

CARLA SEVERO TRINDADE

A identidade cultural em *Natália*, de Helder Macedo

PORTO ALEGRE

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: TEORIA DA LITERATURA

A identidade cultural em *Natália*, de Helder Macedo

CARLA SEVERO TRINDADE

Monografia apresentada como requisito para obtenção do Grau de Licenciatura em Letras – Português e Literatura Portuguesa pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2013

AGRADECIMENTOS

A Rita Lenira Bittencourt, pela orientação, atenção e incentivo.

A Moira Wetzel, por “todas as manhãs do mundo”.

A Aline Stawinski, Renata Einsfeld e Rosângela Bratkowski, pelo apoio técnico.

Aos professores do curso de Licenciatura em Letras da Ufrgs.

Aos meus colegas, tão queridos amigos feitos ao longo desses quatro anos.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo propor uma chave de leitura para o romance *Natália*, de Helder Macedo. Para tanto, utilizou-se o referencial teórico dos Estudos Culturais, mais especificamente as produções de Stuart Hall que abordam a identidade cultural na pós-modernidade, mas também de outros teóricos que dialogam com ele. Buscou-se articular teoria e romance, tanto para aprofundar a compreensão da teoria como para produzir uma interpretação diferenciada acerca do romance, situando-o no universo ficcional mais amplo de Helder Macedo, articulando as contingências históricas da narrativa com as circunstâncias sociais e culturais apontadas por Hall e mobilizando conceitos específicos da teoria dentro do quadro evolutivo dos personagens na obra literária.

Palavras-Chave: Identidade – Natália – Estudos culturais

ABSTRACT

This study intends to propose a key to the reading of *Natalia*, a novel by Helder Macedo. For this, we used the theoretical framework of Cultural Studies, more specifically the production of Stuart Hall approaching cultural identity in postmodernity, but also of other theorists who relate to him. We sought to bring together theory and novel, in order to deepen the understanding of theory and to produce a different interpretation about the novel, situating it in the broader fictional universe of Helder Macedo. Furthermore, we articulate the historical contingencies of the narrative with the social and cultural circumstances outlined by Hall, mobilizing specific concepts within the framework of the characters in the literary work.

Keywords: Identity – Natália – Cultural studies

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 UNIVERSO.....	10
3 ORIGEM.....	15
4 O FIM COMO PRINCÍPIO.....	22
4.1 O Saco da Criação	26
4.2 Homenagem a Exu	31
4.3 O Descanso de Olorum	41
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

O romance *Natália*, de Helder Macedo, foi publicado pela primeira vez em Portugal, em 2009. Posteriormente, no Brasil, em 2010. O livro concretiza um diário que teria sido composto pela personagem principal com o objetivo de exercitar seus dotes literários, seguindo o conselho de um escritor a quem entrevistou para a televisão. A moça inicia sua escrita, então, problematizando a própria origem. Natália teria nascido em Argel, em dezembro de 1973, filha de um casal de jovens portugueses, aparentemente subversivos exilados e mortos numa operação da polícia política do regime fascista que governou Portugal por mais de 40 anos e terminou deposto em 1974. Segundo ela, os pais “eram os maus da história dos outros, dos que nesse tempo destruíam e explodiam e torturavam. Como eles também talvez tivessem feito do lado dos bons, mas não tiveram tempo”. (MACEDO, 2010, p. 10) Foram para Argel “para serem treinados para a luta armada, o que quer que isso fosse, prefiro não saber”. (MACEDO, 2010, p. 32)

Recém-nascida, a menina foi salva por um misterioso funcionário presente à operação, que teria entregue a criança a uma mulher argelina cujo bebê falecera recentemente e enviado uma carta ao avô de Natália explicando o ocorrido e pedindo que não se fizesse indagações sobre sua identidade. Diogo, o avô materno, filólogo respeitado, resgatou Natália, a quem criou em Portugal, fascinando a menina com as histórias fabulosas que contava e estabelecendo com ela uma relação de forte identificação e proximidade. Ao crescer, Natália casa com um aluno do avô, Paulo, seguidor do estudioso e personalidade algo semelhante à dele, mas acaba traindo e abandonando o marido para ir viver com o primo deste, Jorge. Com a morte de Diogo, porém, a protagonista retorna ao casarão onde cresceu para cuidar da avó brasileira, criatura apagada que convalesce de um câncer e acaba morrendo logo a seguir. O romance que lemos é construído a partir de trechos do diário que Natália escreve intercalados com as histórias do avô sonhadas por ela após o falecimento deste.

Separado de Natália, Paulo une-se a Fátima Rua, com quem tem um filho a quem também dá o nome de Diogo, homenageando o mestre. Certo dia, remexendo o escritório do avô, Natália encontra fotografias de uma criança e adolescente, o que a deixa muito intrigada ao perceber que se trata de imagens da mulher de Paulo. Segue-se um encontro e uma conversa esclarecedora entre Natália e Fátima, quando se descobre que a segunda é filha do

policial presente à execução dos pais da protagonista. O avô Diogo, numa ação que se supõe caridosa, a contatara ainda em Argel, quando vivia com a mãe prostituta. Abandonada pela mãe posteriormente, continuou sendo educada às custas de Diogo num convento até a idade adulta, quando parte para estudar canto em Londres, sustentando-se, a princípio, numa atividade de sexo por telefone e, mais tarde, como uma espécie de prostituta de luxo. Ao retornar a Portugal, anos depois, Fátima tenta reencontrar o homem que a teria auxiliado, e acaba se aproximando de Paulo.

Natália e Fátima iniciam uma relação amorosa e passam a viver juntas no casarão, com o menino Diogo como filho das duas. O enlace entre elas, no entanto, é marcado por uma série de ambiguidades, pequenas provocações mútuas e subentendidos que vão, aos poucos, aguçando ainda mais as dúvidas que Natália alimentou a vida inteira a respeito da própria identidade. Para completar, Fátima é loura de olhos verdes, como Natália imagina que deveria ser uma filha que se parecesse com sua mãe assassinada em Argel. Ela mesma, por outro lado, é morena de olhos escuros, aparência que, a seu ver, condiz com a que deveria ter a filha de uma argelina. Há um anseio tenso e permanente, entre as mulheres, em compreender a própria origem e descortinar o próprio passado, o que as leva a uma viagem ao Brasil, com o objetivo declarado de conhecer o país e, ao mesmo tempo, investigar recordações delirantes da avó de Natália em seus últimos dias. Contratam uma empregada também brasileira, Ivanilda, sob cujos cuidados é deixado o garoto Diogo, e partem.

No Brasil, a união de Natália e Fátima se degrada rapidamente. As duas discutem e Natália retorna a Portugal antes do combinado. É em Portugal que fica sabendo, por telefone, do sumiço de Fátima no Brasil, mas permanece certa inconclusibilidade sobre se a mulher teria morrido ou simplesmente desaparecido. Por este motivo, Paulo viaja ao Brasil para esclarecer os fatos, descobrindo que Fátima encontrara o próprio pai no Rio de Janeiro, Joaquim Rua. Ao conversar com Joaquim, Paulo compreende que o avô Diogo na verdade fora um colaborador do regime salazarista, o que o deixa muito perturbado. Os acontecimentos são comunicados a Natália em parte por ele e também, em parte, por Jorge. Natália e Paulo tornam a viver juntos. Ela considera: “Quanto ao meu avô, é claro que o Paulo é que tem razão. Passou-se tempo demais para ter importância o que ele fez ou não fez, as razões boas ou más que teria tido ou não tido”. (MACEDO, 2010, p. 232) Mas as circunstâncias não deixam o leitor tão certo acerca de que é o que Paulo realmente pensa, de

que ele efetivamente concorda com a esposa que diz que “o melhor é mesmo não termos convicções nenhuma”. (MACEDO, 2010, p. 232)

O romance conclui recuperando a questão da autoria colocada no princípio, uma vez que o escritor entrevistado então por Natália acaba de publicar um livro intitulado *Natália*. Já o diário que estamos lendo (composto por quem?) pode ter sido deletado. Já o último capítulo parece tão descolado da estrutura da narrativa que ficamos em dúvida quanto a sua função. Pode ser o último sonho de Natália com as histórias do avô. Pode ser uma espécie de comentário do real autor da história, pairando à parte, explicando e fabulando o todo. Pode ser a primeira história relatada pelo neto Diogo a Paulo, no escritório do casarão. Nele, deuses africanos são convocados à criação do mundo pelo Deus supremo Olorum, mas Oxalá falha em sua missão por não ter prestado homenagem a Exu. Olorum ordena então que outra orixá, Nanan, prossiga com a tarefa, o que ela faz com o auxílio do *saco da criação*. A Oxalá, como forma de se redimir, Olorum dá a oportunidade de, após reverenciar Exu, criar os seres da Terra. Findo o trabalho, Olorum descansa.

Podemos identificar algumas das feridas da história recente de Portugal presentes na trama de Helder Macedo. Em primeiro lugar a questão dos segredos não expostos e das culpas que, em maior ou menor grau, permanecem não assumidas a partir da queda dos regimes totalitários. Este ponto é ligado ao problema da origem obscura de Natália e Fátima, estruturando uma busca de identidade que é a espinha dorsal do livro e que aparece muito bem entrelaçada a uma indefinição quanto à origem do próprio romance, no sentido em que não se poderia estabelecer com clareza a autoria do texto. Em segundo lugar, pairam as sombras das tragédias ligadas às guerras coloniais travadas na África em período próximo ao nascimento das duas moças, que saem do mesmo lugar para cumprir destinos opostos que não são opostos, uma vez que nenhuma consegue enfim se definir como europeia ou como *moura*. Além disso, o misterioso último capítulo, orientando para uma criação de tudo a partir da África, poderia levar-nos a uma compreensão dos fatos num âmbito metafórico, com a questão da autoria associada a algo que se elabora na cabeça do mundo colonial (Argel e o norte da África) e que secreta, de alguma forma, o mundo da metrópole.

A presente investigação tentará refletir sobre alguns destes temas. Em primeiro lugar, procuraremos situar *Natália* no universo mais amplo dos romances escritos por Helder Macedo. A seguir, tentaremos localizar os momentos históricos que afloram a partir da

narrativa. Finalmente, nossa intenção é reler o livro à luz destes aspectos e, principalmente, das questões levantadas por Stuart Hall acerca da identidade cultural na pós-modernidade, mas também de referencial teórico de outros estudiosos cujas observações sobre identidade no mundo contemporâneo, colonialismo e pós-colonialismo cruzam com as ideias de Hall.

2 UNIVERSO

Helder Macedo nasceu na África do Sul em 1935. Neto e filho de administradores de colônias, viveu e fez seus primeiros estudos nas antigas colônias portuguesas: Moçambique, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Completou o liceu em Lisboa e ingressou na Faculdade de Direito. Envolvido na campanha à presidência do general Humberto Delgado, opositor de Salazar que termina assassinado pela polícia política, acaba deixando o país rumo à África do Sul e, posteriormente, Londres, onde vive, intermitentemente, desde 1960. Trabalhou esporadicamente na British Broadcasting Corporation (BBC) e fez estudos no King's College, onde construiu sua carreira universitária. Lecionou na Universidade de Harvard e em outras universidades americanas e brasileiras. Com a abertura política em Portugal, ocupou cargos ligados à área cultural no governo português. De 1982 a 2004 (ano da sua jubilação – aposentadoria) ocupou a Cátedra Camões do King's College. (RIBEIRO, 2010)

Macedo escreveu poesia e ensaios, mas a análise deste trabalho ficará restrita a seus romances. Como ficcionista, sua estreia aconteceu em 1991, com *Partes de África*, seguido de *Pedro e Paula*, de 1998, *Vícios e Virtudes*, de 2000, *Sem Nome*, lançado em 2005, e, finalmente até o momento, *Natália*. São textos para cuja compreensão se torna relevante esta explanação inicial acerca da biografia do escritor, uma vez que uma das características importantes do estilo de Helder Macedo está exatamente num entrecimento entre verdade e mentira para o qual o uso de elementos da vida do autor, tanto situando as histórias como compondo as biografias de personagens (em *Natália*, Fátima viveu em Londres e Natália trabalhou fazendo entrevistas para a televisão, como o escritor), é significativo. Tal expediente coloca o leitor numa dúvida permanente em relação ao caráter ficcional dos romances, com a qual a própria escritura brinca, em determinado momento: “Estão a ver, vocês a concordarem que tenho uma grande imaginação enquanto que assim lá vão julgar outra vez que escrevo romances autobiográficos”. (MACEDO, 2002, p. 146) Mas é também no interior da escritura que se rebate a acusação: “(...) este livro não é sobre mim mas a partir de mim, condutor biograficamente qualificado das suas factuais ficções. (...) Neste, que nunca se sabe quando é romance e quando não é, o meu disfarce é não me disfarçar (...)”. (MACEDO, 1999a, p. 221) E essa é uma das formas através das quais se instaura o jogo das narrativas de Helder Macedo que já havia atraído a atenção de Paulo Ricardo Angelini, que comenta, em sua dissertação de Mestrado (2004, p. 81): “(...) narrador, autor implícito e autor

real misturam-se, confundem-se, dialogam”. E, mais adiante, acrescenta, a respeito do jogo autoral e seus desdobramentos: “(...) o fantasma do autor real, mascarado no autor implícito, mascarado ainda no narrador que se vale também como personagem (...)”. (ANGELINI, 2004, p. 86) Levando em conta essas operações, em *Natália*, podemos apontar a sobreposição dos textos do livro e do diário e o obscurecimento quanto à autoria de ambos. Ribeiro (2010, p. 113) acrescenta:

Outro tema estruturante do romance lança um outro ângulo de reflexão e ensaio tão caro a Helder Macedo ao longo de toda a sua obra ficcional: o da criação literária e da própria história do romance (...), inclusive com intervenção de um sujeito-personagem chamado Helder Macedo e de que também resulta o clima de ambiguidade, ambivalência e dúvida que povoa os romances de Helder Macedo.

