

A perdição da personagem no *Drama Jocosos* de Helder Macedo

André Luis Mitidieri Pereira*

PUCRS



A partir das gradativas destabilizações das ditaduras ibéricas e latino-americanas, bem como da propaganda – ainda que improvável – derrota do pensamento revolucionário e dos modelos socialistas de organização do Estado, parece consolidar-se, no Ocidente, uma tendência à formalização das democracias liberais burguesas. Assiste-se a uma alternância de governos que se inclinam ao centro, embora suas matrizes ideológicas possam residir na direita ou na esquerda; às vezes, em seus extremos.

Por outro viés, diversas frações da sociedade civil, em distintos países, articulam-se por intermédio de atuações que configurariam a foucaultiana “microfísica do poder”,¹ compondo uma espécie de horizontalidade supranacional e suprapartidária. Em vez de superado após a Queda do Muro de Berlim, como querem afoitos analistas, o confronto ideológico se fraciona em vigilantes agenciamentos, à maneira daquelas partículas que se espalham quando um termômetro vem a ser quebrado.

É assim que se recorre à diferença cultural, para a presente abordagem da encruzilhada entre os gêneros autobiográfico² e romanesco da obra literária *Partes de África*. Trafega-se, portanto, na via oposta das noções relativistas de uma incerta diversidade de culturas. Desse modo, reunir as cinzas esferas do passado lusófono implica rasurá-lo

* Mestre em Letras. Doutorando em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Pesquisador do Centro de Estudos de Culturas de Língua Portuguesa da mesma Universidade. Bolsista do CNPq.

1 Cf. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

2 Utiliza-se “literatura biográfica” para o conjunto formado pelos livros de viagem, as memórias, autobiografia, biografia, diário íntimo etc. Em todos esses gêneros, há uma história, ou fragmentos, de uma vida (*bios*) a ser contada. As terminologias em vigor – gênero autobiográfico, literatura confessional e literatura íntima – são obstaculizadas porque: a) o primeiro não abarca a biografia; b) a segunda desconsidera que o ato confessional não ocorre, em essência, na biografia, escrita por um terceiro; c) a última exclui as memórias, que fornecem uma visão individual sobre experiências coletivas. O gênero autobiográfico, então, designa a autobiografia, uma espécie da literatura biográfica, não devendo com ela se confundir.

sob a perspectiva pós-colonial de Helder Macedo, um autor “fora de lugar”, pois que português por laços familiares, mas cuja história de vida oferece testemunhos de seu percurso diaspórico.³

Começamos então pelo fim do livro, que pode ser também um bom começo. Embora a capa não contemple qualquer espécie de classificação subtitulada, sua contracapa indica um pacto de leitura, chamando a atenção para o título daquela portada. Desde os primeiros contatos com o leitor, já se declara uma “magnífica ficção, ao remeter-nos ora para a matéria temática – que tem a ver com certas partes de África – ora para a estrutura do texto – que é feita de partes, integradas em duas grandes partes, como dois registos que constantemente se cruzam”.

O pacto ficcional, proposto para o conjunto do texto, oscila entre o código autobiográfico e seu espelho irônico, “espécie de paráfrase jocosa ou consciência lúdica, assumido como discurso fictício, artificioso, mas tão consistente como o primeiro”. O autor parece firmar identidade com o narrador e a personagem de si-mesmo nos capítulos da primeira divisão narrativa. No entanto, aproximando-se à segunda parte, não pode conter o involuntário fluxo memorialístico, a deslizar entre o coletivo e o individual, a semelhança com o real e a ficcionalização.

Por essas virtuais sinuosidades, ele conhece a enigmática S., em recepção dada pela senhora de lábios virados ao contrário, e repetidos de outra forma em um poema do amigo Luís Garcia de Medeiros: “as bocas já sem rosto são relíquias dos espasmos que deixei pelo caminho” (p. 86). Do companheiro, que se expatriou para as guerras de África, o narrador conserva, na memória, o drama pessoal e, como lembrança materializada, *Um drama jocoso*.⁴

Para difundir a peça teatral do amigo, a personagem-narradora, fundida com o autor de *Partes de África*, diz que talvez adicione ao seu livro, em andamento, “um fragmento do dele, usar as suas juvenis ambigüidades como o só possível testemunho desse tempo de fantasmas partilhados, trazê-lo para o centro deste meu mosaico de sombras” (p. 89).

