

PLOT TWIST! TRADIÇÃO, DESEJO E SUBVERSÃO EM *NOITE DE VERÃO*, DE HELDER MACEDO

Marisa Corrêa SILVA*

■ **RESUMO:** *Noite de verão*, novela de Helder Macedo publicada em 2022, contém as características já apontadas como marcantes da prosa macediana: a elaborada articulação interna, formada pelo entretecimento de temas aparentemente distintos que acabam se aproximando e mesmo se fundindo, é constantemente desafiada pela narrativa que desfaz certezas, encerrando em provocações ao leitor que, se olhadas de perto, revelam superarem as histórias individuais e apontarem para a coletividade, numa abordagem política lúcida e sutil. O jogo entre memória e invenção também é parte importante do texto. Para demonstrar como a obra opera o salto do individual para o coletivo, lançamos mão de conceitos lacanianos, tais como desejo, Grande Outro, objeto “a”, Real, Imaginário e Simbólico.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo. *Noite de verão*. Desejo. Objeto “a”.

Introdução

A propósito dos romances de Helder Macedo, Gregório Dantas afirmou:

A ficção do escritor português Helder Macedo pertence, seguramente, à categoria dos grandes textos literários que, seduzindo o crítico com suas referências intertextuais, digressões metaficcionais e reflexões históricas, escapam à interpretação unívoca, e promovem mais perguntas do que respostas (Dantas, 2009, p. 9).

O presente artigo opera a partir de um *close reading* de *Noite de Verão*, novela de Macedo publicada 2022, para descrever características da prosa do autor, passando a seguir pelo conceito laciano de desejo, que é entendido como possível mecanismo de articulação interna da narrativa, esclarecendo, dessarte, a sua tessitura, que abarca tanto a intimidade e a interioridade da personagem protagonista quanto as relações sociais metaforizadas em seus anseios e frustrações.

* UEM- Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Letras. Maringá – PR – Brasil. 87020-900. mcsilv5@uem.br.

A diegese de *Noite de Verão* (Helder Macedo, 2022) é aparentemente simples: um pintor português de certa idade, famoso, vivendo em Lisboa e um tanto desiludido com o que julga ser a própria acomodação artística, recebe um e-mail sem assinatura de uma mulher que afirma tê-lo conhecido bem na juventude e pede que ele marque um encontro. Ele faz conjecturas sobre quem ela seria, mas não chega a nenhuma conclusão. No dia marcado para ela visitá-lo, ele sai de casa num impulso, deixando a porta apenas encostada. Caminha até a beira do rio, onde adormece num banco vazio e é acordado por uma jovem, com quem conversa. De retorno à casa/estúdio, há um ou outro indício misterioso de que alguém poderia ter estado ali. Ele vai dormir, sonha e acorda com o que parece ser um incêndio fatal.

No detalhes da narrativa, Macedo introduz as características marcantes de sua prosa: *leitmotifs* que vão se sobrepondo (nesse texto, estaremos atentos à memória elusiva, à garganta cortada, ao incêndio, ao vinho, à mulher misteriosa, à morte e ressurreição, a Madalena), a personagem feminina forte que brinca com o jogo de revelar/mentir, inversões marcadas por figuras de linguagem (metáforas, quiasmos, oxímoros), uma prosa que desconstrói a si mesma, um senso de humor fino e uma ironia baseada “nas entrelinhas e no excesso” (Silva, 2000, p. 102).

Enredando o leitor

O tom do e-mail que abre a narrativa é delicadamente insinuante: a remetente afirma ainda guardar poemas dele, escritos em toalhas de papel dos cafés lisboetas – seria isso também um discreto aceno extratextual ao fato do autor Helder Macedo ter pertencido ao grupo do Café Gelo? Também insiste na memória “de si e de mim, no meio de todos os outros” (Helder Macedo, 2022, p. 8). Para além da nostalgia, as entrelinhas deixam entrever ao menos um afeto interrompido, uma relação amorosa não realizada ou abandonada, seguida do oferecimento “já nos podemos encontrar de novo, não acha?” (*Id. Ibid.*).

