

# UM DRAMA JOCOSO: TRAÇOS PARÓDICOS ENTRE FATO E FICÇÃO EM *PARTES DE ÁFRICA*

MARIA JOSÉ RIBEIRO

Universidade Federal de Santa Catarina  
tuca@furb.br

## **Abstract**

This study intends to investigate how Helder Macedo removes the masks from the ideologies, in the romance *Partes de África*, using the proceedings of the parody. On the romance, the narrative interlaces the history of the crash of the Portuguese empire and the appearing of new countries with the personal history of the author, articulating fact and fiction. We analyse the play *Um Drama Jocosos*, inserted in the romance, like a kind of nucleus of the proceedings of the parody that can be found in *Partes de África*. The result of the investigation is the meeting with one work that puts down the masks of the life, departing from the structure of the book.

**Keywords:** ideologies, *Partes de África*, parody.

## **Resumo**

O presente estudo busca investigar como Helder Macedo desmascara as ideologias, no romance *Partes de África*, a partir do uso de procedimentos paródicos. No romance, o fazer narrativo entrelaça a história da quebra do

império português e do surgimento de novos países com a história pessoal do autor, articulando fato e ficção. Analisa-se a peça teatral *Um Drama Jocosso*, inserida no romance, como uma espécie de epicentro dos procedimentos paródicos que podem ser observados em *Partes de África*. O resultado da investigação é o encontro com uma obra que depõe as máscaras do cotidiano, a partir de sua própria estrutura.

**Palavras-chave:** ideologia, *Partes de África*, paródia.

“Eu tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona.”

“[...] sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu.[...] tudo é real mas se move va-ga-ro-sa-men-te em câmera lenta. Ou pula de um tema a outro, desconexo.”

“Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados.”

Clarice Lispector

*Um sopro de vida*

Em *Partes de África* o fazer narrativo entrelaça-se com a história da quebra do império português e do surgimento de novos países, num processo de criação fascinante. Trata-se de um texto composto em forma de mosaico. E é um mosaico incrustado de espelhos que refletem entre si diferentes indivíduos e situações, misturando-os, fundindo-os, numa constante remontagem. Laura Cavalcante Padilha afirma que: “A tentativa do romance é tirar a terra, abrir o cofre de sombras, ou seja, fazer da potência do caderno fechado o ato da escrita. Com isso: levantar véus, subverter ordens. Dizer o que se não disse. Expor-se. Desvelar-se” (Padilha, 1999: 54). Mas, para Maria Lúcia Dal Farra, em *Réquiem para a metaliteratura*, não se trata de mais um romance dito pós-moderno que “esvazia um fenômeno histórico em mero expediente formal” (Dal Farra, 1999: 59). Não se encontra em *Partes de África* o “desesperado apontar-se para si mesma” (Dal Farra, 1999: 59) da metaliteratura. Para essa estudiosa, o romance parodia criticamente, em vários momentos, o já tradicional fazer metalingüístico. É aí que chegamos ao Drama Jocosso, epicentro dos procedimentos paródicos que podem ser observados em *Partes de África*.

A paródia aqui é entendida como na análise de Neiva Pitta Kadota, em *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*:

[...] um processo metalingüístico que não se coloca a serviço do poder; ao contrário, opõe-se a ele através de uma transgressão de suas leis, utilizando-se do texto de outrem para, nesse espaço, combater a aceitação passiva de normas e padrões obsoletos, substituindo-os pelo novo, pelo irreverente (ainda que sutil), mas sempre numa atitude de denúncia e desgaste do existente (Kadota, 1997: 109).

Vale lembrar que esse universo romanesco é organizado em forma de espelhamento, o que constitui um traço paródico que estrutura toda a obra. Para Kadota, esse tipo de estrutura narrativa remete-nos à duplicidade do próprio signo, ou seja, “[...] reafirma a definição de Volochinov a respeito do signo como uma espécie (em maior ou menor medida) de imagem especular [...]” (Kadota, 1997: 116).