E, novamente, podemos adentrar a ficção para conversar com a colocação da crítica real. Em *Pedro e Paula*: “(...) a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas”. (MACEDO, 1999b, p. 139) Ou: “Mas já disse que dentro das minhas personagens há pedaços de gente a querer existir, vontades próprias a interferirem nas minhas monstrificações emblemáticas”. (MACEDO, 1999b, p. 171) Ou seja: frente e verso associam-se na composição do tecido das obras, com a realidade conduzindo explicitamente ações e reflexões dos personagens, ao mesmo tempo em que as ações e reflexões dos personagens conduzem leitor e autor a novas percepções acerca da realidade.

O livro que se escreve dentro do livro é um artifício de que Helder Macedo se utiliza com frequência para articular a trama falso/ verdadeiro em seus romances. Natália escreve um diário. Em *Partes de África*, vem à tona o *Drama Jocosso*, peça composta por um amigo desaparecido – Luís Garcia de Medeiros – do narrador com inspiração no *Don Giovanni*. “(...) o jeito talvez seja incluir no meu livro um fragmento do dele (...)”. (MACEDO, 1999a, p. 130) E a partir daí o drama de Medeiros toma o lugar do romance de Macedo, incluído no corpo do livro. Aliás, Medeiros ainda retorna em *Pedro e Paula*: “E das políticas passamos para outros enigmas, se bem que nesses, que eram o dos amores, só tenha conhecido uma pessoa ainda mais discreta do que o Gabriel: o meu pré-póstumo amigo Luís Garcia de Medeiros”. (MACEDO, 1999b, p. 143) Mas é em *Vícios e Virtudes* que essa brincadeira com o leitor se expande ao ponto em que o livro que está sendo lido se enrola sobre si mesmo, em espiral, mostrando seu lado reverso no livro que está sendo escrito dentro do livro que está sendo lido. Serão os mesmos? Difícil de responder, em se tratando de Helder Macedo. O jogo

fica só um pouco mais claro em *Sem Nome*, começando com uma leitura alternativa de *Hamlet* a partir de uma montagem que envolve duplicação dos papéis dos atores (um ator fazendo dois papéis) e começa a colocar em cena a sobreposição de duplos, estrutura presente em todo o texto de *Natália* (também, anteriormente, nos gêmeos de *Pedro e Paula*). Aqui, há um deslizamento de identidades entre Júlia e Marta, o que leva Júlia a imaginar seu próprio romance para o destino de Marta: “Não sabia ainda era o que ia escrever, sabia só que tinha de ser sobre a Marta, sobre ela ter desaparecido, sobre não se saber se estava viva ou morta. Imaginou-se por um momento assim, livre, desaparecida. A ver os outros que a não podiam ver”. (MACEDO, 2006, p. 103)

Estes espelhamentos são ainda enriquecidos por um impressionante universo intertextual em que ópera, teatro, literatura, história, artes plásticas, cinema são referenciados a todo instante e sempre de forma a iluminar determinadas compreensões da trama. Em *Natália*, voltaremos a este ponto oportunamente. Diz Angelini (2004, p. 138): “Mistura é uma boa palavra para se referir às obras de Macedo. Mistura de textos, de gêneros, de vozes, de mentiras, de verdades, de mundos. Uma mistura múltipla, irônica e perturbadora (...)”. E um exemplo de mistura, em *Pedro e Paula*:

Ao piloto jogador nada mais aconteceu do que nada acontecer no regresso a Casablanca porque havia outros a quem o mesmo acontecesse nessa ou noutras guerras. Ilsa, já não Ilsa, foi para a Itália onde cortou o cabelo para o novo filme e começou o escândalo com o Rosselini, enquanto Victor Laszlo deve ter regressado a Hollywood mas não sei se foi antes ou depois de tudo isso que ele andou na propaganda tabagista a acender dois cigarros de cada vez para a Bette Davis. (MACEDO, 1999b, p. 16)

O trecho articula ficção e realidade (o filme *Casablanca* com a vida real de seus atores principais), ao mesmo tempo em que traz à memória a questão dos duplos colocada nos dois homens que lutam pelo amor de Ilsa (Rick/ Victor) e a suas personalidades conflitantes (cinismo/ heroísmo). Tudo isso costurado no meio da história de um casal de gêmeos díspares/ complementares.

Mas o laço que termina por reunir os cinco romances de Helder Macedo é mesmo o amplo painel em que se procura olhar e repensar a história de Portugal. Em *Partes de África*, o tema é a colonização portuguesa em solo africano:

A contemplação filosófica da paisagem e do papel em branco tem sido ocasionalmente complementada por visitas à galeria das sombras no que foi a casa dos meus pais, um largo corredor com as paredes quase totalmente cobertas por fotografias que refletem, como crônica minimalista de família, a história de uma boa parte do colonialismo português do último império. No escritório que dá para o corredor, agora com a má iluminação do desuso, há cópias empilhadas de relatórios, estantes com livros de leis anotados à margem, mapas de África com círculos a cores, outros vestígios da contribuição pública do meu pai a várias partes dessa mesma história. (MACEDO, 1999a, p. 9-10)

Em *Pedro e Paula*, o salazarismo e a Revolução de Abril:

Pois foi quando o que viria a ser o Movimento das Forças Armadas começou gradualmente a tomar forma entre aqueles militares cuja experiência de uma guerra em que se começaram a sentir como os injustificados inimigos de causas que deveriam partilhar os forçou a pensarem impensáveis recusas no modo afirmativo que transformasse a sua profissão de morte numa afirmação de vida, a guerra em paz, a opressão em liberdade, o fim do império num novo recomeço. Porque essas teriam sido de fato as paradoxais intenções da revolução que em breve fariam. E mais não se pode exigir a quem a fez para que outros pudessem executar a utopia. (MACEDO, 1999b, p. 108)

Vícios e Virtudes utiliza o sebastianismo deslocado para a figura da mãe do Rei Desejado para refletir sobre a possibilidade/ necessidade de definição de uma identidade nacional: “Uma ova. Uma ova a identidade nacional, não há tal coisa. Há pessoas e circunstâncias. Mudam umas, mudam as outras, muda a identidade nacional. E se muda já não é a mesma, deixa de ser o que era, de modo que não há”. (MACEDO, 2002, p. 30) Enquanto que *Sem Nome* revolve a chaga dos desaparecidos políticos:

Sem Nome são, portanto, aqueles a quem, como Marta, um regime político ditatorial retirou o nome, no sentido de escamotear uma identidade por rasura, por imposta fuga e até por impossibilidade de se reproduzir, real e metaforicamente representada na esterilidade que as torturas da PIDE provocaram em Marta (...). (RIBEIRO, 2010, p. 113)

E chegamos a *Natália*:

Natália é de fato uma filha da ditadura e, nessa medida, o livro alinha-se não nos tempos da geração de presos políticos, de exilados ou ex-combatentes, mas nos da geração dos netos que Salazar não teve (...). Mas, ao mesmo tempo em que Natália caracteriza o mundo em que vive, e assim tomamos conhecimento do seu mundo, tomamos também conhecimento dela própria pela maneira como nos transmite o mundo, da sua profunda solidão e do esvaziamento da herança de que se sente

herdeira nos tempos portugueses em que a narrativa se situa, anos 2000. (RIBEIRO, 2010, p. 114)

Esta neta dos duros tempos instituídos pelo regime totalitário sente-se, ao mesmo tempo, herdeira e esvaziada de sua herança pela distância, pelo esquecimento, pela emergência de outros valores, pelos ocultamentos, pela falta de identificação com o passado... E, ao mesmo tempo, busca o passado e a si mesma no passado. *Partes de África* contempla sombras e se há, nesta figura de linguagem, uma primeira percepção de que o real começa a perder a nitidez, esfumaçado pela própria narrativa que pretende lhe dar relevo, há também, no exercício mesmo do livro, uma crença na possibilidade de se recuperar a memória do que foi. *Pedro e Paula*, o livro que nos remete, lá pelas tantas, ao filme *Casablanca*, já escancara uma espécie de nostalgia da totalidade perdida, expressa na partição de identidade configurada no duplo dos gêmeos: “*Toque mais uma vez, Sam (Play it Again, Sam)*, que é talvez o pedido de repetição mais célebre do mundo ocidental, ainda é uma invocação à similitude, um retorno às verdades eternas”. (BHABHA, 1998, p. 254) Em *Vícios e Virtudes*, porém, desestrutura-se a identidade da nação. Em *Sem Nome*, desestrutura-se a identidade da pessoa. Natália terá que atravessar essa paisagem, num ambiente em que, ao colocar realidade e ficção num mesmo patamar de incerteza, o escritor que pensa a história do país alerta para a condição narrativa da própria história. No próximo capítulo, tentaremos acompanhar alguns dos lugares do passado que se fazem presentes no percurso da personagem.

3 ORIGEM

1973 foi um ano emblemático para a história do mundo, ano do golpe militar no Chile, que depôs o governo de Salvador Allende, e ano do fim da Guerra do Vietnã. Num contexto de mudanças que repercutiriam ao longo de décadas futuras, reúne-se em Argel a IV Cúpula dos Países Não-Alinhados, movimento surgido com o final da Segunda Guerra numa tentativa de criar uma posição equidistante entre as potências que polarizavam a Guerra Fria: Estados Unidos e União Soviética.

No entanto, só encontraremos um esboço de ação concreta dos Não-Alinhados na 4ª Conferência, realizada em Argel (1973). O momento era de efervescência. A guerra do Vietnã definia-se contra os Estados Unidos, as ditaduras de Franco e Caetano suspiravam por dias passados e a luta pela independência impregnava as colônias da África. Desenhava-se então a única tentativa real de alguns países subdesenvolvidos em usar sua pressão conjunta contra as potências capitalistas. Meses após a Conferência, a OPEP elevaria o preço do petróleo, no bojo da guerra do Yom Kippur. (BRENNER, 1987, p. 80)

Aparecem aí, portanto, os assuntos candentes da pauta política e econômica do momento, configurando-se Argel como um ponto geográfico simbólico de resistência e de proposição de alternativas à ordem que se instaurava no planeta. Afinal, o filme *A Batalha de Argel*, de Gillo Pontecorvo, ao vencer o Festival de Veneza, em 1966, expusera as condições de enfrentamento entre franceses e argelinos na guerra de independência da colônia, que se desenrolara por quase uma década, estabelecendo, ela também, parâmetros que balizariam, daí em diante, não apenas as relações entre colonizadores e colonizados, mas também entre os regimes ditatoriais e suas populações dominadas.