O texto também é fortemente marcado pela ambiguidade. Cada elemento da narrativa pode ser outra coisa, ou não ser. A própria sintaxe macediana, bem como suas escolhas vocabulares, criam o efeito de eco, fazendo os temas e o “poderia ser” reverberarem a cada parágrafo. Vejamos o parágrafo no qual, ao observar o nome de usuário do e-mail, o pintor lê as letras **aaea.mdln**, e decifra, ao interpolar as vogais e consoantes, um possível **Madalena**:

Só não sabia quem essa Madalena pudesse ser. Não teria esquecido alguém que dizia ter sido tão próximo dele. Ou teria havido noutro tempo mais do que uma amiga com esse nome, também era possível. A juventude é promíscua de sentimentos e pródiga de esquecimentos. Mas também era possível que se pudesse lembrar dessa Madalena com outro nome, que ela agora não achasse necessário assinar. Talvez Maria, como as portuguesas do salazarismo eram

todas antes de um nome próprio que as diferenciassse. Ou Lena, numa abreviação de Madalena que também podia servir para Helena, permitindo transposições. [...] Mas havendo transposições dentro do nome desta, as duas primeiras vogais e a última consoante dariam para Ana, tornando-a Ana Madalena, em homenagem musical à do Bach [...]. Ana é um sufixo de negação. Anacronismo, anacolutos, anagrama, anamnese... pianista sem piano [...] a *Madeleine* de Proust às avessas. A memória de um esquecimento (Macedo, 2022, pp. 9-10).

Observemos no excerto acima o uso do modalizador em “quem essa Madalena **pudesse ser**” (grifo nosso): o verbo **poder** instaura uma polissemia que outras formas (quem seria, quem fosse) não permitem. O **poder ser** cria polissemia: a dúvida do protagonista sobre a identidade ou que esta pudesse ser uma escolha: da própria mulher, identificando-se conforme sua vontade, ou do autor textual. Após a referência à volubilidade da memória, as possibilidades de nomeação se abrem em leque: Maria, Lena, Helena, Ana Madalena, Ana. Em relação a esse último nome, recupera-se a referência aos esquecimentos, aos truques e armadilhas da memória, bem como ao sufixo de negação (que retomarei adiante).

A referência a Anna Magdalena Bach-Wilcken, segunda esposa do compositor Johann Sebastian Bach, remete a uma frase do e-mail recebido pelo pintor, na qual a remetente diz ter desejado ser pianista, mas não ter piano. A mulher misteriosa torna-se uma série de mulheres diferentes, algumas lembradas, como a Helena infeliz no casamento, outras imaginadas – e a distinção entre memória e invenção vai se borrando aos poucos durante a narrativa. Reencontrar essa figura não identificada torna-se, paulatinamente, o desejo de reencontro com a criatividade e a esperança do passado, a segunda chance – como foi, de certa forma, a Anna Magdalena histórica para o compositor alemão, um casamento descrito como feliz e que durou até a morte dele.

A prosa macediana lança mão reiteradamente dessa estrutura, na qual elementos (que funcionam como motes) são retomados e glosados, suas variantes construindo uma rede densa e que confere uma forte coesão ao texto final. Assim, embora nem protagonista nem leitor tenham a menor ideia de quem possa ser a tal mulher, o leitor finaliza o parágrafo com a impressão de saber algo sobre ela: uma pianista frustrada (literal ou metaforicamente), uma portuguesa que experimentou os últimos anos do salazarismo. A existência da personagem é afirmada de forma negativa ou dubitativa, via as muitas pessoas que ela não poderia ser e/ou talvez pudesse ter sido.

A composição do parágrafo é complexa: há uma sutil relação entre **pessoa que não assina mais o nome antigo** (Madalena), **mulher que era Maria sob o salazarismo antes do segundo nome conferir-lhe identidade e sufixo de negação** (Ana): temos a sugestão de uma identidade alterada, negada, abandonada – e o parágrafo desagua na *madeleine* de Proust às avessas. Existe um percurso

que parte da Madalena decifrada (por assim dizer) no *username* e finda na sua completa negação, a não-Madalena, a memória obliterada. Assim, o parágrafo é tecido firmemente com suas autorreferências cruzadas, mas destecido em termos de sentido, numa espécie de trabalho de Penélope. Uma tal *performance* é puramente ato literário, feito de entretecer palavras, mas desfazendo os sentidos propostos fingindo avaliar suas próprias possibilidades e potenciais. A coesão formal seduz o leitor ao mesmo tempo que os significados se transformam na própria negação: luz balão? Esta referência a João Cabral de Mello Neto¹ foi proposital, uma vez que Macedo trata a prosa como uma forma de poesia, pura criatura de palavras.