O romance é feito também de abundantes metáforas, entrelaçadas ao longo de um texto composto por um relatório, uma peça de teatro, uma palestra, um poema. O poema que encerra o romance encerra também a relação do autor com seu pai: “[...] memórias difusas da vida dispersa/num mapa mudado a pá de calcário [...] e a terra apressada sobre ti e sobre mim” (Macedo, 1999b: 253). Os versos do poema também fazem alusão ao fato de que o romance conta, paralelamente, uma história pessoal e um fato social. O livro é o relato da tumultuada – mas intensa – relação entre um pai não dado a metáforas e um filho escritor e entre um império que se esfacela e o rumo tomado por suas ex-colônias. A obra costura o público e o privado. Para Simone Schmidt, em *Partes de África: errâncias num mapa mudado*:

[...] hoje, mais do que nunca, a experiência subjetiva se funde à experiência pública, ou, dizendo de outra maneira, como já nos ensinou o feminismo dos anos 60/70, o pessoal torna-se político. 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: 37).

Para Laura Cavalcante Padilha, Macedo recria na escrita, em *Partes de África*, a roda de contação africana, espaço lúdico, democrático e eficaz na luta contra o silêncio. O romance bebe na fonte de uma tradição local que contempla a voz de cada indivíduo e do grupo, espaço onde se fundem as experiências subjetivas e a experiência pública:

O texto se oferece em sua materialidade como um espaço gozoso [...] um exercício de intervenção no real quando a sabedoria ancestral é convocada para manter vivos os referenciais simbólicos do grupo. De certa maneira, o narrador liga o seu papel de professor da Cátedra Camões ao de contador mais velho cuja meta é iniciar os mais novos que não possuem ainda os segredos e mistérios do grupo. Na comunidade de troca formada pelo contador do livro e seus leitores-quase-ouvintes, tudo é convívio, participação, força coletiva (Padilha, 1999: 81).

A obra busca, sem dúvida, desmascarar ideologias a partir de sua estrutura. E esse procedimento tem início no título, ainda segundo Padilha. A palavra “partes”, tomada como substantivo, sugere uma África que não pode ser vista pelo colonizador como um todo orgânico. Nesse ponto a autora retoma o pensamento de Said e afirma: “O movimento de rasura imperialista consiste em achatar a diferença [...]. Ver a África em partes e em sua diferença é o desafio e mais uma pirraça do narrador. A sua vingança” (Padilha, 1999: 83).

Para Helder Macedo, em *As telas da memória* o tema central do romance, ou melhor, o seu propósito – que emerge de sua construção, das

relações entre as personagens e das alusões a outras obras – é “[...] significar a diferença dentro da semelhança e a semelhança dentro da diferença [...] nas articulações entre o factual e o fictício – o recordado e o imaginado – ou seja, entre a História e a Literatura” (Macedo, 1999a: 37). É o que em língua inglesa se chama *faction*, fusão de *fact* e *fiction*, comenta Macedo. Toda articulação dessa natureza requer um olhar atento à questão da memória. Para o autor de *Partes de África*, “[...] a memória do que aconteceu e a imaginação do que poderia ter acontecido correspondem a processos mentais equivalentes. Recordar é imaginar” (Macedo, 1999a: 37). O autor destaca ainda que a História passa pelo filtro da memória:

O que chamamos de História é também uma percepção da memória: a memória própria de quem viveu ou observou o que aconteceu, o testemunho de outros, registros, documentos, imagens. A História nunca é aquilo que aconteceu mas aquilo que permite significar o que aconteceu. E, tal como o discurso literário, o discurso histórico é uma representação semântica ‘retocada’ porque, como qualquer representação, implica uma perspectiva autoral [...] (Macedo, 1999a: 38).

Além disso, retomando Said quando trata do imperialismo inglês, temos:

Quando voltamos ao arquivo cultural começamos a relê-lo de forma não unívoca, mas em CONTRAPONTO com a consciência simultânea da história metropolitana que está sendo narrada e daquelas outras histórias contra (e junto) com, as quais atua o discurso dominante (Said, 1985: 87).