(...) os franceses resistiram tenazmente ao levante pela independência nacional da Argélia (1954-62), um dos territórios em que, a exemplo da África do Sul e – de certa maneira – Israel, a coexistência de uma população local com um grande grupo de colonos europeus tornava o problema da descolonização particularmente difícil de resolver. A guerra argelina foi assim um conflito de uma brutalidade peculiar, que ajudou a institucionalizar a tortura nos exércitos, polícia e forças de segurança de países que se diziam civilizados. Popularizou o infame uso posterior e generalizado da tortura com choques elétricos aplicados a línguas, bicos de seios e órgãos genitais (...). (HOBSBAWM, 1995, p. 218)

A brutalidade é dramatizada no filme, ao mesmo tempo em que se coloca o ponto de relativização do bem e do mal levantado pela personagem Natália. Em determinado momento, o militar francês que coordena as operações em Argel lembra que suas forças, agora acusadas de fascistas, são as mesmas que compuseram a resistência à ameaça nazista. Complexificando-se cada vez mais os problemas, torna-se cada vez mais difícil apontar de imediato suas causas e soluções e emerge a compreensão de que o mal é definido por quem está em posição de apontá-lo como tal.

Mas *Natália* articula um outro dilema histórico do período nas palavras de Jorge: “(...) isso foi para matarem um líder africano que estava a ganhar a guerra. Toda a gente sabe. O Amílcar Cabral. Em Argel, uma coisa assim indiscriminada, nem sabia que tinham feito”. (MACEDO, 2010, p. 100) Intelectual e líder revolucionário envolvido nas lutas de libertação de Cabo Verde e Guiné-Bissau, a morte de Amílcar Cabral em circunstâncias suspeitas (teria sido morto por seus próprios correligionários ou pela polícia política portuguesa?), em 1973, aponta diretamente para o fim do regime de Salazar, no ano seguinte, e, este, para a independência dos países africanos, em 1975.

O golpe de oficiais radicais que revolucionou Portugal foi engendrado nas longas e frustrantes guerras contra guerrilhas de libertação colonial na África, que o exército português vinha travando desde o início da década de 1960, sem maiores problemas, a não ser na pequena colônia de Guiné-Bissau, onde o talvez mais hábil de todos os líderes libertadores africanos, Amílcar Cabral, os levara a um impasse no fim daquela década. (...) Com crescente ajuda soviética (...) esses movimentos renasceram no início da década de 1970, mas foi a revolução portuguesa que possibilitou às colônias conquistar finalmente sua independência em 1975. (HOBSBAWM, 1995, p. 436-437)

Tal processo nos remete à intrincada articulação entre os dois mundos (colônia e metrópole), em que o destino de um perpassa o destino de outro, metaforizada também na ficção, na relação entre Fátima e Natália, e já apontada por Santos (2010, p. 274):

(...) os dois processos históricos de descolonização, a independência do Brasil e a independência das colônias africanas, tiveram lugar concomitantemente com profundas transformações de sinal progressista na sociedade portuguesa, a revolução liberal, no primeiro caso, e a Revolução do 25 de Abril, no segundo caso. Isto significa que há em ambos os processos de descolonização um sentido partilhado de libertação, tanto para o colonizador, como para o colonizado.

E é dessa forma que começa a se iluminar a forma como Helder Macedo está sempre evocando, de modo, às vezes, bastante sutil, até distante, os movimentos da história, indicando seus complicados entrelaçamentos e as repercussões, muitas vezes imperceptíveis a um primeiro olhar, entre os fatos. Neste aspecto, inclusive, a escolha do ano de 1973, em que eclode a primeira crise do petróleo que influenciará a economia do mundo nas próximas décadas, é ainda importante por apontar a presença de Portugal no rumo que tomam os acontecimentos:

E, se o Vietnã não bastasse para demonstrar o isolamento dos EUA, a guerra do Yom Kippur de 1973 entre Israel – que os americanos permitiram tornar-se seu mais estreito aliado no Oriente Médio – e as forças de Egito e Síria, abastecidas pelos soviéticos, mostrou isso de forma mais evidente. Pois quando Israel, duramente pressionado, com poucos aviões e munição, apelou aos EUA para mandar suprimentos depressa, os aliados europeus, com a única exceção do último bastião do fascismo pré-guerra, Portugal, se recusaram até mesmo a permitir o uso das bases aéreas americanas em seu território para esse fim. (Os suprimentos chegaram a Israel via Açores). (HOBSBAWM, 1995, p. 241-242)

É a Guerra do Yom Kippur, entre Israel e Egito e Síria, que forma a base imediata da crise do petróleo, estando o envolvimento de Portugal, mais uma vez, marcado pelos elos coloniais, tanto dos Estados Unidos com relação ao país (e voltaremos a esta condição de Portugal mais adiante), quanto do país com relação a seus dominados.

(...) a autorização portuguesa para a utilização da base das Lajes, nos Açores, durante a guerra do Yom Kippur, em 1973. Esta posição de Portugal teria um efeito de tal modo positivo sobre as relações bilaterais que (...) Kissinger diligencia no sentido de conseguir o fornecimento dos mísseis que as forças armadas portuguesas requeriam para a condução da guerra em África. (TEIXEIRA, 1995, p. 815)

Se o ano de 1973 é simbólico de um encadeamento nos destinos da metrópole e da colônia, é também simbólico do encadeamento entre imposições e decisões *micro* e as consequências *macro* que afetarão o futuro das nações e as perspectivas de milhões de vidas que, de uma forma ou outra, acabam espoliadas em meio ao jogo econômico das potências. O que aparece neste momento de nossas colocações é uma condição específica do colonialismo português para a qual Santos (2010) encontrou uma figura bastante feliz na evocação dos personagens de Próspero e Caliban do drama de Shakespeare, *A Tempestade* (1611).

Portugal é, desde o século XVII, um país semiperiférico no sistema mundial capitalista moderno. Esta condição, sendo a que melhor caracteriza a longa duração moderna da sociedade portuguesa, evoluiu ao longo dos séculos mas manteve os seus traços fundamentais: um desenvolvimento económico intermédio e uma posição de intermediação entre o centro e a periferia da economia-mundo (...). (SANTOS, 2010, p. 227)

Portugal encontra-se na situação de um espoliador espoliado, de um colonizador colonizado. Se irradia a luz do centro (faz o papel de Próspero) para suas colônias, é relegado à periferia (e faz o papel de Caliban) diante das reais potências, o que submete seus satélites “a uma dupla colonização: por parte de Portugal e, indirectamente, por parte dos países centrais (sobretudo a Inglaterra) de que Portugal foi dependente (por vezes de modo quase-colonial)”. (SANTOS, 2010, p. 228) E aqui podemos retornar à questão do uso da intertextualidade por Helder Macedo, à forma como essas referências são expostas como fios soltos na superfície do texto. Se os fios são puxados, porém, todo um universo emerge a partir deles. Em *Natália*:

Pela fotografia não dá para perceber, mas foi tirada no Passeio do Prado, quando a Madre Superiora me levou a ver os Goyas. Os *Desastres da Guerra* impressionaram-me imenso. A Madre Superiora tinha gostos fortes. Foi à frente dos *Desastres da Guerra* que ela me fez entender que não devia continuar a aceitar a generosidade do teu avô. (MACEDO, 2010, p. 119)

O rótulo *desastres da guerra* pode remeter-nos aos acidentes que decorrem tanto do conflito colonial quanto dos embates internos do regime totalitário, de que são um exemplo a operação em que morrem os pais de Natália. Também pode remeter-nos aos subprodutos incômodos de tais ações, de que são exemplos a própria Natália e Fátima. Mas pode também apontar para essa condição claustrofóbica de Portugal entre Próspero e Caliban, colocando os personagens numa situação claustrofóbica e incitando-nos a pensar alternativas que rompam com a ideia de uma necessária dicotomia a impor que, ou domino o outro, ou sou dominado por ele.

Os Desastres da Guerra são uma série de 82 gravuras compostas por Francisco de Goya, entre 1810 e 1814, retratando cenas da luta de espanhóis revoltosos contra o jugo napoleônico. O período, também chamado *Guerra Peninsular*, é fundamental para a compreensão da história de Portugal:

Embora seja extremamente difícil, e portanto discutível, definirem-se e limitarem-se épocas na história de uma nação, pode-se afirmar que o Portugal de 1900 é o resultado de uma série de acontecimentos e opções cujas origens estão intrinsecamente ligadas às Invasões Francesas, nos começos do século XIX. (RATO, 1983, p. 1121)

E representativo do jogo entre Próspero e Caliban:

Em 1807, o imperador francês era o senhor absoluto da Europa. Seus exércitos haviam colocado de joelhos todos os reis e rainhas do continente (...). Só não haviam conseguido subjugar a Inglaterra. (...) Napoleão reagiu decretando o bloqueio continental, medida que previa o fechamento dos portos europeus ao comércio de produtos britânicos. Suas ordens foram imediatamente obedecidas por todos os países, com uma única exceção: o pequeno e desprotegido Portugal. Pressionado pela Inglaterra, sua tradicional aliada, D. João ainda relutava em ceder às exigências do imperador. Por essa razão, em novembro de 1807 tropas francesas marchavam em direção à fronteira de Portugal (...). (GOMES, 2007, p. 34-35)

Terminando por se colocar na origem da independência da colônia brasileira:

Nenhum outro período da história brasileira testemunhou mudanças tão profundas, decisivas e aceleradas quanto os treze anos em que a corte portuguesa morou no Rio de Janeiro. Num espaço de apenas uma década e meia, o Brasil deixou de ser uma colônia fechada e atrasada para se tornar um país independente. (GOMES, 2007, p. 288)

Desta forma, numa referência de poucas linhas, Helder Macedo derrama no interior da narrativa todo um universo de significados (e o mesmo ocorre ao referir o ano de 1973, ao referir Argel), toda uma ancoragem no real que corre em paralelo com a trajetória do romance e, mais uma vez, lembra-nos que o destino da metrópole é o destino da colônia que é o destino da metrópole. Não se trata de pólos opostos e/ ou meramente complementares, mas do organismo de um que cresce fincando raízes fundas no organismo do outro. O destino da metrópole também é o destino do planeta que é o destino das pessoas. As dicotomias já não servem mais, o que é apreendido pela literatura portuguesa nas obras que, a exemplo do projeto de Helder Macedo, contemplam as mazelas do país:

(...) assistimos a um movimento de repensar a nação, que, entre o espaço aberto pela revolução e a revisitação das ruínas do império, da guerra, do exílio, da ditadura ou da nossa própria história, tenta reimaginar o centro, já não enquanto espaço monolítico de representação de uma ficção nacional unificadora, mas no sentido em que Jacques Derrida o define, ou seja, como função aglutinadora de uma série de

imagens diversas, polifônicas e fragmentárias que compõem o retrato precário da nação que se dispersou (...). (RIBEIRO, 2004, p. 236)

Aglutinação de imagens polifônicas e fragmentárias é uma boa figura para *Partes de África*, por exemplo, mas também para um outro livro que acabou adquirindo um caráter quase sintético deste movimento de denúncia e reflexão efetuado pela literatura portuguesa: *Os Cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes. E *Natália* também é um livro fragmentário e polifônico, evoluindo numa tentativa de aglutinar partes dispersas (nas notícias, na lembrança, no que se conta sobre o que passou, no imaginário...) para remontar a história na e a partir da subjetividade de cada um daqueles que restam após as narrativas dos grandes eventos. Derrida (1973, p. 60) reflete, em outro contexto: “A identidade a si do significado se esquivava e se desloca incessantemente”. Do mesmo modo, há uma espécie de opacidade, no romance, nublando o ponto de origem, o que faz com que a protagonista anseie por tornar transparente a origem para que se iluminem os contornos definidores das identidades. Mas que espaço e que tempo são estes que os acontecimentos de Argel e de 1973 nos colocam como situados na origem da trama de Natália e Fátima? Em primeiro lugar, um espaço que reúne todos os espaços, um lugar que, sendo emblemático de inúmeros lugares, acaba sendo uma espécie de não-lugar, de lugar despedaçado, porque Argel é o lugar que se libertou que simboliza os lugares que não se libertaram. Da mesma forma, o tempo que aparece é um tempo móvel, que anda para trás (remetendo à encruzilhada do Portugal colonial entre Inglaterra, Brasil e França no século XIX) e se projeta para a frente (encaminhando fatos que refletirão durante décadas da história do mundo). Ou seja: a origem se esquivava e se desloca incessantemente, nunca é ela mesma, sempre é algo além e aquém, mais adiante e mais distante, situado em outra parte.