Para dar alguns exemplos da tessitura de temas, no capítulo 2, o pintor vai viver em Paris, para escapar do recrutamento forçado, após ver a foto da cabeça de um africano decepada nas guerras coloniais portuguesas. Ao receber a notícia da Revolução dos Cravos, compra uma garrafa de Mouton-Rothschild numa loja situada na Place de la Madeleine, em Paris, coincidência de nome que o narrador reconhecerá na página 18. No capítulo 6, ao ser despertado à beira-rio pela mulher mais jovem, indaga “Você também se chama Madalena?” (Helder Macedo, 2022, p. 28), ao que ela responde dizendo que ele pode chamá-la assim, se quiser.

O vinho luxuoso também se entrelaça com outros motes: ao entrar na loja de bebidas, o pintor se preparava para retornar de Paris a Portugal de trem, atravessando a Espanha, e decidira gastar o pouco dinheiro que tinha em champagne para comemorar a Revolução dos Cravos. O *marchand* da loja diz que champagne é uma bebida “volátil e efêmera” (Helder Macedo, 2022, p. 14), convencendo-o a levar a garrafa cara do vinho de guarda, que deveria esperar no mínimo 20 anos para ser aberta e que seria metáfora do próprio Portugal revolucionário.

Durante a viagem de trem, o protagonista oferece aos companheiros espanhóis do vagão de terceira classe o queijo ultraprocessado e as três laranjas, que conseguiu comprar com o dinheiro restante da compra do vinho. A oferta acaba provocando uma refeição na qual cada viajante oferece o pouco que tem: “pão escuro, queijo curado bem melhor do que a falsificação que ele lhes dera, rodela de chouriço oferecidas nas pontas das pacíficas navalhas, vinho novo esguichado de botijas de couro passadas de mão em mão” (Helder Macedo, 2022, p. 16).

Não escapará ao leitor atento a referência à refeição da qual constavam pão e vinho. Aliás, reforçada pelo comentário “o pão e o vinho fizeram o seu eucarístico efeito” (Helder Macedo, 2022, p. 16). A tradição cristã já era prenunciada no capítulo 1, quando Madalena (?) finaliza seu e-mail a dizer que, para que ela fosse visitá-lo, só precisava de um convite com três dias de antecedência, “Para uma ressurreição ao terceiro dia” (Helder Macedo, 2022, p. 8).

Após a refeição no trem, o pintor adormece com a cabeça apoiada no ombro de uma jovem tímida, que permite que ele durma mas, assim que ele desperta, afasta-

¹ MELLO NETO, João Cabral de. 1986, p. 16.

se ruborizada. Ela tem olhos “benfazejos” (Helder Macedo, 2022, p. 16) e cabelos negros, com um lenço vermelho por cima e ele vai lembrar-se dela como “sua noiva espanhola” (*id. Ibid.*). Contaminados pela referência cristã da ceia, não custa ao leitor dar mais um passo e assimilar essa criatura benfazeja à Maria Madalena, embora tal associação não encontre mais indícios diretos no texto. Essa jovem mais reimaginada do que lembrada reaparecerá adiante, nos esboços de cabeça de mulher que o protagonista fará numa tela em seu estúdio lisboeta.

O vinho é guardado por muito tempo, até que o pintor, após combinar a visita da mulher misteriosa, abre a garrafa para deixá-la respirar pouco antes do horário da visita e constata que a bebida havia estragado. Ele havia arrumado a casa e colocado em exposição uma tela em tons de vermelho e laranja que, caso fossem figurativos, seriam “a escrita de um incêndio” (Helder Macedo, 2022, p. 17) Mas sua reação ao provar o vinho destituído de substância é a de perder as forças e ficar trêmulo. Senta-se, decide colocar no refrigerador uma garrafa de *champagne* mas, em vez disso, encosta a porta de casa e foge na direção do rio, onde o arrebol é descrito como “O sol a incendiar a água” (Helder Macedo, 2022, p. 21)

Existe uma composição contrapontual entre a refeição simples, barata e partilhada com os espanhóis e a garrafa de vinho, cara e ciosamente guardada: a primeira metaforiza um contato humano espontâneo, cheio de calor e de esperança (simbolizados na jovem de olhos grandes e na presença de crianças no vagão), enquanto o segundo é uma catástrofe: é a perda do futuro, por tanto tempo guardado. Não caia o leitor na armadilha de julgar que a guarda do vinho tenha sido uma recusa elitista de compartilhá-lo com gente simples: além de um vinho de guarda não dever ser aberto logo, o narrador se refere à garrafa como “caríssima metáfora” (Helder Macedo, 2022, p.15).