*Partes de África* é um romance que tenta “[...] tirar a terra, abrir o cofre de sombras [...] levantar véus, subverter ordens” – retomando-se aqui a análise de Laura Padilha. Helder Macedo segue por esse caminho conduzido pela memória. Para Padilha “O romance revela o trabalho da reminiscência, sempre a outra face do espelho do esquecimento”. A estudiosa nos remete à obra de Walter Benjamin, que comenta, a respeito da obra de Proust:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu [...]. Pois o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? (Benjamin, 1986: 37)

Para Simone Schmidt, “A memória é matéria principal no romance” (Schmidt, 2002: 35). Retomando Anderson, nos lembra que “[...] de memória e esquecimento são feitas as histórias que conferem identidade aos sujeitos” (Schmidt, 2002: 35).

Pode-se dizer da narrativa de Helder Macedo o mesmo que Kadota afirma sobre a obra de Clarice Lispector no seguinte trecho, guardadas as diferenças entre os dois autores de língua portuguesa:

Há um entrelaçamento de personagens e fatos de uma e outra obra que coloca o texto em ‘estado de perda’, como diz Barthes do texto de fruição, porque é um texto que ‘desconforta’ (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consciência dos seus

gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem [...]. A treliça fônica liga os fios da teia: gritos sonoros estilhaçados e dispersos por sua obra em forma de fragmentos textuais especulares (Kadota, 1997: 131).

Neiva Kadota questiona como se dá essa travessia textual que costura o velho e o novo, oscilando entre o sério e o riso. Sua resposta aponta para os processos de intertextualidade e intratextualidade: “A intertextualidade e a intratextualidade constituem-se em procedimentos paródicos porque ambas implicam resgate de textos outros; ambos exigem, portanto, um exercício de memória” (Kadota, 1997: 123). E a pesquisadora concorda com Helder Macedo quando este afirma que recordar é imaginar, pois resgata aqui os seguintes conhecidos versos do poeta Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor/Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente” (Kadota, 1997: 123). Destaca também frases de Clarice Lispector em *Um sopro de vida*: “Eu minto tanto que escrevo. Eu minto tanto que vivo” (Kadota, 1997: 123).

Maria Lúcia Dal Farra também nos revela a sofisticação de que Helder Macedo é capaz ao lidar com a Literatura e a História. Para ela, o autor estabelece uma estreita interlocução com a tradição, a partir de uma leitura crítica da mesma, acrescentando que: “como africano, por sua origem, sabe que só convencerá se apresentar o contado como vivido; como europeu consentido, refaz o caminho da tradição, tornando a história acontecida pura ficção” (Dal Farra, 1999: 58). O autor trilha esse percurso ao mesmo tempo em que:

[...] lança o tão desejado golpe de mestre – e de misericórdia – na metaliteratura. Antes de mais nada porque neutraliza a metalinguagem a um padrão inócuo de um dentre outros tantos recursos – lugar que de direito ocupa pelo desgaste do uso e pela perda de sua função histórica (Dal Farra, 1999: 60).

Ainda em *Réquiem para a metaliteratura*, a pesquisadora desnuda a relação fantasia-ficção-história em *Partes de África*:

Como se conclui, esse grau de fantasia não é aqui apenas privilégio da ficção. Também povoa, como se vê, o mundo histórico – centrado em Portugal, Áfricas e incluindo também os Brasis, visto que esses integram as *Partes* como parcelas de um mesmo e único fenômeno não devido apenas à comum língua portuguesa. Dialogando com o cinema, com o teatro, com a ópera, com o romance, é o universo histórico quem, na verdade, os parodia (Dal Farra, 1999: 63).

Helder Macedo promove, no romance em estudo, uma paródia crítica da metalinguagem, do expediente ficcional da auto-referencialidade excessivamente utilizado pela ficção pós-moderna. E, neste ponto, voltamos ao ótimo *Um drama jocoso*, peça teatral interpolada ao romance que parodia a ópera *Don Giovanni* de Mozart. Nesse texto muda-se o tom sério da ópera para o bufo e, retomando-se a análise de Laura Cavalcante Padilha,

[...] mudam-se as vontades, apequenam-se as grandezas e, em certa medida, se reescreve Portugal com a heroicidade dos Joões antigos transformada na

pequenez de alma de João de Távora, quase um jogo com Távora e, principalmente, a junção de Cristóvão de Távora e D. João de Portugal, actantes da cena de Alcácer Quibir (Padilha, 1999: 80).