A própria nação que emerge deste contexto é uma país que assume identidades não apenas contraditórias, mas que deveriam, inclusive, ser mutuamente excludentes (como posso ser um dominador imperialista e, ao mesmo tempo, um colonizado?), o que nos leva a duvidar das ambições de homogeneidade “que agrupam as pessoas sob rubricas falsamente unificadoras (...), inventando identidades coletivas para multidões de indivíduos que na realidade são muito diferentes uns dos outros”. (SAID, 2007, p. 25) Paradoxalmente, porém, há, sim, uma ideia de totalidade nesse ponto de origem, no sentido de que todas as coisas parecem estar interligadas, interconectadas, de que todas as ações alteram alguma outra coisa fundamental. “(...) geralmente se concorda que, desde os anos 70, tanto o alcance como o

ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações”. (HALL, 2006, p. 68-69) As contingências da globalização se impõem cada vez mais no decorrer das décadas, mas impõem também a armadilha da globalização, já que a própria ideia de totalidade leva a uma ideia de desagregação, porque é como se todas as coisas deixassem de ser elas mesmas para se decompor na grande geleia geral (perdendo identidade? produzindo *hibridismos* que são a identidade flutuante na nova era?). Já nossa tarefa, na seção a seguir, é a de acompanhar as criaturas do livro em sua odisseia por este universo fraturado.

4 O FIM COMO PRINCÍPIO

Como vimos, 1973 e Argel acabam cristalizando, no romance de Helder Macedo, uma série de transformações que vão ocorrendo na sociedade e que estão no âmago de uma nova concepção de identidade. Se o sujeito do Iluminismo era um agente do próprio destino, dotado de razão e consciência, centrado e unificado, já o sujeito Sociológico, embora se firme num núcleo essencial, tem sua identidade formada e modificada a partir de um diálogo com o mundo. Com o sujeito pós-moderno, porém, a identidade torna-se uma espécie de *celebração móvel*, constituída e constantemente alterada em relação aos modos como somos representados e interpelados nos diversos sistemas culturais de que fazemos parte. (HALL, 2006)

Para Stuart Hall, são cinco os momentos que conduzem ao descentramento do sujeito cartesiano. Em primeiro lugar, Karl Marx, ao afirmar que os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas, opera uma queda na agência do sujeito como construtor da própria realidade. Ao descobrir o inconsciente, Freud coloca em tela uma lógica, à qual o indivíduo se subordina, que atua de forma diferente daquela da razão e que inscreve todo um conteúdo de fantasia, de imaginário, de características inapreensíveis e em constante formação, em constante processo, no âmago da psique humana. Saussure percebe que não somos os autores dos significados que expressamos na língua, uma vez que a língua é um sistema social que preexiste a nós e que nossos significados, na verdade, posicionam-se dentro dessa rede cultural que nos abarca. Foucault chama a atenção para o papel do poder disciplinar sobre a pessoa com base no poder dos regimes administrativos que atravessam toda a vida social, começando por regular a população, mas chegando ao controle do indivíduo no que ele tem de mais íntimo: seu corpo. O feminismo, enfim, ao problematizar a relação homem/ mulher, põe em dúvida a pertinência de todos os binarismos, ao mesmo tempo em que, tensionando as distinções público/ privado, politiza “a subjetividade, a identidade e o processo de identificação”. (HALL, 2006, p. 45)

É interessante observar que estes cinco avanços da teoria ligados a rupturas importantes aparecem expressos em pontos diversos de *Natália*. Com relação a Marx, Fátima consegue se estabelecer em Londres, após deixar o convento em que fora educada às expensas do avô da protagonista, porque vende a própria virgindade a um dos *senhores* que já

prostituíam, anteriormente, sua mãe argelina. A iniciativa é dele, colocada num vocabulário peculiar: “Se estiveste até agora num colégio de freiras ainda és virgem. Confere? E se queres ir estudar lá fora precisas de dinheiro para a viagem e as primeiras impressões. Confere? Portanto: qual é a tua mais-valia?” (MACEDO, 2010, p. 127) Adiante: “Carago, a tua mais-valia vai me ficar cara, gandula! (...) E olha (...) ainda te dou mais dez por cento em memória da tua mãezinha que Deus guarde”. (MACEDO, 2010, p. 128) Se o avô Diogo é o agente da primeira parte da existência de Fátima, esta criatura sem nome que mal faz uma pequena aparição no meio do livro, “entre mafioso e capitalista: cabelo pintado justo à cabeça, jaquetão azul às riscas, alfinete de gravata, anel de brilhantes” (MACEDO, 2010, p. 126), termina sendo o agente da segunda.

Freud pode ser associado aos delírios da avó:

Depois percebi que, mesmo se as alucinações causadas pela morfina pudessem corresponder a coisas acontecidas, as coisas que ela depois contava eram sobretudo para significar desejos atuais, eram também pedidos para o tempo presente. (...) Numa manhã a Avó tinha se queixado de que os ossos das pernas lhe estavam a doer muito e oito horas depois, no fim da tarde, disse que era preciso levarmos o cão a passear na praia. Era tudo parte do mesmo conceito, era a mesma frase interrompida e recomeçada. Levar o cão à praia com casas dentro era dizer que queria sair da cama porque lhe doíam as pernas. O cão era as pernas. (MACEDO, 2010, p. 56-57)

E esta lógica em que se transmitem as ações da vida é diferente da lógica da razão, como, aliás, também acontece nos insistentes esclarecimentos de Natália quanto ao caráter metafórico ou não de sua relação com Fátima. Ao colocar de forma reiterada que sua ligação com a mulher não é metáfora, ela nos desperta a desconfiança de que, sim, é metáfora, operação da mente para problematizar questões outras, mas voltaremos a este ponto, além.

Saussure está presente na própria estrutura do romance: Natália é a autora de sua história e dos significados articulados por ela? Ou apenas mobiliza como seus, sem perceber, os significados de que o avô é o autor? Ou Helder Macedo é o autor? Ou um estado de coisas social por trás de Helder Macedo? Mas também nas “histórias do Avô, a dizerem uma coisa para significarem outra mais importante”. (MACEDO, 2010, p. 57) E este significado, é algo essencial a ser descoberto em cada história ou uma construção que Natália e o leitor operam a despeito das intenções do avô? Onipresente nas vidas de Natália e Fátima, aliás, este avô é também a melhor figura a ser associada ao poder disciplinar mencionado por Foucault: ele

cria, mantém, forma as duas mulheres, ele próprio exorcência de um regime opressivo. Mas, enfim, bem ou mal, metaforicamente ou não, são as duas que, ao relacionar o sentido de suas vidas às contingências do passado e da origem em Argel, expõem o caráter opaco da fronteira público/ privado e politizam a própria subjetividade, como acontece com o movimento feminista.

Além disso, deve-se considerar que os próprios processos de descolonização estão ligados à emergência de uma cultura migratória, diaspórica, de exílio, em que indivíduos afastados de seu local de origem acabam por desenvolver uma sensação de não pertencimento tanto em relação a um ponto como a outro e uma condição de deslocamento constante e insolúvel.

Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. (CHAMBERS apud HALL, 2003, p. 27)

Enquanto isso, no momento e no espaço de partida, permanece o desconforto de uma falta, o que faz com que Natália e Fátima embarquem numa interminável viagem em busca dessa cena primária inatingível, viagem que condena as personagens a uma espécie de limbo, a um vagar no oceano sem atingir nenhuma costa. “E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma ‘chegada’ sempre adiada”. (HALL, 2003, p. 393) Se as identidades nacionais são culturais, históricas e construídas, se não existe uma naturalidade da identidade individual que se fragmenta, também as identidades culturais diaspóricas se configuram como descentradas, numa constante tensão de posições, de alteridades. A identidade passa a ser compreendida não como algo permanente, mas como um processo constante de *identificação* a partir de um dialogismo, de uma abertura para o outro em situações e embates diversos. Há uma constante negociação de significados, uma constante *tradução* apontando para o *hibridismo*, em que as identidades, em lugar de se oporem mutuamente, se interpenetram, construindo novos sentidos sem, no entanto, obliterar os sentidos já existentes. (HALL, 2006)

É a própria Natália quem nos aponta o melhor caminho para explorar alguns destes temas no romance que temos diante de nós: “(...) do fim para o princípio, que é como as histórias fazem mais sentido”. (MACEDO, 2010, p. 180) Ou seja, devemos tentar reconstituir *Natália* a partir desse estranho capítulo final em que um mito africano elabora o mundo, o que é significativo, uma vez que “(...) a ‘África’ é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada (...)”. (HALL, 2003, p. 40)

Partimos supondo que o capítulo não foi elaborado nem pelo avô Diogo e nem como algum tipo de comentário autoral, mas como a primeira história do neto Diogo ao tomar a palavra diante de Paulo, no escritório do casarão: “O Diogo sentado na poltrona, a parecer muito pequeno, com os pezitos a não chegarem ao chão, e o Paulo, de óculos na mão, sentado na minha almofada a ouvi-lo contar uma história”. (MACEDO, 2010, p. 239-240) Há uma inversão de papéis que termina por justificar outro comentário da protagonista: “(...) os melhores romances acabam antes da vida dos personagens começar”. (MACEDO, 2010, p. 181) Se há, nesse texto final, iluminação com relação ao que se leu, há também potencialidades em aberto com relação à existência do menino que principia.

No que fica, então, sendo o último sonho de Natália com as histórias do avô, coloca-se um certo confronto entre criador e criatura. Por um lado, fala o criador:

O mago percebeu que tinha criado um simulacro sem substância, um corpo sem alma que teria de destruir antes que ele o destruísse a si. (...) Foi por isso que, quando o mago entendeu o que tinha feito, teve de recitar trezentos e sessenta e seis alfabetos com as letras de trás para diante (...). Até que o simulacro de si próprio que tinha criado se desfez em fumo (...). (MACEDO, 2010, p. 219)

E, de fato, ao comentar o livro que o escritor da entrevista publica, a moça percebe:

(...) o título é o meu nome: *Natália*. E, depois, de repente, pensei nesse meu nome. Perguntei a mim própria qual é de fato o meu nome. Sim, claro, é uma pergunta tardia. Mas é incrível que não tenha pensado nisso antes. É incrível que só agora faça esta pergunta. Natália não é o meu nome. Esse foi o nome que me deu o homem que matou o meu pai e a minha mãe. (MACEDO, 2010, p. 245)

E é dessa forma que a mulher, Natália, se desfaz em fumo para dar lugar ao livro, *Natália*. Mas, por outro lado, a criatura resiste a esta morte simbólica, negando o resultado do caminho do mago e recusando o papel de mera simulação: “E esse também é o resto da minha história. As trezentas e sessenta e seis voltas ao contrário. Só que a mulher não era um simulacro e tinha alma”. (MACEDO, 2010, p. 220) Ora, o escritor, quando escreve, descola da vida um tipo de monumento de papel, talvez o mais belo e significativo dos origamis: o livro. Cabe ao leitor, através da leitura, insuflar alma à ave de papel e restituir seu voo à vida. Andamos para trás buscando reencontrar Natália, recuperar algo de sua concretude, de seu sentido, daquilo que configura a ideia de uma alma preenchendo a lacuna do invólucro vazio. Para isso, é nosso propósito articular alguns dos dilemas identitários do sujeito pós-moderno levantados por Hall (2006) com os movimentos das personagens do romance de Helder Macedo e com base na estrutura da história de criação transmitida na fábula do garoto, ao fim do livro.

4.1 O Saco da Criação

Diz a fábula: “Olorum confiou a Oxalá a missão de criar a Terra e entregou-lhe uma cabaça cheia com seus poderes, que era o saco da criação”. (MACEDO, 2010, p. 249) E essa expressão – *saco da criação* – já sugere um caldeirão, uma mistura de coisas, variedade, possibilidades que se descortinam, diversidade. O próprio estilo da escrita de Helder Macedo, como vimos, é multifário, pontuado por citações, costurado em remendos de verdade e mentira, mas, para além disso, os personagens de *Natália* vêm-se colocados, ao longo do livro, num trânsito que nos faz “começar questionando a metáfora progressista da coesão social moderna – *muitos como um (...)*”. (BHABHA, 1998, p. 203) Porque, se cada um deixa de ser ele mesmo a todo instante, a cada novo encontro, a cada novo desencontro, a cada contingência, a cada impasse da vida, para retomar-se e reconstruir-se nos caminhos da *identificação*, como reunir todos sob um só nome que é uma só marquise e uma só identidade? Há todo um movimento de narrativas menores inseridas na narrativa maior que vão testando aquilo que cada um é e, ao mesmo tempo, propondo alternativas de rumos a tomar e de variantes identitárias a assumir.