A inversão sintática acentua a polissemia da palavra **caríssima**, que nesse contexto pode significar **de alto preço**, mas também **altamente estimada**. O vinho a ser guardado é a esperança do futuro, que precisa repousar para se revelar. Sem o corpo do vinho, que era uma concentração de sentidos (futuro, realização artística, encontro afetivo, Portugal renascido), fica seu fantasma, esvaziado de qualidades a serem ofertadas, solitário, condenado, podendo ser apenas substituído pela bebida espumante apontada antes como **volátil e efêmera**. Dentro desse quadro específico de contraponto, o (re)encontro com a mulher misteriosa torna-se agourado, contaminado pelo fracasso das outras esperanças.

É nessa impulsiva fuga que o pintor chega ao que havia sido o lugar do desejo: a margem do rio hoje ocupada por restaurantes, esplanadas, bancos, pistas de corrida etc. Ecoando o tema de morte, o protagonista nota que há muito tempo só ia ao rio de carro, “dentro de um caixão de um lugar para o outro, sem nada de permeio” (Helder Macedo, 2022, p. 21). A constatação da mudança inexorável dos espaços recordados dispara uma série de reflexões sobre seu corpo envelhecido e a proximidade da morte.

Ali, adormece sobre um banco e é despertado por uma mulher mais jovem. A descrição da personagem não diz a cor dos olhos nem do cabelo, mas ela usa um “lenço de seda vermelha em volta do pescoço” (Helder Macedo, 2022, p. 27), remetendo ao lenço vermelho nos cabelos da jovem espanhola, mas também à garganta cortada do homem africano e, prolepticamente, ao que essa mesma mulher irá lhe contar pouco depois. Ela é solícita; parece pensar que ele seja uma pessoa necessitada. Entabulam conversa, a princípio de forma desajeitada, e logo ela narra uma infância em Portugal, avós alentejanos e um incêndio depois do qual a polícia encontra a avó degolada e um colar de rubis desaparecido; o trabalhador idoso que era um faz-tudo na propriedade dos avós é acusado e condenado pelo furto e assassinato. Ela diz que o pintor fê-la lembrar-se desse homem. Ao final da conversa, ele a convida para jantar no dia seguinte, ao que ela responde cripticamente que hoje já foi amanhã e vai embora.

Ao reentrar em casa, no final do capítulo, ele nota uma luz acesa que jamais acendia e um dos esboços de quadro com rostos de mulheres imaginadas alterado, com pontinhos vermelhos em torno do pescoço de uma das figuras, descritos como um halo de santidade, um colar de rubis ou ainda a imagem sangrenta de uma cabeça decepada. Ele associa essa figura em especial à jovem do rio, a quem chama de “perversa assassina [...] o rosto jovem da morte” (Helder Macedo, 2022, p. 34), ou seja: os temas das mulheres misteriosas, da juventude e velhice, da memória e invenção, do sangue e rubis e do amanhã que já tinha sido hoje se mesclam.

No último capítulo, adormecido, o protagonista tem sonhos confusos com vários dos temas apresentados no texto: incêndio, mulher com rosto coberto com lenço vermelho (reunindo o vermelho do sangue e das chamas e as três mulheres - Madalena, a noiva espanhola e a jovem do rio - numa só representação), morte e ressurreição. O texto finaliza com o incêndio sonhado se sobrepondo ao sonho do incêndio, com batidas à porta do quarto, sirenes de bombeiros e “uma voz distante de mulher a chamá-lo pelo seu nome” (Helder Macedo, 2022, p. 38).

No presente artigo, optou-se por detalhar a diegese, parafraseando, com algumas citações, as principais aparições dos temas elencados, uma vez que a recuperação de cada motivo em separado teria exigido o recontar a história várias vezes. Além disso, quando a novela se aproxima de seu final, alguns desses temas vão se mesclando em imagens polissêmicas, que fundem vários motes, como a figurinha do esboço com pontos vermelhos no pescoço, que junta a noiva espanhola, a Madalena deslemburada, a jovem com o rosto da morte, a cabeça decepada e o colar de rubis.