Para Linda Hutcheon, “É este caráter duplo tanto da forma, como do efeito pragmático, ou *ethos*, que faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura” (Hutcheon, 1984: 51). E Helder Macedo parece aproximar-se da paródia moderna na qual, segundo Hutcheon “[...] verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo” (Hutcheon, 1984: 62).

O enigmático autor do Drama, Luís Garcia de Medeiros, tem como pseudônimo LoGaritMo – o que, em termos matemáticos corresponde à metáfora: “[...] transforma a adição em multiplicação; permite a um conjunto de números representar outro conjunto” (Rothwell, 2002), como ressalta Phillip Rothwell. Macedo, ao referir-se às intenções do autor Medeiros, afirma que não só João de Távora, mas também o próprio Logaritmo sugerem “[...] acreditarmos numa espécie de impotência exercida como violação, na carência instituída como Poder” (Macedo, 1999b: 158). Dal Farra ressalta que:

Helder Macedo não deixa de indicar, todavia, que tal conceito nada tem de romanesco, pois que extraído da História, ou seja, do *Código civil português salazarista*, no qual rezava, na sua bizarra fatualidade, o direito de se estar ausente em parte incerta ou desconhecida, sem saber se é vivo ou morto? (Dal Farra, 1999: 63).

No *Um drama jocoso*, a história de Elvira, João de Távora e Lopo Reis é costurada através de elementos paródicos, tomando-se aqui a paródia como um canto paralelo, impregnado de poder de subversão e alcance político, como analisa Olga de Sá que afirma também, remetendo-se ao trabalho de Linda Hutcheon:

Indicando Thomas Mann como agente de um tipo de paródia séria – isto é, não burlesca – mistura especial de ironia e paródia, Linda Hutcheon denomina-a também ‘metaficção’. A essência dessa forma narrativa reside no reconhecimento da natureza dupla da obra de arte: o romance pretende ser um gênero enraizado nas realidades do tempo e do espaço, e entretanto, a narração apresenta-se como pura narração, sendo sua própria realidade, isto é, como artifício. Este duplo estatuto é denunciado ao leitor [...]. Diferente das paródias clássicas, burlescas e depreciativas, esta forma moderna não implica tenha um texto destino melhor ou pior que o outro (Sá, 1993: 25).

O enredo assinado por Luís Garcia de Medeiros conta a história de Elvira que é enganada pelo homem que ama, João de Távora. Este, diz-se impotente sexualmente e, após mil tramóias, promove o estupro de sua fiel apaixonada. O estuprador, o amigo Lopo Reis – também vítima da trama de Távora – viola a moça por quem é apaixonado, sem ser reconhecido na escuridão. E o motivo de toda a ação estratégica de João de Távora é banal: mais um de seus encontros sexuais, dessa vez com a prima de Elvira. Me-

táfora da política portuguesa da época, a narrativa é recheada de planos, enganos, vítimas, crimes sem culpados, silêncios e desaparecimentos.

A questão do estupro, argumento principal da trama, lembra o infortúnio da personagem Mary Oraon, no romance *The hunt*, de Mahasweta Davis. Só que Mary se apropria do estupro e mata seu agressor, usando o facão que ele carregava. Para Spivak, que ao analisar essa narrativa elege mais uma vez a mulher subalterna para a leitura da dinâmica colonialista, “[...] o assassinato da besta ritual é também uma punição pela violação do povo” (Spivak, 1994: 203). Helder Macedo também elege aqui a mulher para a leitura do período salazarista, mas Elvira não toma as rédeas da própria desgraça. Seu agressor, também é vítima de uma emboscada. O verdadeiro vilão, com sua lábia, faz com que sua apaixonada participe do seu plano ativamente. Em *Um drama jocoso*, o estupro toma ares de sonho de amor realizado. E não há punições. Como Macedo afirma no final do romance: “De mal-entendidos são feitos os impérios” (Macedo, 1999b: 244).