Em primeiro lugar, *Natália* evolui a partir da formação de relações de espelhamento entre os personagens, seja por reconhecimento, seja por contraste. O escritor entrevistado por

Natália é um duplo do próprio Helder Macedo. Natália, ao assumir, ela mesma, a autoria do diário, torna-se um duplo tanto do escritor real quanto do fabulado. O avô Diogo, na medida em que assina também um tipo de *autoria* das vidas de Natália e Fátima, é um duplo de Helder Macedo. Salazar e o avô Diogo espelham um ao outro. Há contraste e complementaridade entre o avô e Joaquim Rua. O avô e Paulo são duplos um do outro. Assim, o avô e Natália. Também o avô e Fátima. O avô e a avó. O avô e o neto Diogo. Paulo e Jorge. Natália e Paulo. Natália e Jorge. Fátima e Paulo. Finalmente, Natália e Fátima. É interessante perceber, porém, que estes vínculos, inclusive porque se multiplicam interminavelmente, não são fixos, não são estáveis, permutam-se ao longo da narrativa. Há precariedade nas relações de espelhamento, que sempre necessitam de novas relações de espelhamento para suprir suas faltas.

Os pares apenas deslizam uns sobre os outros para formar, depois, novos e diferentes pares que se ampliam, inclusive – “A tríada perfeita! (...) Que são quatro.” (MACEDO, 2010, p. 97) –, num indicativo de que os binarismos são insuficientes para fornecer as respostas às questões da identidade, porque a natureza humana é muito ampla e não cessa jamais de buscar-se além. Trata-se, na verdade, de

(...) desconstruir o valor tradicional da diferença como oposição entre supostos contrários. (...) Para Derrida, a tradução é uma tarefa essencialmente impossível, que se resolve em cada caso de maneira precária e provisória. E o horizonte aberto pelas desconstruções não é o da condição de possibilidade, mas sim o do advento do outro no limite da impossibilidade. (NASCIMENTO, 2004, p. 56-57)

No lugar do conflito absoluto de contrários que instauraria uma implosão de cada um destes personagens, a narrativa institui o jogo de duplos como peças de um quebra-cabeças de encaixe momentâneo. Uns passam pelos outros, recolhem algo, experimentam, abandonam alguma coisa e seguem a passar por outros. E a opção de Helder Macedo demonstra ser deliberada quando ele brinca com a ideia ao mostrar o avô Diogo acenando a Jacques Derrida, num restaurante de Paris, após

ter desaparecido tão discretamente quanto pôde para um almoço com a filha e o genro no espaço mais propício do Balzar, ali ao pé. (...) o Avô até comentou que alguns dos empregados ainda eram os mesmos. E que eles próprios eram, a seu modo, profissionais da cultura, porque sabiam tudo o que era preciso saber dos grandes mestres que os frequentavam. (...) O Derrida estava lá quando fomos e até saudou o Avô à saída. (MACEDO, 2010, p. 31)

Note-se, também, a aparente incongruência de funcionários de restaurante que são também profissionais da cultura, apontando para as potencialidades colocadas pelos deslizamentos de identidades. Afinal de contas, o avô Diogo “sabia que uma coisa pode ao mesmo tempo ser o que é e o que não é”. (MACEDO, 2010, p. 14) E é o que acaba problematizado nas histórias que vai contando e através das quais vai *formando* Natália, inscrevendo nela sua assinatura de autor, mas também espalhando espaços de ruptura, lacunas, porque o filólogo *escreve* Natália e Fátima com mão de ferro, mas, curiosamente, ao mesmo tempo, atua como uma espécie de oposito libertário de si mesmo, apontando vias de fuga o tempo todo, relativizando os próprios contos e a realidade. Na história 1, por exemplo, lembra-se que, “(...) em romeno chegar significa partir”. (MACEDO, 2010, p. 61) Se o avô pode ser o contrário dele próprio, nada mais aceitável, porque até na língua a palavra pode negar a si mesma. Enquanto a história 2 apresenta-nos a moça que é libertada porque aprende um idioma construído artificialmente, mas não se pode saber se sua liberdade terá duração, porque não há como saber se o idioma é o esperado, o verdadeiro, e, neste caso, o conto fica em aberto, sem fim. E fica em aberto o final da história 3, da menina que se apaixona por um homem mais velho e, então, passa a sempre se apaixonar por homens diferentes com a idade daquele, na tentativa de perpetuá-lo, mas um dia percebe que ela própria está envelhecendo e que passará a idade que o homem tinha quando se apaixonou por ele. Impasse. Círculos. Pode-se ir para qualquer lado, diante do impasse? É o que parece indicar a história 4, da princesa e do ogre, que é um monstro, mas tem bom coração e pode inclusive ser o príncipe, já que os dois morrem ao mesmo tempo em decorrência do mesmo movimento, deixando a princesa com uma criança que poderia ser filho de qualquer dos dois, já que tem características dos dois. E o avô pergunta, na história 5: “Lembras-te daquela história sobre o homem que descobriu o poder das letras do alfabeto?”. (MACEDO, 2010, p. 217) O poder das letras do alfabeto é o poder do discurso, que põe e repõe o mundo, que cria e desfaz o que criou e, sendo assim, deixa sempre uma rota de fuga, a despeito dele próprio.

Natália, no redemoinho do discurso, dá continuidade a estes processos iniciados pelo avô. Afinal, ela pode ser, ao mesmo tempo, autora e personagem: “E depois disse-lhe que teria gostado de ser uma personagem dele. É uma coisa que eu às vezes digo aos escritores, eles gostam sempre. (...) Como se a conversa fosse sobre eu querer escrever e, em vez de escrever, estivesse a imaginar-me nos livros dos outros”. (MACEDO, 2010, p. 18) Ela pode ser, ao mesmo tempo, entrevistadora e entrevistada:

A entrevista propriamente dita teria sido um desastre se ele não tivesse tomado conta. Percebi que eu ainda não estava em estado de voltar ao trabalho. Foi por isso que ainda não voltei. A certa altura era o escritor quem me estava a fazer as perguntas e eu a responder. A não dar para entender quem era o entrevistador e quem o entrevistado. (MACEDO, 2010, p. 19)

E divaga: “(...) como se eu fosse uma alma em trânsito entre mim e mim”. (MACEDO, 2010, p. 19) Mas, sendo neta de quem é, conhece bem o terreno fluido sobre o qual os trânsitos resvalam:

Sempre tive jeito para pastiches, para exercícios de estilo. Na universidade os professores diziam que quando eu escrevia sobre um escritor escrevia à maneira desse escritor. Vindo dos professores não era nada um elogio, queriam coisas menos impressionísticas, mais rigorosas, eram as expressões que eles usavam. (MACEDO, 2010, p. 40)

E é quando entra Jorge, o duplo mais improvável do avô. Mas se o avô revela-se, nas histórias que conta, um totalitário libertário, Jorge, nos universos que monta, revela-se um libertário totalitário, porque busca subjugar a vastidão do mundo na forma da arte.

O Jorge continua a ser um pintor que prefere fazer instalações, que usa a sua arte para construir mundos alternativos. Como o meu avô? Sim, se calhar como o meu avô, como as histórias do meu avô. Se calhar eram parecidos demais para se poderem reconhecer um ao outro, para poderem gostar um do outro. (MACEDO, 2010, p. 233)

É a ele que Natália pede, a certa altura, para que lhe altere a aparência num retrato. A pretexto de fazer experiências para facilitar a maquiagem para a televisão, muda o próprio rosto com a ajuda do amante, com o qual embarca num jogo sexual que prenuncia Fátima e é uma espécie de teatro, de campo de provas, de pista de treino:

Mas numa tarde o Jorge declarou (...) que não tinha outro remédio senão recorrer às instalações, que me ia amarrar ao divã para não cairmos. Só que o divã era todo colchão e não havia coisa fixa onde me pudesse amarrar. Ele então mandou que eu fingisse que estava crucificada com as mãos e os pés atados a cada canto do divã, declarando que se eu fizesse o mais pequeno movimento havia de ver (...). (MACEDO, 2010, p. 48)

Nem mesmo os personagens mais secundários escapam a esse caráter maleável em que a trama questiona o essencialismo das identidades e parece movê-las em argila. Podemos lembrar a apagada avó, por exemplo, sobre quem se menciona, a toda hora, o fato de ser brasileira. Só a mudez da personagem, porém, já funcionaria como um negativo do estereótipo do *brasileiro*. E a avó ainda é uma brasileira descendente de alemães residindo em Portugal. Se fôssemos tentar situá-la, mais uma vez, no âmbito do estereótipo, uma identidade seria quase o negativo da outra: o *brasileiro* alegre e irresponsável versus o *alemão* filósofo e solitário. Mas, como todos, nem a avó escapa à reviravolta surpreendente sobre si mesma: após a morte do avô, é ela quem desabrocha num falatório onírico que libera um rosário de imagens à Salvador Dalí. Brotando de um porão do inconsciente turbinado pela droga, também a avó tem suas fábulas a narrar:

A Vovó dizia coisas que nunca tinha dito. A falar comigo como se eu fosse outra. Como se eu fosse uma outra eu. Às vezes a julgar que eu era a filha, que eu era a minha própria mãe. Mas também a saber perfeitamente que era a neta, que era eu. Ou então a falar de lugares impossíveis. De uma praia com casas dentro da água. A mencionar coisas que ninguém podia saber. (MACEDO, 2010, p. 60)

Diz Hall (2006, p. 13):

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até à morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

E é o que Helder Macedo vai articulando no movimento de seus indivíduos que se aproximam e afastam carregando o fardo da impermanência que é um peso, sim, na medida em que todas as âncoras revelam-se soltas, em que a pessoa sente-se à deriva, descentrada, abandonada num planeta que ficou muito grande, para uma busca infinita de si mesma. Por outro lado, porém, a impermanência também mobiliza a suprema leveza das potencialidades que se oferecem e pairam. Perde-se algo, ganha-se algo.

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 2006, p. 39)

Entre todos esses *momentos* de tensão, o encontro de Natália e Fátima é o olho do furacão que gira no livro de Helder Macedo. Os conflitos entre duplos, as relações especulares, pontuam a narrativa inteira, mas é esta a mais importante, porque nela se colocam as nuances diaspóricas de criaturas que desejam encontrar sua origem num passado que não tem como ser reconstituído: Natália e Fátima buscam a costa de um país inatingível. Além disso, o recorte, ao contrapor a europeia e a africana, o natural da terra e o estrangeiro, é o que mais se presta à reflexão sobre o confronto com o diferente, que é o que vai estabelecendo, nos mais diversos âmbitos, cada um dos instantes da *identificação*. E se, no decorrer da análise, percebermos que, ainda aí, o contraste pode ser mais volátil do que parece e até farsesco... Bem, faz parte da negociação da identidade. Sigamos por ela, então.