Trouxeste a chave?

Temos várias chaves de leitura para esse texto denso e que acelera até o vertiginoso: no presente estudo, exploraremos uma em particular, a qual surge

da frase, repetida de forma invertida, quiasmática, “Hoje já foi amanhã” (Helder Macedo, 2022, p. 31) e “O amanhã já tinha sido hoje” (Helder Macedo, 2022, p. 35). A primeira versão indicia o passar inexorável do tempo, enquanto a inversão instaura o tempo mítico, circular. Tal mudança de perspectiva joga os *leitmotifs* para outro campo de significação, a saber: a da repetição das coisas. O futuro que se torna passado e o passado que se torna futuro, encerrando a narrativa aparentemente banal do desencontro do pintor com sua misteriosa amiga (ou de Portugal com seu futuro brilhante, ou ainda dos artistas com o futuro de suas artes) como um acontecimento destinado a se repetir infinitamente. Morte e ressurreição, nessa leitura, perdem a visada otimista da narrativa religiosa e se tornam uma forma de pulsão: a reencenação repetida da perda do objeto de desejo. Retomaremos essa reencenação adiante.

A questão do desejo pode ser clarificada a partir do seguinte parágrafo:

Tinha havido naquele outro tempo um caminho estreito a sair do muro onde a água se espalhava, era uma espécie de doca que nunca foi completada, um pontão de pedras corroídas a desaparecer dentro do rio. Ia lá muitas vezes. Era o lugar do desejo. Como se a entrada de um outro rio, um rio sem margens (Macedo, 2022, p. 22).

Esta descrição é excelente metáfora do lugar do desejo lacaniano. Um movimento que se lança rumo a um objeto que, na verdade, não conhecemos; que está destinado a desaparecer assim que o objeto for alcançado. Uma doca nunca completada, pedras corroídas a desaparecer dentro do rio. A entrada de uma outra coisa. Quem é lançado no rio sem margens do desejo, portanto, só poderá seguir sua força ou perecer nele.

Para Lacan (1988, pp. 809-832), o desejo não é causado por nenhuma qualidade intrínseca ao objeto desejado. Ao contrário: a experiência que cada Sujeito tem ao sofrer o trauma que nos joga no campo do Simbólico (o estágio estruturante da realidade, que abarca a linguagem e a capacidade de viver em grupo) gera uma espécie de resíduo-fantasma, que o psicanalista francês chamou de objeto “a”. Esse resíduo, sem corpo, inefável, vai adentrando diferentes objetos ao longo de nossas vidas e é ele que causa o nosso desejo. Lacan diferencia objeto de desejo (mutável, destinado a perder a “mágica que o habita” a cada vez que nos apossamos dele) de objeto-causa de desejo (o objeto “a”, elusivo e que escapa sempre do objeto desejado quando o alcançamos). É por isso que o desejo é eternamente insatisfeito.

Essa abordagem fica reforçada caso pensemos num detalhe mencionado anteriormente: o fato de “Madalena” haver se descrito no e-mail como uma pianista sem piano (descrição reiterada pelo narrador à página 10). Faz-se necessária a retomada do e-mail recebido. Nele, o pintor, na juventude, é descrito como alguém que fazia poemas que eram, afinal um “jeito de pintar sem tinta”. As

muitas possibilidades de ser, ou de vir a ser, nesse cronotopo que se torna a Lisboa salazarista, não surgem em chave filosófica, mas como metáfora de uma camada relativamente privilegiada da sociedade portuguesa. Estudar pintura, tocar piano, frequentar os cafés lisboetas – tal conjunto de referências remete não às classes trabalhadoras, mas a um segmento da burguesia liberal, que se opôs ao regime de Salazar e que por ele foi perseguida, ou pode optar por sair do país. Entretanto, mesmo essas pessoas ficaram marcadas pela experiência da ditadura, ainda que esta pudesse ser afirmada como relativamente menos sanguinolenta do que o regime franquista na Espanha, por exemplo.