Configurando o pacto fantasmático, proposto por Philippe Lejeune,⁵ isso reitera o texto da contracapa, e nos convida à leitura da peça ficcional de Medeiros também como reflexos espelhados de Helder Macedo. O capítulo de número treze insinua-se, no seu título, como “de transição”, e consiste na reescritura metonímica do libreto da ópera *Don Giovanni*, popularizada como *Don Juan*.

³ Stuart Hall vale-se do termo “diáspora”, em alusão aos *emigrés*, que vivem entre os lugares de nacionalidade ou nascimento e os locais onde aportam. Embora possam compreender essas “meias-passagens” de um modo que extrapole o mero conhecimento turístico, os emigrados ocupam espaços de diferença; desestabilizam as identidades nativas e têm igualmente desestabilizadas as suas identidades. Vide: HALL, 2000, p. 103-33.

⁴ Registra-se a intertextualidade com o *Don Giovanni*, de Mozart (1787), traduzido livremente do Italiano em versos portugueses, como *Drama jocoso em hum só acto*, sob a responsabilidade de Domingos Caldas Barbosa, e representado no Theatro do Salitre em 1790.

⁵ LEJEUNE, 1980 e 1983.

O autor se ocupa das paródias dessa composição e do ensaio acadêmico nos próximos capítulos, como antes fizera com a narrativa histórica, o gênero biográfico e a lírica. Assim, espalha uma diversidade de códigos que vão formando a rubrica multitextual do romance, ora bipartido, de acordo com o que já era anunciado no paratexto.

Por seu turno, João de Távora, como personagem ficcional, unifica os seres históricos da batalha de Alcácer-Quibir (Cristóvão de Távora e Dom João) nesse diálogo intertextual com a história portuguesa, sua expansão e seu império. O referido protagonista reflete a primeira grande parte do livro, ao abordar seu principal mote – o gênero biográfico – por meio da literatura de viagens.

Abre-se, de tal maneira, uma relação de contigüidade, encadeando a tábola redonda e, conseqüentemente, o Santo Graal. Os reflexos se invertem, pois o drama e o ensaio, tangenciados na primeira seção narrativa, agora se convertem na principal estrutura da segunda. A implícita alusão ao “cálice sagrado” vincula-se às buscas e deslocamentos, dos quais se ocupa uma tradição que vem de Homero,⁶ e é reinserida nos debates teóricos da contemporaneidade.⁷

Concentrando-se na Lisboa salazarista, e dizendo de outro modo a corrupção da sociedade portuguesa sob regime ditatorial, Helder Macedo, pelas mãos de Medeiros, vale-se da representação alegórica. Por meio desse recurso, a mãe de João, assassinada pelo próprio, significaria a fonte daquele corpo social, que já “estava podre por dentro antes de morrer e a podridão começava a sair toda para fora” (p. 102).

A criatura ficcional, em sua inverossímil e, ao mesmo tempo, verossímil, impotência sexual, confessada à personagem Elvira, provoca a inserção da primeira pessoa em um segmento prioritariamente ocupado pela terceira. Já o autor, dirigindo-se tanto ao leitor quanto ao suposto criador do drama que faz parte do mesmo tecido romanesco, põe-se a desvendar os bastidores de sua criação. Ao mesmo tempo, implode a narrativa de falas, privilegiada nesta segunda divisão do livro:

A idéia [...] é acreditarmos numa espécie de impotência exercida como violação, na carência instituída como Poder. Conceptualmente está bem, estamos de acordo, se calhar até falamos nisso algumas vezes e, como metáfora até me dá jeito para as minhas *Partes de África*, pelo menos até ver. Mas o que está por ver, o que tu, enquanto autor por

⁶ Em língua portuguesa, essa tradição encontra, desde Camões, a: Francisco Álvares, com *Verdadeira informação das terras do Preste João* (1540); Jerônimo Corte Real, com *Naufrágio e lastimoso sucesso da perdição de Manuel de Sepúlveda* (1594); Fernão Mendes Pinto, com *Peregrinação* (1614); Bernardo Gomes de Brito (1688?), com a coletânea de relatos e naufrágios ocorridos nos séculos XV, XVI e XVII, intitulada *História trágico-marítima* (1735-1736); Fernão Cardim (1548-1640), com *Tratados da terra e gente do Brasil* (publicados na totalidade em 1925). De acordo com: MOISÉS, 1978, p. 79-81.