4.2 Homenagem a Exu

“Exu, o terceiro, ficou sendo o elo de ligação de todos os orixás entre si e de todos eles com a vontade de Olorum. Por isso era necessário prestar-lhe homenagem para todos trabalharem em harmonia”. (MACEDO, 2010, p. 249) Oxalá, porém, não segue o preceito de reverência a Exu, o que instaura um desequilíbrio. “Quando Oxalá acordou, viu que a Terra já havia sido criada e que não fora por ele. Desesperado, correu até Olorum, que o advertiu duramente por ele não ter reverenciado Exu antes de partir, julgando-se superior a ele”. (MACEDO, 2010, p. 250) Nas religiões afro-brasileiras, a figura do Exu aparece originalmente associada a esta condição de um mensageiro dos deuses, uma entidade de caráter difícil que deve ser apaziguada para que não semeie distúrbios e perturbe a realização do ritual. Foi o sincretismo cristão que, posteriormente, associou a figura de Exu ao diabo (RIBEIRO, 1968), e não podemos deixar de ter em mente essa correlação quando lemos o último capítulo de *Natália*. O *estranho* personificado no outro, no colonizado, no diferente, no estrangeiro, no vizinho, no selvagem, em todos aqueles com os quais se estabelece uma relação de contraste – mais ou menos permanente, mais ou menos tensa, mais ou menos carregada de um sentimento de urgência e ameaça para aquilo que somos – encarna aqui na

figura do diabo cristão: “A dialéctica da representação do colonizado faz deste (...) um ser simultaneamente atractivo e repulsivo, um ser dócil e ameaçador, leal e traiçoeiro, um ser utópico e diabólico”. (SANTOS, 2010, p. 255)

Said (2007, p. 151) nos traz uma história interessante:

No romance de Scott, *The talisman* (1825), sir Kenneth (...) combate um único sarraceno até um empate de forças em algum lugar no deserto palestino; quando o cruzado e seu oponente, que é Saladino disfarçado, travam mais tarde uma conversa, o cristão observa que seu antagonista muçulmano não é afinal um sujeito assim tão ruim. Mas observa: “Bem que eu pensei que tua raça cega descendesse do diabo imundo” (...).

Ora, no romance que temos em foco, é Fátima, a *moura*, a que, antes de mais nada, é originária do mundo negro africano, quem vem também de uma região (aquela em que se situa o convento onde a menina cresce) propícia às armações demoníacas: “Além disso gostava de lhes fazer medo, dizia que nas noites quentes andava por ali o diabo à solta. Era uma lenda antiga na vila de Amarante, a lenda do casal de um diabo e uma diaba que se metiam nos corpos dos maridos e mulheres nas noites de agosto”. (MACEDO, 2010, p. 117) E se Fátima é integrante de algum tipo de *raça cega* eleita pelo senhor do mal, deve ser integrante também de algum tipo de *raça muda*, porque há todo um preâmbulo, no livro de Helder Macedo, em que todos falam por ela, sendo que a voz da própria personagem surge apenas à página 107 de uma narrativa de 251 páginas (sua voz e seu seio surgem na mesma página, aliás, o que, como veremos adiante, pode ser significativo). Ainda aí, porém – e sempre – sob o filtro da rememoração de Natália, que trabalhará intensamente, ao longo do texto inteiro, no traçado dos limites desse lugar que é Fátima, a exemplo de outro exercício semelhante, também recolhido por Said (2007, p. 33):

Há muito consenso em jogo, por exemplo, no fato de que o encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia produziu um modelo amplamente influente da mulher oriental; ela nunca falava por si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história. *Ele* falava por ela e a representou.

E já que adiantamos o evento do seio de Fátima, é a cena da sedução entre as duas, que culminará no episódio da amamentação, uma das mais expressivas quanto à forma como a fala de Natália conduz o leitor a uma determinada construção de Fátima. Natália conta-se a nós numa cena de sexo tabu, que é climática para a história, como tão passiva (e inocente) que

chega a parecer uma boneca inerte, enquanto todas as iniciativas (e verbos na terceira pessoa) implicam Fátima: “Passou-me o braço sobre o ombro, puxou-me mansamente contra si”. “Pegou a minha mão direita entre as suas”. “Abriu o roupão, desnudou os seios”. “Retirou o seio dos meus lábios (...)”. “(...) beijou-me os lábios (...)”. “Depois deitou-me devagarinho para trás”. “(...) o que eu ouvi a voz dela dizer que eu estava a sentir (...)”. (MACEDO, 2010, p. 175-176) A última frase, inclusive, é exemplar quanto ao uso de uma sintaxe tortuosa através da qual Natália faz milagres para sempre se esquivar da luz enquanto empurra Fátima ao julgamento do leitor: “Até porque a Fátima estava a olhar para mim com muita ternura, a entregar-se à minha amizade, a fazer-me sentir, sim, vou dizer tudo, que, se eu quisesse, ela queria poder ser amada por mim como tinha querido ser amada pelo meu avô”. (MACEDO, 2010, p. 143) Mas o *se eu quisesse, ela queria* acaba operando um deslize da fala que talvez entregue o jogo do romance, que é o da invenção do outro.

Observamos, num primeiro momento, uma espécie de dança de aproximação, em que o *um*, que é Natália, sai de si e anda lentamente na direção do *outro*, Fátima, numa evolução cujas instâncias podem ser apontadas claramente à medida em que o texto avança. Os grifos são nossos: “O fato é que *desconfio* da diferença”. (MACEDO, 2010, p. 15) “(...) uma mulher que é *como se fosse eu* ao contrário. De cabelo claro e olhos verdes”. (*Idem*, p. 50) “Fátima também é nome de *moura*, não é?” (*Idem*, p. 91) “Senti, a contragosto, que não estava a desgostar da Fátima. Se calhar já nem sequer a contragosto. *A ter pena dela*”. (*Idem*, p. 111) “Pensando bem, nunca tinha tido *uma amiga*”. (*Idem*, p. 113) “No fim *ficámos amigas*, sinto pela Fátima o que nunca senti por nenhuma outra rapariga”. (*Idem*, p. 115) “Sim, senti que a Fátima era a *irmã* que eu nunca tinha tido”. (*Idem*, p. 143) “E depois vai ser ótimo *estar sozinha com a Fátima*”. (*Idem*, p. 165) A narrativa parece andar da *desconfiança* para a *confiança*, e essa linha de desenvolvimento culmina com a já mencionada cena da amamentação.

Há todo um fascínio inicial de Natália com a imagem do seio de Fátima amamentando o pequeno Diogo:

Um seio a amamentar fica outra coisa, não é só pela função, mas, não sei como dizer, parece que adquire uma vida própria. Ou então não é bem isso, parece que fica a pertencer mais à boca do bebé do que ao corpo da mãe, aos lábios do bebé e não ao peito da mãe. Perguntei-lhe se doía. Respondeu que o filho estava com dois dentinhos a nascer, e que sim, que magoava um pouco. (MACEDO, 2010, p. 108)

Ou:

A visão da Fátima a amamentar não me sai da cabeça. Do seio muito branco, como um globo luminoso. Mas isso deve ser porque nunca tive mãe. Por a minha mãe ter ficado para sempre uma madona anunciada. Gostaria de poder sustê-lo entre as minhas mãos, de lhe sentir o peso. Limpar com o dedo a gota de leite que ficou suspensa. E depois ser eu a escondê-lo por dentro da blusa, para ficar a parecer mais pequeno. (MACEDO, 2010, p. 114)

E esse fascínio com a amamentação expõe um problema, uma tensão, um conflito nesse idílio da *confiança*, porque, ao mesmo tempo em que nos remete a um anseio de comunhão com o outro, de simbiose, o olhar de Natália sobre o seio de Fátima manifesta também um desejo canibal de devorar o outro e, assim, incorporá-lo, subjugar-lo até o limite da extinção.

O leite era tépido, da temperatura dos nossos corpos. Mais doce do que eu teria imaginado. De início saiu muito pouco. Depois, de repente, encheu-me a boca numa golfada. Não parecia leite, sabia a corpo, era um corpo a pulsar-se a si próprio, a transformar-se num líquido espesso e muito doce. (MACEDO, 2010, p. 176)

O fluir do líquido que passa de um corpo a outro, e que passa como um corpo que transvaza e se dilui e apaga no outro corpo, transmite-nos, sim, uma impressão de continuidade, mas há mais aí:

O bebê ainda não distingue o seu eu de um mundo exterior, fonte das sensações que lhe afluem. Ele aprende a fazê-lo gradativamente a partir de estímulos variados. Deve causar-lhe fortíssima impressão o fato de que muitas das fontes de estímulo em que mais tarde reconhecerá os órgãos de seu corpo possam lhe enviar sensações de maneira ininterrupta, enquanto outras fontes lhe sejam subtraídas de vez em quando – entre elas, a mais ansiada, o seio materno –, apenas podendo ser trazidas de volta com a ajuda de gritos que pedem socorro. Assim se opõe ao eu, pela primeira vez, um “objeto”, algo que se encontra “fora”, e que somente mediante uma ação específica é forçado a aparecer. (FREUD, 2010, p. 46)

E eis o instante da diferença, do espanto a partir da consciência de que aquilo que está *fora* pode não aparecer quando chamado, uma mistura entre continuidade e contraste em que *confiança* e *desconfiança* se buscam e negam ao mesmo tempo, gerando, agora, as oscilações no tom da protagonista – grifos nossos: “A *perversa* da Fátima (...)”. (MACEDO, 2010, p. 183) “Voltando àquela primeira noite na cama com a Fátima: a *perversidade* dela, o

seu profissionalismo, foi saber exatamente como usar as minhas carências (...)”. (*Idem*, p. 185) “Estava *enfeitiçada* pela Fátima. Via nela todas as perfeições”. (*Idem*, p. 186) “Enfim, estava *enfeitiçada*. Queria que morrêssemos juntas, abraçadas uma à outra. Quis que ela escrevesse o seu nome no meu ventre com uma lâmina, a fazer doer, para ser verdade”. (*Idem*, p. 187) “Parte do *enfeitiçamento* foi eu ter começado a duvidar do meu avô”. (*Idem*, p. 187)

Fátima é amiga, é amante, é irmã e é uma feiticeira perversa. Paradoxos do texto de Natália? Santos (2010, p. 236) talvez nos ilumine um pouco: “A construção da diferença (...) encontra no estereótipo a estratégia discursiva colonialista mais destacada, uma forma profundamente ambivalente de conhecimento e representação que engloba elementos de fobia, medo e desejo”. E o sexo – o território por excelência da mescla medo/ desejo – aparece como um componente importante desta construção: “(...) tudo sobre o Oriente (...) transpirava sexo perigoso, ameaçava a higiene e o decoro doméstico (...)”. (SAID, 2007, p. 233) Ou: “(...) o Oriente (...) oculta um fundo rico e profundo de sensualidade feminina”. (SAID, 2007, p. 252) Ora, a própria maternidade de Fátima, como vimos, é acentuada em seu lado mais carnal da amamentação. “Esta rapariga é menos etérea, é mais carnal” (MACEDO, 2010, p. 86) – observa Natália – e tem “(...) um olhar de louca”. (MACEDO, 2010, p. 51) Ela vem de um colégio de freiras, um lugar místico que evoca as contingências de algum tipo de *iniciação*.

Era um colégio de freiras, uma espécie de convento nos arredores de Amarante (...). Nas missas aprendeu a cantar. (...) Também aprendeu línguas, até latim. (...) Havia uma que gostava de fazer experiências nas aulas de Química, com tubos a deitarem fumo. E havia a madre encarregada da cozinha, que se dizia que cultivava ervas mágicas a fingir que eram salsa ou coentros ou manjeriço entre as batatas e as couves. A Fátima gostava de ir ajudar na cozinha por causa das ervas mágicas, dos panelões de ferro e alguidares de feiticeira. (MACEDO, 2010, p. 116)

É o lugar de algum tipo de *martírio*, o que marcaria Fátima com o selo de uma espécie de eleição, ao mesmo tempo em que faz dela a oriunda de uma terra pródiga em práticas selvagens:

Também havia as penitências, os jejuns e a “madre das punições”, como lhe chamavam. Uma cínica. A terem de ir lhe agradecer, beijar-lhe a mão depois das vergastadas que lhes aplicava às escondidas. Que já não se usava, que tinham sido proibidas. E depois tinham de manter segredo da Madre Superiora, se não da próxima vez apanhavam mais. (MACEDO, 2010, p. 117)

Mas a Fátima que Natália nos conta é ainda uma pessoa bastante tola no que tange às necessidades práticas da vida:

A Fátima nunca tinha lidado com dinheiro, achava que era imenso mas cedo percebeu que não ia sobreviver mais do que uma semana. Percebeu também que no colégio tinha aprendido muitas coisas mas não como ganhar a vida. (...) De coisas práticas só havia o pouco que tinha aprendido com a madre encarregada da cozinha (...). (MACEDO, 2010, p. 125)

E, curiosamente, tal ingenuidade será exatamente seu capital para nos conduzir de volta ao estereótipo do sexo, quando somos esclarecidos a respeito da especialidade da companheira de Natália nos serviços de prostituição que a sustentaram em Londres:

A ingénua. A inocente. Mas a ingénua que, se era isso que os clientes desejavam, o que eles precisavam, também era capaz de os tratar mal, de os castigar com sua ingenuidade, de ser *dominatrix* por inocência, como se não soubesse que o estava a ser. A inspirar-me na Madre das Punições e no Padre Confessor ao mesmo tempo que na Madre Superiora. Tinha julgado que não, mas o colégio de freiras de fato preparou-me para a vida. (MACEDO, 2010, p. 130)

Fátima tem atitudes dissimuladas: “Olha, vai buscar aquela carta. Ontem fingi que a não li, mas li-a quando foste lá dentro”. (MACEDO, 2010, p. 132) É prejudicada pela própria falta de perseverança: “(...) tinha boa voz, mas não que desse para uma carreira de solista. Ou talvez desse, porque tinha sido escolhida para três récitas públicas dos finalistas do curso. Em todo o caso, não perseverou”. (MACEDO, 2010, p. 139) Natália nos fala “(...) da crueldade da Fátima”. (MACEDO, 2010, p. 203) A moça, aliás, é uma manipuladora que domina a protagonista: “Usando sua técnica habitual de me fazer pensar que a ideia tinha sido minha”. (MACEDO, 2010, p. 225)

Santos (2010, p. 255), porém, nos lembra de como todos esses estereótipos são construídos, móveis, com uma única função de circunscrever o outro, seja ele quem for: “(...) em pleno século XX, muitas das características atribuídas aos portugueses têm semelhanças surpreendentes com as que as narrativas colonialistas, inclusive as portuguesas, atribuía ao negro africano, ao escravo americano ou ao índio americano”. E as características: “Os portugueses são ciumentos até as maiores crueldades, vingativos, dissimulados, motejadores, frívolos e tolos. Crueldade, espírito de vingança, dissimulação, frivolidade e tolice são parte

constitutiva do estereótipo dos europeus a respeito dos africanos ou dos povos ameríndios”. (SANTOS, 2012, p. 252) Said (2007, p. 30), em seus próprios estudos, também destaca o peso do estereótipo formando “(...) um arranjo complexo de ideias ‘orientais’ (o despotismo oriental, o esplendor oriental, a crueldade, a sensualidade) (...)”. Ainda: “Nos filmes e na televisão, o árabe é associado com a libidinagem ou com a desonestidade sanguinária. Ele aparece como um degenerado excessivamente sexuado, capaz de intrigas inteligentemente tortuosas, é verdade, mas essencialmente sádicas, traiçoeiras, baixas”. (SAID, 2007, p. 383)

Intrigas inteligentemente tortuosas é algo que não pode deixar de nos levar de volta às manobras da linguagem no relato de Natália, que manipula o leitor ao sugerir que Fátima a manipula, lamentando a “inquietação derivada da insidiosa sugestão da Fátima (...)”. (MACEDO, 2010, p. 188), acusada de

Dizer o oposto do que, ao ser negado, sugeria uma possibilidade oposta e até então impensada desse oposto que estava a ser negado. A Fátima começara por adquirir poder sobre mim utilizando as minhas carências derivadas do fato de nunca ter tido mãe. Sexualizara as minhas carências, profanara a maternidade da minha mãe. E agora era a vez de usurpar o poder do meu avô, de transformá-lo no seu próprio poder sobre mim. (MACEDO, 2010, p. 188)

Novamente os malabarismos verbais revelando labirínticos processos mentais em que qualquer coisa pode ser revirada pela linguagem para significar qualquer coisa.

Fazia perguntas e comentários aparentemente inocentes, casuais (...). Mas eram perguntas que depois se organizavam em mim como uma narrativa implícita, uma explicação de todos os receios e dúvidas sobre mim própria que desde sempre eu tinha tido. (...) de modo que nunca ninguém teria podido dizer que a Fátima me disse o que, ao não dizer mas apenas sugerir, me ia obrigando a que eu me dissesse a mim própria. (MACEDO, 2010, p. 189)

Se Natália admite que sempre teve os receios e dúvidas, por que as narrativas e explicações com relação a eles não seriam uma elaboração dela mesma? E, nesta linha, os exemplos seguem a ser recortados da trama, com Natália destacando, sobre Fátima: “A fazer-me portanto pensar (...), a fazer-me duvidar (...). fez-me pensar. (...) Isso dito como se fosse surpreendente (...). Mas fiquei a pensar qual teria sido a razão dessa pergunta”. (MACEDO, 2010, p. 190) Ou: “Mas a pergunta da Fátima também me fez notar (...). O que a Fátima me fez pensar (...)”. (MACEDO, 2010, p. 192) E culminam na conclusão a que chega:

Em suma, a Fátima tinha a arte de me conduzir até à beira do abismo, de me fazer contemplar um abismo feito de perguntas, de comentários e de explicações aparentemente racionais do que ela própria me tinha feito sentir e pensar como se não tivesse sido sugerido por ela. Não me contava histórias que diziam uma coisa para significar outra, como o meu avô, ia-me fazendo perguntas, dia após dia, semana após semana, mês após mês, que me levavam a contar a mim própria uma história alternativa à que tivesse sido a minha. A cultivar em mim, como num jardim bem adubado de inseguranças, o que a minha analista iria mais tarde diagnosticar como os meus traumas de infância. Os traumas que, segundo a analista, eu própria tivesse transformado nas minhas metáforas. (MACEDO, 2010, p. 195)

Ora, talvez a analista apenas tenha percebido, escavando todo esse esforço para caracterizar Fátima como culpada e manipuladora, que um jardim tão bem adubado com tantas e tamanhas inseguranças não careceria de maior cultivo externo para florescer num turbilhão de histórias alternativas. Afinal, há um problema colocado, desde o início, neste embate do *um* na direção do *outro*, que, desde o início, implode essa dicotomia: a eventualidade da troca das crianças, a possibilidade de que o *outro* na verdade seja o *um*, o mesmo.

(...) que tivesse havido um engano, uma troca entre nós. Que, sendo eu a filha da moura, a mãe moura tivesse querido dar-me um futuro melhor, trocando-nos. Que o Avô, naquela confusão, só tivesse percebido mais tarde, tarde demais, quando eu já era a neta que ele tinha trazido para ser a sua neta, quando já tinha passado a gostar de mim. A querer-me só por gostar de mim. Ao menos isso. Mas a não poder dizer à minha avó que tinha havido um engano. Ou a ter dito, e por isso a minha avó suspirar tanto. (...) Mas, se assim fosse, o meu avô também teria querido ajudar a outra, a neta de sangue mas não de escolha. Compensá-la do engano. A ter tido de passar o resto da vida não nas conferências a que dizia que ia, mas a procurar a outra neta, a genuína, a ter de ir investigar que orfanatos da Santa Madre Igreja haveria em Argel nos anos 70. Não. É claro que tudo isso é absurdo. Essa não é a minha história. Não é a história que quero contar, que preciso de contar (...). (MACEDO, 2010, p. 37-38)

E, a partir da possibilidade de troca, nesse relato cheio de contradições e sobreposições, o *outro* vai sendo arrastado para dentro do *um*, num movimento que emula a cena da amamentação e transforma o *outro* no *mesmo*. Natália devora Fátima. Fátima transforma-se em parte de Natália (grifo nosso):

Éramos mulher e homem, mãe e filha, eu também me tornei na mãe da Fátima, no pai e no marido e no avô da mulher que eu amava, a Fátima era o corpo feminino de todos os meus desejos, *era o corpo do meu desejo metamorfoseado no meu corpo* de mulher, o corpo em que eu era a mulher da minha amada porque também era o corpo da mulher que ela amava e que eu amava. (MACEDO, 2010, p. 195-196)

O que a lógica da protagonista explica: “Talvez por a Fátima ser feita como eu e o Jorge ser homem. Um homem diferente dos outros, vim a perceber depois com outros homens, mas o seu corpo não era o meu corpo, *não era eu, como a Fátima*”. (MACEDO, 2010, p. 201) Mas se Fátima é Natália, ou parte de Natália, ou conteúdo de Natália, abre-se então a perspectiva em que toda essa relação é a metáfora de que desconfia a analista: “Para a kleiniana, toda a minha relação com a Fátima era metafórica”. (MACEDO, 2010, p. 185) É a metáfora afirmada por Jorge:

“Sim, mas depois deixou de haver só a história do meu avô. Passou a haver também a história da Fátima. A personagem da história do meu avô tornou-se gente por conta própria. Era só isso que eu queria dizer.”

“Mas isso por culpa tua.”

“Minha?”

“Então? Estás aqui viva ou não? Por quem é que tu julgas que o teu avô fez tudo isso? Inventou essa história? Qual é a galã desta fita. A Fátima? Deixa-me dizer-te outra vez: a menina Fátima Rua não existe. E deixa-me dizer-te outra coisa: ciúmes uma ova, como tu disseste a propósito da apócrifa. A apócrifa é ela.” (MACEDO, 2010, p. 160)

E o *diferente*, enfim, é uma construção cujos elementos constituintes são retirados, em grande parte, de dentro de nós mesmos, de nossos traumas, medos, estereótipos, dramas inconscientes, para compor essa representação do *outro* que nos permite, paradoxalmente, compreender o outro e afastá-lo de nós. Ao mesmo tempo em que vamos ajustando sucessivamente nossas percepções acerca de quem é o diferente, vamos também encerrando quem ele é entre as barreiras do estereótipo esquemático e facilitador. Dessa forma, em todo binarismo há uma espécie de antagonismo falsificado, uma vez que cada ponta do jogo duplo sustenta a outra. Derrubar um é derrubar os dois. Acaba-se sustentando o que se quer superar. E por isso o desaparecimento de Fátima mata alguma coisa em Natália, encerrando nossa trajetória num retorno à epígrafe de Florbela Espanca que abre o livro:

E eu, num deliciado arrepio de medo, a tremer toda como uma tontinha enamorada:

“Para seres a Minha Senhora Dona Morte?”

“É isso que tu queres que eu seja?”

“Não. Não sei. Às vezes não sei. Mas tu também não queres ser isso, pois não?”

“Não, meu amor. Porque, para eu ser a tua morte, teria de morrer eu primeiro.” (MACEDO, 2010, p. 200)

Fátima morreu? “Parece que a senhora faleceu. Dona Fátima faleceu. Deu sumiço e parece que faleceu. (...) Aquele reiterado ‘parece’ era absurdo. Morre-se ou não se morre. Não pode haver parece no assunto”. (MACEDO, 2010, p. 214) Mas pode haver *parece*, uma vez que Fátima é Natália e, para Fátima morrer inteiramente, Natália deveria morrer inteiramente. Daí a hesitação da narrativa. Segundo Natália, Fátima some para “completar a sua obra de usurpação de mim. (...) De obliteração de mim”. (MACEDO, 2010, p. 232) De fato, há alguma *obliteração* após o retorno de Natália do Brasil. O personagem se transforma e de certa forma enfraquece, passa de mulher independente, libertária e moderna à condição de mãe e dona de casa, coloca-se sob a proteção de Paulo como se regredisse à proteção do avô. Não esqueçamos que o Brasil é o lugar que as alucinações da avó nos permitem relacionar ao terreno do inconsciente, como se a personagem, após mergulhar nos embates do inconsciente, voltasse um pouco derrotada por ela própria. “É como se eu tivesse deixado de ter corpo” (MACEDO, 2010, p. 241) – diz. E podemos concluir que a impotência de Natália, o que a leva ao impasse e a recuar a partir dele, decorre do fato de sua incapacidade de “pensar a unidade *com* a diferença; a diferença em uma unidade complexa (...)”. (HALL, 2003, p. 154) Seu relato condiciona Fátima a ser o *estranho* ou a ser conteúdo dela própria.

As sociedades da modernidade tardia (...) são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (HALL, 2006, p. 17)

E é o caráter parcial da articulação o que derruba Natália, que busca a homogeneidade, busca devorar o diferente (e acaba devorada por ele), busca circunscrevê-lo dentro dela mesma (e acaba circunscrita por ele), mas seu drama é revelador das imbricações do cultural no individual, uma vez que as questões da origem (e suas articulações políticas) e as tensões do conflito eu/ outro (e sua situação insolúvel) acabam afetando aquilo que ela acredita ser.