O que a narrativa faz surgir, de forma metafórica e sutil, dos interstícios do que parece um caso de amor adiado/frustrado, é que, passada a “festa” da Revolução dos Cravos, ficou a responsabilidade coletiva de tomar o país herdado do salazarismo e torna-lo um dos muitos futuros Portugais possíveis, o futuro precioso como o vinho de guarda - e que acaba se mostrando um fantasma do que poderia ter sido. A frustração não é somente individual, mas coletiva, e o que fica implícito ao final é a angustiosa dúvida sobre se o país conseguiu ou não se livrar de seus vícios antigos.

A reiteração da frustração, portanto, não é casual. Temos, no pintor sem tela e na pianista sem piano, dois seres desejantes sem objeto, frustrados na busca de uma possível materialidade de um objeto a receber o objeto “a” e tornar-se objeto de desejo. Em outra chave, temos o pintor, agora com telas e fama, enfrentando a própria frustração em relação à sua produção artística, que lhe parece acomodada; finalmente, o encontro frustrado, posto em perspectiva pelo vinho estragado, reduplicado pelo encontro com a jovem da beira do rio. A Lisboa dos desencontros não é, portanto, uma espacialização contemporânea, uma selva de pedra: é um espaço psicológico, que se mantém como tal ao longo do tempo, independente das mudanças em sua aparência.

A Helena descrita no capítulo seguinte ao e-mail (Helder Macedo, 2022, pp. 9-10), por exemplo, casou-se com outro homem, que “voltou para se vingar nela” (*id.*, *ibid.*) após retornar das guerras coloniais. Inversamente à Helena clássica, pivô da Guerra de Troia e que, após a devastação, retorna à sua Grécia como rainha e reconciliada com Menelau, a Helena portuguesa é também Maria do salazarismo e, sem ter provocado a guerra, deve sofrer no casamento por conta dela. Assim, os motivos da guerra, do trauma (de ir para a guerra, de observar *in loco* as consequências que, no texto, são metaforizadas na cabeça cortada) e do desencontro são, macedonianamente, entretecidos. Por isso, a lógica interna do texto tem de tornar impossível tanto o encontro com Madalena (?) quanto o reencontro com a jovem da beira do rio. Trata-se, como vimos acima, da pulsão: o desencontro deve se perpetuar, a ausência do objeto de desejo (e sua perda repetida) motiva um a-mais-de-gozar (*surplus jouissance*) e não apenas na personagem (tratar disso seria psicanalisá-la, o que não é objetivo deste artigo), mas no leitor, cuja fruição

estética foi aos poucos acostumada com essa estratégia de oferecer e frustrar, de repetir, retomar e desamarrar.

O pintor solitário deseja a companhia feminina: isso é indiciado pela memória quase romântica da noiva espanhola, pela intensa perturbação e prazer causados a partir do e-mail da misteriosa talvez Madalena, pelo convite lançado à desconhecida do rio para jantarem no dia seguinte. Mas o vinho cuidadosamente guardado por muitos anos, que teria sido uma espécie de momento perfeito, a metáfora de um Portugal reinventado pela revolução, da trajetória bem-sucedida do artista se renovando, da memória de uma viagem mágica, não existe mais. É o fantasma do que poderia ter sido, imagem que já surgiu em referência a Lisboa (“um tempo de encontros desencontrados. Era o lugar do que poderia ter sido, de não se saber ainda o que não iria poder ser” – Helder Macedo, 2022, p. 10), à Madalena desconhecida (“Havia naquela mensagem um tom de intimidade, de possibilidades perdidas, de vidas alternativas” – Helder Macedo, 2022, p. 11) e o vinho (“o espectro do que poderia ter sido” – Helder Macedo, 2022, p. 19). Os três podem ser lidos como representações da mesma coisa: da busca decepcionada por um futuro mais luminoso.

Em tal contexto, o que poderia ter sido apenas um contratempo (o vinho estragado) toma uma importância enorme: o desejo lacaniano, essencialmente ligado à linguagem, é uma força que impele o sujeito a buscar o objeto desejado, mas também é algo reflexivo:

[...] em parte alguma evidencia-se mais claramente que o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro (Lacan, 1953/1998, p. 268).

Esse **outro** não se refere a outro indivíduo, mas à própria ordem Simbólica, que estrutura as regras de convivência; a estrutura subjacente à ordem social, com suas demandas e proibições. Quando metaforizada numa figura invisível e virtual, pairando sobre nossas cabeças, ela é o Grande Outro. Assim, eu não desejo apenas o que desejo; desejo o que penso que o Grande Outro deseja. A ordem Simbólica me ensina a desejar. A mecânica do desejo é, portanto, sempre mediada e não direta. Nesse ponto, o fiasco do vinho é muito mais do que uma representação de impotência ou de ser tarde demais: é a revelação de que a causa do desejo não habita o corpo misterioso que ameaça se revelar; que ela está sempre-já em outro lugar.

