estende ao leitor incauto, que é a de ler essa prosa como um apanhado de recordações ao sabor da memória e da emoção, sem organização precisa nem critérios definidos. Ora, como já afirmei no início deste texto, essa leitura é superficial, embalada pela impressão caótica, enquanto que, na realidade, a prosa macediana é de um extremo rigor em sua organização. Por outro lado, se soubermos que o suposto não-autor é, de fato, o criador de Medeiros e do Drama Jocosos, a inserção de um texto *raté* no cerne da obra principal fica ainda mais estranha.

É preciso buscar uma ferramenta teórica que vá além das constatações feministas de discriminação da mulher e que também vá além de uma visão marxista convencional, a qual poderia minimizar os problemas patriarcais em função da necessidade de exorcizar a ditadura salazarista. Lançar a liberdade sexual em relação de equivalência com a liberdade política não é extraordinário nas obras produzidas em Portugal durante o salazarismo, do mesmo modo que o chamado “erotismo libertário” foi recurso de protesto e de resistência nas artes brasileiras (com destaque para o cinema, o teatro e a literatura) durante a ditadura militar instaurada em 1964. Ainda assim, essa “liberdade” torna-se inevitavelmente problemática quando, em vez de apregoar o direito de homens e mulheres ao próprio corpo erótico como metáfora das liberdades civis, a narrativa se centra numa figura masculina misógina que, portanto, se alinha parcialmente à visão conservadora (patriarcalista) da ditadura.

Uma explicação interessante para o paradoxo de João de Távora é o conceito lacaniano de suplemento obsceno. Se pensarmos que “obsceno”, etimologicamente, significa “aquilo que está oculto, fora da cena”, podemos compreender que, frequentemente, situações e imagens que parecem antagônicas estão, na verdade, numa relação de suporte: uma corresponde ao suplemento oculto (obsceno) da outra, aquilo que dá suporte para que a outra se constitua.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek aponta a existência de tais suplementos (por vezes também chamados “obverso obsceno” ou “excesso obsceno”) em situações sociais. Estudando Lacan, ele afirma que, por exemplo, numa propaganda de cerveja muito popular em seu país, uma bela jovem beija um sapo, que se transforma num príncipe. O rapaz, então, beija a moça, que se converte numa cerveja gelada. O jogo de objetos de desejo traz, de forma gratificante ao espectador, a imagem momentânea do “casal ideal” - a bela moça e o rapaz lindo - mas que, dando suporte a essa imagem tranquilizadora, o que temos é a imagem obscura do sapo beijando a garrafa de cerveja.

Em seus estudos políticos, ele propõe que, após o II de Setembro, os

EUA, ao tentarem assimilar o choque causado pelo evento traumático, criaram uma nova ordem mundial absolutamente perversa, que autoriza a tortura de pessoas suspeitas de (e não condenadas por) atividades terroristas e que, a partir daí, guerras contra líderes que, supostamente, financiariam ou protegeriam atividades antiamericanas, passam a ser vistas como defesa da nação. Segundo esse ponto de vista, podemos argumentar que Saddam Hussein foi levado ao poder com apoio dos próprios norte-americanos, no período histórico em que a influência xiita dos aiatolás iranianos parecia ameaçar o controle do petróleo do mundo árabe: isso significa que o mundo americano havia criado seu próprio excesso obsceno, ao qual deveria destruir posteriormente na guerra do Iraque. Dessa forma, Saddam exemplificaria à perfeição algo que parece antagonista aos EUA – mas que, na verdade, é o seu suplemento obsceno. Da mesma forma, o terrorista suicida não é apresentado como alguém que toma medidas desesperadas contra uma potência que, de alguma forma, o criou, mas sim como um perverso maldoso que mata e se mata por conta de uma loucura invejosa. Žižek diz que o terrorismo combatido pelos EUA também é um fantasma obsceno da cultura americana e da sua lógica do lucro.