Toda a política do Estado Novo aparece, no *Drama*, como episódio jocoso, como o título já revela. As artimanhas do governo salazarista – tendo como invisível fio condutor o exercício da impotência como violação – surgem na peça teatral escrita por um pseudo-autor, o Logaritmo, sempre de forma metafórica. No final da obra, o autor conversa com o leitor sobre a presença desse episódio no romance:

Perguntará agora o descontente leitor desta prosa sem rima: mas o que é que o drama salazarista do tal Medeiros ausente que nem D. Sebastião em parte incerta e que, pela amostra, de jocoso não tem muito nem pouco vem a fazer nesse livro como uma das partes de África prometidas na capa? (Macedo, 1999b: 219).

Helder Macedo segue ironizando toda a estrutura narrativa de *Partes de África* e até a autoria do mesmo, tomando-se também como um pseudo-autor, a exemplo do que afirma de Logaritmo:

E já que o pseudo-autor creditado na capa tem vindo render o seu peixe sabático com ensaios para a Colóquio/Letras, relatórios burocráticos do senhor seu pai, se é que o transcrito é mesmo dele, e agora até um romance reciclado doutra mão, por que é que não usa o resto do papel que trouxe de Londres para copiar a lista telefônica regional de Sintra [...]? (Macedo, 1999b: 219).

Ainda segundo a análise de Maria Lúcia Dal Farra, a vida segue imitando a arte ao longo de vários episódios em *Partes de África*. Gomes Leal – mesmo nome do poeta – monta diariamente a ópera *Carmen*, tendo seus empregados como atores; Teófilo Duarte imita Grouxo Marx, exigindo que os governadores mudem subitamente de província; Gorgulho transforma um episódio isolado na guerra do Bate-pá. A vida nas colônias é recheada de curiosos episódios que levam Helder Macedo a comparar a África com os romances do brasileiro Jorge Amado: “Enfim romances que nem o Jorge Amado no seu pior” (Macedo, 1999b: 99).

Ao final, o autor sugere que o *Drama* é uma espécie de miolo de *Partes de África*: “Bem ou mal explicado no contemporâneo logaritmo, foi

esse o torpe casulo de que saímos todos, o senhor e eu, negros e brancos, machos e fêmeas, gatos e cães [...]” (Macedo, 1999b: 99). E o uso da paródia nesse texto reciclado, de segunda mão, contribui para fazer cair uma a uma as máscaras ficcionais. Ou, como afirma Kadota sobre o pólo paródico da escrita clariceana: “[...] denuncia o ser pelo desgaste do signo, descrevendo o que foi escrito, num perpétuo diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário, na tentativa de captar obliquamente o cotidiano para expor a sua máscara” (Kadota, 1997: 113). Bem ao estilo “oblíquo e dissimulado” de Machado de Assis.

Em *Partes de África*, Helder Macedo depõe as máscaras do cotidiano, dos homens, de seus domínios e da própria linguagem. Se para Benjamin o esquecimento urde a trama da recordação, em *Partes de África*, Helder Macedo desconstrói essa trama, desalojando o esquecimento ao utilizar elementos como a paródia para deslizar habilmente entre fato e ficção.

#### REFERÊNCIAS

- Benjamin, W. (1986) *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Vol 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- Dal Farra, M. L. (1999) “Réquiem para a metaliteratura”. In: Carvalho, Tânia Franco e Jane Tutikian (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade/URGS.
- Hutcheon, L. (1984) *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. São Paulo: Edições 70.
- Kadota, N. P. (1997) *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Macedo, H. (1999a) “As telas da memória”. In: Carvalho, Tânia Franco e Jane Tutikian (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade/URGS.
- \_\_\_\_\_. (1999b) *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record.
- Padilha, L. C. (1999) “Partes de África: a sedução de um caderno de mapas”. In: Carvalho, Tânia Franco e Jane Tutikian (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS.
- Rothwell, P. (2002) “Entre metáfora e metonímia: outra leitura de Partes de África”. In: Cerdeiro, T. C. (org.). *A experiência das fronteiras*. Niterói: Ed.UFF.



- Sá, O. (1993) *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume.
- Said, E. (1985) *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia. Das Letras.
- Schmidt, S. P. (2002) “Partes de África: errâncias num mapa mudado”. In: Cerdeiro, Tereza Cristina (org.). *A experiência das fronteiras*. Niterói: Ed.UFF.
- Spivak, G. (1994) “Quem reivindica alteridade?”. In: Holanda, Heloísa Buarque (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.