Tal epifania é aterrorizante para o protagonista: é desarticuladora da realidade tal como ele é capaz de organizá-la, de fazer sentido. É, em termos lacanianos, a súbita irrupção do Real² desorganizando completamente a rede do Simbólico.

² No pensamento lacaniano, o Real não se confunde com a realidade. Esta é composta de três

Novamente, a fuga do protagonista do encontro com a mulher que lhe enviou o e-mail, matizada pela porta destrancada (o último fio de esperança), é uma atitude de pulsão: o gozo não se encontra mais na promessa de obter-se o objeto de desejo e sim ao reencenar repetidamente a **perda** desse mesmo objeto

A mulher mais jovem e solícita retoma os *leitmotifs* com uma nova narrativa, como se fosse oferecer um relato que pudesse reordenar os sentidos texto, mas não reassegura um futuro ao protagonista: sua narrativa, afinal, é a mesma. Se ela era a Madalena desconhecida e rejuvenescida, limitou-se a rememorar os temas da garganta cortada, do passado irrecuperável e da memória não confiável; se era um novo elemento da trama, foi embora sem se revelar e sem se comprometer. Ela pode representar no texto um esforço de ressimbolização³, de escapar do terreno indescritível do Real e retornar ao Simbólico, onde a linguagem pode dar formato inteligível (portanto suportável) ao trauma. Mas esse encontro, como já vimos, também fracassa.

O retorno ao apartamento, a fusão final dos *leitmotifs* e o incêndio sonhado que se torna verdadeiro pode ser lido como o triunfo da irrupção do Real, que varre toda e qualquer possibilidade de tornar a narrativa uma forma domesticada, com um sentido, uma lição de moral, conclusões inescapáveis etc. O leitor tem a sensação de, simultaneamente, ter lido uma história muito bem contada e estruturada e de não ter resposta nenhuma às perguntas propostas pelo texto. Tal efeito, aliás, é uma excelente metáfora da própria ordem Simbólica, a rede de sentidos criada por meio da linguagem para organizar o mundo sobre o caos inenarrável do real – mas que frequentemente sofre abalos, fissuras, afrouxamentos pelos quais o Real pode penetrar, desorganizando tudo.

Por exemplo: uma forma ressimbolizada, domesticada, de entender o final do texto seria ceder à tentação de ler o incêndio final como a explosão de um desejo que correspondesse a uma nova Revolução, que pudesse impulsionar o pintor a novos rumos e a Portugal a se libertar das amarras e fantasmas do próprio passado. O texto macediano, porém, encerra-se sem oferecer essa hipótese otimista numa bandeja. É a forma extrema de não escrever romances que já seriam, no momento

instâncias distintas: Simbólico (linguagem e regras), Imaginário (certos conceitos cristalizados que configuram formas de sentido) e, finalmente, o Real: um excesso insuportável, no qual não conseguimos nos mover, pensar ou extrair nenhum sentido. O encontro com o Real é sempre muito traumático. Pensemos no exemplo que Žižek dá do jogo de xadrez: os papéis de cada peça, seus movimentos e funções específicas, são da ordem do Simbólico; o formato das peças que representam cada uma dessas funções é da ordem do Imaginário. Para o Real, creio que, diferentemente do exemplo do filósofo esloveno, pensaríamos numa explosão que destruísse o tabuleiro, tonteasse os jogadores e tornasse o jogo impossível... (cf. ŽIŽEK, 2010).

³ No sentido de saída Real e reintrodução no Simbólico que, por meio da linguagem, imporá uma ordem, uma lógica à experiência traumática, falsificando-a em narrativa; a própria possibilidade de “reescrever” o final é tentar reintroduzir a ilusória segurança oferecida pela ordem Simbólica.

próprio da escrita, o resultado das futuras teses que serão escritas sobre ele, como ironizou Macedo em *Partes de África* (Helder Macedo, 1991, p. 77).