Aplicando essa lógica à figura de Don Juan, sua significação passa a fazer um novo sentido. O sedutor, duelista, ímpio, estuprador, não é o oposto do homem burguês virtuoso, conservador, que apóia a ditadura porque ela garante a ordem social. Ele é o seu suplemento obsceno – é uma imagem que deve ser oculta pela do “homem íntegro”, mas sobre a qual esse mesmo homem íntegro se constitui. É o seu fantasma, de modo que a obra de arte que protesta contra o mundo instituído pela ditadura lança mão dessa imagem porque presente que ela incomoda profundamente a ordem constituída. Ainda assim, esse suplemento obsceno não é o reverso, em termos de valores, daquilo que secretamente ajuda a fundamentar. É a ordem social das mulheres forçadas a uma castidade física e espiritual, do homem que deve desejar nos limites preestabelecidos pela lei, da fornicção como crime e dessacralização do corpo e da alma, que cria a figura fantasmática de Don Juan.

Dessa forma, faz sentido que o libertino possa tornar-se parte do discurso libertário: ao dar visibilidade ao fantasma, abala-se a crença na “pureza” e na intocabilidade das instituições ordeiras e progressistas da ditadura. Por isso Macedo pode afirmar que as virtudes do Drama Jocosos estão intimamente relacionadas aos próprios defeitos dele, e que a grande falha da obra de Medeiros é não encontrar sua metáfora e, afinal, levar o leitor consciente – do qual o “autor”-narrador se propõe como modelo – a identificar-se não com o protagonista, mas

sim com Otávio, noivo de Ana Maria (Donna Anna) – gordo, reflexivo, gentil e incapaz de se achar “dono” da noiva, numa postura adulta e generosa, mas a quem o texto só reserva escárnio.

Como vimos, o romance de estréia de Helder Macedo trabalha com as instâncias da memória e da biografia, mas de forma surpreendente, elaborada e complexa. E ainda lança mão de uma narrativa “falhada”, de um heterônimo, traçando a memória (não de todo falsa, uma vez que Medeiro e o não-autor partilham uma paixão pela opera) inclusive de obras literárias que “poderiam ter sido”, em um dado momento histórico. Ao mesmo tempo, a narrativa de *Partes de África* supera o modelo tradicional, maniqueísta, de rememorar a história, ao exemplificar tal modelo com o Drama Jocosos e mostrar suas limitações ideológicas, uma vez que, para criar o anti-salazarista, foi preciso inventar o suplemento obsceno do salazarista – o que é recriá-lo, de alguma forma.

Ainda assim, ao tomar partido claramente nas situações e expressar suas crenças (como na página 127, na segunda intervenção do não-autor, no momento em que afirma concordar com Otávio), o “autor”-narrador recusa a posição de absoluta autoridade normalmente conferida pelo status narratológico à sua figura: cuidadosamente modalizadas, suas opiniões são veiculadas num discurso que a todo momento hesita, que tateia – que crê em seus pontos de vista mas está sempre aberto para pontos de vista distintos. Diferente do narrador não confiável de Wayne Booth (1961), que tenta persuadir o leitor sobre aquilo que narra, o “autor”-narrador de Helder Macedo lança mão de uma ironia que atinge tudo, a começar por si próprio, e das vozes permanentemente audíveis de seus opositores, a fim de criar uma dúvida saudável e generosa sobre a imutabilidade das Verdades que ele mesmo propõe.

## NOTAS

IProfessor Associado na área de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá, PR email: mcsilva5@uem.br  
2Apud SILVA, 2002.

## REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail – *Problemas da Poética de Dostoiévski*. RJ: Forense, 2002.  
BENJAMIN, Walter- *Magia e Técnica, Arte e Política*. SP: Brasiliense, 1994.

BOOTH, Wayne – *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

MACEDO, Helder – *Partes de África*. Lisboa: Ed. Presença, 1991.

\_\_\_\_\_ - *Vícios e Virtudes*. Lisboa: Ed. Presença, 2001.

\_\_\_\_\_ - "O Sr. Rola Pereira: Recordação de uma recordação de Mário de Sá-Carneiro". IN: *Revista Colóquio – Letras*, no. 117-118 – Setembro de 1990. Cópia digital.

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&p=29&o=r>

Acessada pela última vez em 17/10/2011.

Žižek, Slavoj – *Como Ler Lacan*. SP: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_ - *Bem Vindo ao Deserto do Real*. Traduzido por Paulo Cezar Castanheira. SP: Boitempo, 2003.