⁷ Segundo Maria Luíza Remédios, a viagem é revelada “como elemento condicionador de narrações e de formas simbólicas que se interpõem entre o viajante-narrador, o espaço e o tempo. Esses relatos e suas formas são construídos por um discurso que insere sua subjetividade na objetividade do real, do histórico, do político, do social.” REMÉDIOS, 2003, p. 287.

mim autorizado ainda não nos deste, é a necessária cotovelada metafórica que transforme os alhos chochos da tua personagem Távora nos competentes bugalhos de todos nós, políticos, éticos, metafísicos, em suma, salazaristas (p. 107-108).

Nesta espécie de espelho da primeira seção de *Partes de África*, a interferência do narrador autobiógrafo, que é um personagem de Helder Macedo, dá-se por meio do autor de ambas as seções, configurando a unidade do seu texto fragmentário. O contingente, apresentado como contíguo, toca as fronteiras espaciais pela tangente, revelando a temporalidade do indeterminado e do indecidível. Tal contingência rasura o pensamento colonial, prioritariamente, guiado pela rígida separação do interno e do externo, de tempo e espaço.

O reconhecimento da movência entre os gêneros literários do Ocidente conflita com a ordenação lógica, a racionalidade binária e os ímpetos taxonômicos que marcaram, na modernidade, um obstinado desejo de ciência e consciência. O embate é reforçado pelo caráter tribal da oralidade africana, da qual também se vale o autor, em outro tipo de jogo. A luta entre o alto e o baixo, o oral e o escrito, contribui à desescritura e à desinscrição de uma construída homogeneidade dos povos colonizados.

Ao mesmo tempo, a série alegórico-metonímica, do ato sexual como prerrogativa de poder, dilata-se à oralidade e à bufonaria medievais. Como o Ciclo Arturiano, tais formas se ligariam à gênese do romance moderno,⁸ modelarmente representado pelo *Engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, em seus jogos entre o real e o imaginário.

Nesses termos, quando o bufo Lopo Reis, passando-se por João de Távora, possui a personagem Elvira, ela se transforma na própria classe social a que pertence: a burguesia portuguesa. Sua violação é uma necessidade mais sentida do que compreendida, um alarme a provocar a segunda intromissão de Macedo no texto cuja autoria finge tributar a Medeiros:

São de novo as metáforas que me escapam. É que o Medeiros não era como o meu pai, sempre foi tão dado a metáforas, como eu, ou ainda mais [...] É que ainda há esse outro elemento, a tal expectativa da cumplicidade, a tomar em conta: na ópera, como na vida real e no romance, o leitor está à partida mais do que disposto ao herói libertino, o herói libertário que, em princípio, o João de Távora seria. Mas que com ele não dá jeito [...] Pois eu, no romance do Medeiros, encontro-me mas é a concordar com o Octávio, a pensar como ele, correcto, gordo, perplexo e com óculos, como o autor (p. 126-127).

A terceira interferência do real autor do romance, e fingido “não-autor” de *Um drama jocoso*, é mais breve, servindo para traduzir os símbolos supostamente instaurados por Medeiros:

- a) do transporte de um grande espelho, como o “enterro do anjinho”, quer dizer, uma premonição da morte civil do João de Távora;

⁸ Cf. BAKHTIN, 1996.

- b) da imitação da pose de estátua como tortura impingida, pela polícia secreta de Salazar, ao comandante Diogo Salema, antigo servidor do regime, e envolvido, como sua filha Ana Maria e João, num improvável golpe revolucionário.

As imagens do espelho e da estátua, formas de re-apresentação do real, estão a refletir, de modo difuso, o texto de *Don Giovanni*, a tal ponto que a raspagem do palimpsesto seja capaz de associá-lo a uma realidade espacio-temporal. O drama, assumido como criação ficcional, tem suas características referenciais ressaltadas, operando, uma vez mais, como ato refletor da primeira parte do livro, à medida que a ela retrocede, que se vira para trás.

Quando o drama se encerra, o “condutor biograficamente qualificado de suas factuais ficções” (p. 150) declara a proposta de fazer com que a imaginação do literalismo reflita o literalismo da imaginação. Para usar figura de evocação tão africana, põe a máscara ao mesmo tempo em que se desmascara, reescrevendo o ambíguo pacto de leitura, proposto antes mesmo de que a obra fosse aberta. O antepenúltimo capítulo de seu livro retorna à narrativa de teor autobiográfico, numa deliberada preferência pela circularidade mítica.