Essa escrita à maneira de Penélope não apenas desmancha o que teceu, mas bota fogo nos fios e no tecido. Se o desejo é impossível, não há morte ou ressurreição; se o desejo é assimilável às águas férteis do rio, sua anulação não pode ser metaforizada na terra também fértil ou no ar livre e impalpável, mas apenas no fogo que consome tudo. Ao mesmo tempo, o texto encena a letalidade da pulsão: ao buscar prazer apenas na perda repetida do objeto de desejo, sendo esse objeto a mulher misteriosa, um país melhor ou a renovação de sua arte, Macedo fecha uma metáfora que ultrapassa a questão individual e torna-se política, no sentido amplo do termo.

Considerações Finais:

Como já disse, o escrever “desescrevendo”, deixando o leitor cheio de perguntas, sem a tranquilidade pacificada frente ao objeto lido, é característica marcante da obra ficcional de Helder Macedo. Temos esse efeito em *Partes de África*, (Helder Macedo, 1991) no qual as narrativas autobiográficas são tornadas impossíveis; em *Pedro e Paula*, (Helder Macedo, 1998) embora de forma menos intensa, na qual o aparente final reconciliado deixa frestas para dúvidas sobre o futuro; em *Vícios e Virtudes* (Helder Macedo, 2000), que faz um jogo com as vozes que ocupam a função de narrador até que a narrativa construída torna-se uma cortina de fumaça; em *Sem Nome* (Helder Macedo, 2004), no qual a vida dos dois protagonistas é tornada melhor e produtiva por meio de uma mentira; em *Natália* (Helder Macedo, 2009), no qual uma aparente narrativa de empoderamento dá a volta sobre si mesma até frustrar completamente as expectativas do leitor; e em *Tão longo amor, tão curta a vida* (Helder Macedo, 2012), onde um pedido de solução ficcional para a narrativa incompleta feita por uma das personagens desagua em becos sem saída. Ao mesmo tempo, todos esses romances têm um viés fortemente historicizado e politizado, uma vez que o autor textual enfatiza sempre o fato de que tudo o que fazemos e tudo o que deixamos de fazer é político e inserido num contexto sócio-histórico. Creio que *Noite de Verão* é a experiência mais concentrada dessa escrita “feita para desinquietar”, nas palavras do próprio autor.

SILVA, M. C. Plot Twist! Tradition, Desire and Subversion in Helder Macedo's *Summer Night*. *Itinerários*, Araraquara, n. 60, p. 37-48, jan./jun. 2025.

■ **ABSTRACT:** “*Summer Night*”, novella by Helder Macedo published in 2022, contains well-known characteristics of the author's prose: its elaborate internal articulation, created by the intertwining of different themes and motives, apparently distant from

each other, that end up very close or even merged, is always defied by a narrative technique that undoes all certainties, ending in challenges for the reader that, looked closely upon, bypass individual stories and point to collectivity, as a subtle but poignant political allegory. The interplay between memory and invention is also important for the text. Lacanian concepts, such as desire, the Big Other, object “a” and the triad Real, Imaginary and Symbolic are the tools this research used in order to demonstrate how the novella jumps from individual stories to collective narrative.

■ **KEYWORDS:** *Helder Macedo. Summer Night. Desire. Object “a”.*

REFERÊNCIAS

- DANTAS, Gregório Foganholi: **Metáforas da História: uma leitura dos romances de Helder Macedo**. Orientadora: Wilma Arêas. 2009. 220 fl. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- LACAN, Jacques. (1998). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1960), pp. 807-842.
- MACEDO, Helder. **Noite de verão**. Lisboa: Nova Mymosa, 2022.
- MACEDO, Helder. **Partes de África**. Lisboa: Ed. Presença, 1991.
- MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Lisboa, Ed. Presença, 1998.
- MACEDO, Helder. **Vícios e virtudes**. Lisboa: ed. Presença, 2000.
- MACEDO, Helder. **Sem nome**. Lisboa: Ed. Presença, 2005.
- MACEDO, Helder. **Natália**. Lisboa, Ed. Presença, 2009.
- MACEDO, Helder. **Tão longo amor, tão curta vida**. Lisboa: Ed. Presença, 2012.
- MELLO NETO, João Cabral de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986 (6ª. edição).
- SILVA, Marisa Corrêa. **Partes de África: Cartografia de uma identidade cultural portuguesa**. Niterói: EDUFF, 2002.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Como Ler Lacan**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2010.