A estratégia de voltar ao narrado e reiterá-lo, para que a narração seja mais bem compartilhada, é acrescida de diferentes temporalidades, vividas na África, em Londres, no Brasil e no Portugal do dia em que eclode a Revolução dos Cravos. A metonímia metafórica das flores vermelhas, como um futuro a desabrochar, soma-se aos alhos partidos em dentes. Também aos bugalhos, espriados em plurissignificações que abarcam desde as coroas arredondadas nos carvalhos a qualquer tipo de esfera, inclusive o mundo ou o globo ocular.

As imagens germinadas do que estaria por acontecer se relacionam ao “sobre-viver” nas fronteiras, à tradução cultural benjaminiana, “através dessa dialética da negação cultural como negociação, esta cisão entre casca e fruta por meio da agência da estrangeiridade”.⁹ A fragmentação do “original” tem sua importância diminuída face ao componente estrangeiro, a revelar os interstícios, que se tornam o “elemento instável” de ligação. Essa temporalidade indeterminada, do que se esconde e se revela no intervalar, tem de tomar parte na gestação dos meios por cujo intermédio “o novo entra no mundo”.¹⁰

Em *Partes de África*, uma ligação cultural, e não mais imperial, entre o “Novo Mundo” e a Europa, é realizada através do ensaio constante no penúltimo capítulo. Guiado pela mão de Alice, o autor discute a descoberta, ou invenção, do desconhecido, a partir de resíduos textuais e relatos orais. Antes de nos reenviar ao princípio das páginas, ele dá voz ao poeta que também o habita, cantando o derradeiro encontro com o pai: “os gonzos as cordas e a terra apressada sobre mim e ti” (p. 172).

⁹ BHABHA, 2003, p. 312.

¹⁰ BHABHA, loc. cit.

Por detrás de um grande mosaico, e no último espelho aí embutido, Helder Macedo despede-se de si próprio e reafirma o não-propósito do seu livro. No conjunto textual, não elide o colonialismo nem renuncia ao romance. Vale-se da forma de tal gênero, mas igualmente da autobiografia e das memórias; do drama, ensaio, libreto de ópera e livro de viagens; da narrativa histórica, do romance de literatura e da oralidade, todos esses ecos “de antigas palavras fragmentos de cartas, poemas Mentiras, retratos Vestígios de estranha civilização”.¹¹

Assemelhando-se a um quebra-cabeças, na re-união de espaços separados por distâncias, contingências, geografias e eras geológicas, a partilha discursiva do primeiro romance macediano reescreve os mapas onde as nações foram imaginadas e os impérios, forjados. Eis a herança, negada em penas, por um autor que não teme perder-se entre o seu narrador e a personagem de si-mesmo, desfazendo-se entre frações díspares dessas instâncias.

Em meio a outras personagens e outros autores, em papéis intercambiáveis, o que um dia existiu é reescrito, enquanto a não-existência passa a cobrar vida nesta obra anfíbia, de língua cindida. Renovada cartografia onde alfinetar olhos coloridos e, com garras bipartidas, fincar-se à perturbadora presença daqueles densos, mas esparsos, glóbulos de mercúrio.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular da Idade média e do renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Loureiro de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. Tradução de: *The location of culture*.
- BORDINI, Maria da Glória; REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel; ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *Crítica do tempo presente*: estudo, difusão e ensino de literaturas de língua portuguesa. Porto Alegre: Associação Internacional de Lusitanistas/Instituto Estadual do Livro, 2005.
- BUARQUE, Chico. Futuros amantes. Intérprete: BUARQUE, Chico. In: _____. *Para todos*. Rio de Janeiro: Marola Edições Musicais, 1993. 1 CD.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-33.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *Le pacte autobiographique (bis)*. *Poétique*, Paris, n. 56, p. 417-433, nov. 1983.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. Lisboa: Presença, 1991.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *A sedução de um caderno de mapas*. Mimeo.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. O empreendimento autobiográfico: Josué Guimarães e Erico Veríssimo. In: ZILBERMAN, Regina et al. *As pedras e o arco*: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. p. 278-344.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bootman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Tradução de: *Culture and imperialism*.

¹¹ BUARQUE, 1993.