Isso acabou para sempre com a distinção entre o ser público e o ser privado, para mim. Aprendi, em primeiro lugar, que a cultura era algo profundamente subjetivo e pessoal, e ao mesmo tempo, uma estrutura em que a gente vive. (...) nunca mais pude entender porque as pessoas achavam que essas questões estruturais não estavam ligadas ao psíquico – com emoções, identificações e sentimentos, pois para mim, essas estruturas são coisas que a gente vive. Não quero dizer apenas que elas

são pessoais; elas são, mas são também institucionais e têm propriedades estruturais reais, elas te derrubam, te destroem. (HALL, 2003, p. 390)

Talvez falte a Natália a capacidade para negociar significados que são inerentemente instáveis e que estão constantemente escapulindo de nós (HALL, 2006), o que abre esperanças e potencialidades quanto à trajetória do menino Diogo, o filho de Fátima com Paulo, que é o neto do Diogo produtor deste mundo, que é o filho de Natália e Fátima educado pela empregada brasileira que conversa com orixás.

4.3 O Descanso de Olorum

Diz a fábula: “Completada a sua criação, Olorum pôde finalmente descansar na continuidade do mundo que sonhou e onde estará sempre conosco”. (MACEDO, 2010, p. 251) Este Olorum, o criador de tudo o que existe, é uma espécie de “Deus supremo, único, todo poderoso, mas longínquo, indiferente, nem bom, nem mau, inacessível às preces dos homens. Só os Orixás ou os Voduns podem atendê-lo”. (RIBEIRO, 1968, p. 78) E essa contingência coloca o orixá na posição de um intérprete, um tradutor articulando a comunicação entre o humano e o divino. Descansando Olorum, é o orixá que domina o ritual e opera a fala que liga as duas instâncias e garante a proteção do deus ao homem: “Na África, o Orixá ou Vodum é uma força da natureza, uma coisa de aspecto sobrenatural, um fenômeno poderoso que se estabeleceu, fixou para cuidar de um ser humano em um lugar determinado”. (RIBEIRO, 1968, p. 27) No entanto, retirado Olorum, imerso em sua condição longínqua, inacessível e indiferente, é o tradutor, pela insuperável ausência do deus, que se alça à sua posição: se sou quem fala a palavra do deus inexistente, o deus sou eu. E o que era exercício de intermediação tornou-se finalidade e sentido do processo. E esse dizer da fábula torna-se uma imagem interessante para nos iniciar o caminho pela ideia da *tradução*: “Traduzir é aceitar compartilhar, negociar, transitar, abrir canais de comunicação na direção do outro, transferir nomes, paixões, lugares de fala e de escrita”. (NASCIMENTO, 2004, p. 38) Começemos por aí, então, pelo *transitar*.

No romance de Helder Macedo, o espaço de transferência surge conduzido pelo par Avô/ Jorge. Natália considera, recordando o primeiro:

Outra regra de que o Avô me falou a rir a propósito dos colóquios e de eu ir com ele a Paris foi a dos corredores. (...) A regra dos corredores consistia, por exemplo, em nunca procurar ajudar quando se cruzava alguém a desoras: “Perdeu-se? O seu quarto deve ser no outro andar, quer que vá consigo verificar na Recepção?” Os dois a rirmos. E eu a sorrir agora com a sugestão de que ele próprio poderia ter tido vidas secretas em corredores clandestinos, vidas que ele nunca revelou. (MACEDO, 2010, p. 26)

E os corredores se expandem nos *cenários* que o amigo Jorge experimenta, mais especificamente na instalação *Jorge Negromonte Instala O Vento*, em que o artista cria um espaço ocupado por imagens de quadros famosos que vão se transformando/ movendo/ diluindo num ambiente que tenta evocar, por meio de diferentes artifícios, a passagem do vento:

Gostei sobretudo das zonas intermédias, das transições entre uma imagem e outra, com uma a dissipar-se e a outra a emergir, ambas já sem identidade própria, criando novas identidades. Essas era como se fossem obras originais, fotos de pinturas que só naquele breve momento de fusão existiam, suspensas entre a continuidade do que haviam sido e do que viriam a ser. (MACEDO, 2010, p. 71-72)

Ou:

Conduziu-me à seção seguinte, que parecia ser um inofensivo túnel ou corredor metálico cujo aparente propósito fosse apenas dar passagem para a outra seção da galeria, ao fundo, onde as bebidas e os salgadinhos estavam a ser servidos. Mas o chão do túnel era feito de uma espuma que ondulava quando se pisava e que, quando pisada, desencadeava fortes jatos de ar vindos do fundo das paredes e do teto, a fazerem os visitantes agarrarem-se uns aos outros, calças a tremelejar e saias a flutuar sobre pernas desnudadas, camisas e blusas a abrirem-se, todos numa promiscuidade feliz entre risos e gritinhos. (MACEDO, 2010, p. 72)

O corredor caracteriza, portanto, um lugar de instabilidade no qual se coloca a hipótese de criação de outras vidas (*vidas secretas*), onde o que é numa instância se sobrepõe ao que é em outra, misturando condições para engendrar novas identidades que já não são as *obras originais*, mas algo inusitado, impermanente e descontínuo, equilibrando-se de forma precária mas também feliz, divertida (*entre risos e gritinhos*), ao mesmo tempo que acossado pelos jatos de ar. Pode-se comparar a topologia dos corredores com Hall (2003, p. 71), em suas reflexões que aproximam tradução e hibridismo:

Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da *tradução*. (...) O hibridismo *não* se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de formação cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.

Embora a própria Natália seja tradutora – “O fato é que não tenho experiência de escrever livros, só de ler muitos desde pequena por causa do Avô. Traduzi alguns, mas não é a mesma coisa”. (MACEDO, 2010, p. 16) –, o que se observa é que a efetiva lógica da tradução só começa a emergir em seu universo personificada no trânsito dos corredores. Natália pode traduzir, mas escolhe não fazê-lo, seja por incapacidade ou por desinteresse. Além disso, o capítulo em que discute a notícia do falsificador de quadros deixa clara sua incompreensão tanto do valor da tradução como fator de formação cultural como de seu caráter de processo agonístico:

Ouvi há pouco tempo na rádio, no Serviço Internacional da BBC que eu oiço às vezes porque me dá ideias para os meus programas, uma entrevista com um famoso falsificador de quadros, acho que holandês, que tinha acabado de sair da prisão e estava a explicar a razão pela qual foi apanhado. Durante vários anos, dez anos ou mais, toda a gente, o público, os críticos, os galeristas, reconheceram as imitações que ele fazia dos clássicos como obras autênticas, como obras-primas originais até então desconhecidas. Com os museus a comprarem tudo. E depois, de um dia para o outro, toda a gente percebeu que eram falsificações e o artista foi preso. (MACEDO, 2010, p. 67)

E o pintor justifica-se colocando *original e falsificação* num mesmo patamar: “(...) as falsificações só são reconhecidas como obras autênticas enquanto correspondem a uma maneira de ver partilhada por toda a gente. Que pode durar, por exemplo, uma geração, mas não muito mais. E que depois se percebe logo que são falsificações”. (MACEDO, 2010, p. 68) Ou seja: para o falsificador, a falsificação possui sua própria instância de autenticidade, que se destina, porém, a ser superada (ou *negociada*, talvez), quando muda a *maneira de ver*, ou quando uma nova *zona intermédia* se sobrepuser. Quanto ao avô, Natália lembra que “tinha dito (...) que as obras originais são sempre nossas contemporâneas mas que as traduções deixam de ser. Mas não sei se estava a querer dizer a mesma coisa que o falsificador”. E podemos discernir, aí, um reconhecimento da importância da tradução ao mesmo tempo em que se emite um juízo de valor quanto à superioridade do original (a tradução possui valor

temporário, mas o valor do original é permanente). Já Natália dirá: “Como se aqueles que estavam ali fossem os quadros originais. Como se não fossem imitações. Falsificações. Traduções”. (MACEDO, 2010, p. 243) E expressa uma visão essencialista de mundo: fora da essência, daquele núcleo de verdade em que a seu ver, ancora o valor do original, tudo como que se reduz e rebaixa – imitações, falsificações, traduções. O falsificador iguala original e falsificação (talvez lembrando que toda arte é proposição de realidade alternativa e, assim, falsificação da realidade *real*). Natália iguala falsificação e tradução (provavelmente considerando que existe verdade, num sentido essencial e único, e, existindo, pode ser deturpada), e assim se esquivava à oportunidade/ responsabilidade da tradução, abrindo caminho para que um outro ocupe esse lugar no livro, aquele que, sendo filho de todos, mobiliza partes de todos para produzir as novas identidades que a arte de Jorge promete: o menino Diogo. “Ainda bem que lhe deram o nome do Avô” – considera Natália em conversa com Paulo. – “Fizeram bem, o vosso filho é a nossa continuidade”. (MACEDO, 2010, p. 105)

Diogo é continuidade produzida a partir de uma intrincada rede geradora. É o filho de Paulo e Fátima que começa passando por uma espécie de benção pela avó: “Suspeito que uma vez o Paulo levou a mulher, talvez para mostrar à minha avó o filho acabado de nascer”. (MACEDO, 2010, p. 56) E sua ascendência se ramifica: “(...) como se o filho tivesse sido concebido por contiguidade conjugal comigo”. (MACEDO, 2010, p. 52) Ou: “Se o bebé chorar vou eu tomar conta dele, ele agora também é meu”. (MACEDO, 2010, p. 177) Ou:

Tudo se recompôs, portanto, e voltou ao princípio. Ou seja, voltou a quando eu e o Paulo nos casámos pela primeira vez. Foi a melhor solução. Foi o que fez mais sentido por causa do Diogo. E assim não só voltou tudo ao princípio como temos o Diogo. Portanto o Diogo é o bônus do nosso segundo casamento. Ou, como diria o protetor portuense da glandula Fátima Rua, é a nossa mais-valia. (MACEDO, 2010, p. 183)

E o filho de Paulo e Fátima passa a ser de Paulo e Natália. Ou seria de Fátima e Natália? “No entanto, também havia tudo o mais, havia a outra normalidade do dia-a-dia partilhado a tomar conta do nosso filho, a amarmos juntas o filho que tinha passado a ser das duas (...)”. (MACEDO, 2010, p. 195) Ou de Fátima e do avô? “(...) a menos que o teu avô tivesse previsto que eu mais tarde ia voltar. (...) E como é que eu poderia não voltar? Nunca mais querer saber dele? Não querer ter um filho para ele?” (MACEDO, 2010, p. 199) Mas Natália ainda aconselha a Jorge, falando sobre Paulo: “Olha, então depois dorme mas é com

ele. Como dois bons meninos. E com a mulher. E com a criança”. (MACEDO, 2010, p. 75) E há ainda uma justaposição colocada por Fátima: “Se tu fosses a minha bebé, então é que me poderias ajudar. Se eu fosse a tua mãezinha”. (MACEDO, 2010, p. 175) E aí Natália se sobrepõe ao menino como filha da outra. É um tráfego que instaura uma série de estações de confirmação, inúmeras paradas de intercâmbio que acabam concretizando aquilo que se pode colocar em paralelo com Hall (2006, p. 88):

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições, que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas globais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado.

Ora, no universo de Helder Macedo, só o neto Diogo consegue ser essa figura em transição capaz de mobilizar recursos oriundos de fontes diversas, cruzadas e misturadas, e por isso mesmo paira sobre ele a esperança que resta quando o romance acaba. Eis o grupo a que o novo Diogo pertence:

(...) elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*. A palavra “tradução”, observa Salman Rushdie, “vem, etimologicamente, do latim, significando ‘transferir’: transportar entre fronteiras”. (HALL, 2006, p. 89)

Ao contrário de Natália, é com desenvoltura que ele se dedica a este *transporte entre fronteiras*. Se, ao longo da narrativa, acontece todo um movimento de decomposição com relação a Fátima, que é despedaçada em seus estereótipos para garantir a integridade de Natália, com Diogo acontece o contrário: o menino é uma reunião de coisas dispersas, ele articula diversidades na direção de algo novo.

É quase Natal e portanto vou fazer trinta anos dentro de poucos dias, neste ano da Graça de 2003. Como não se sabe qual é o dia exato, vou dizer ao Diogo que escolha. Com três anos feitos, já entende tudo e fala ainda mais. Lourinho, é claro. De um louro que talvez escureça com a idade. Olhos verdes. Mas esses não vão mudar. Às vezes fico a ver se tem expressões da Fátima, aquele olhar de quem está a ver coisas que não estão lá. Adora martelar no piano que estava no escritório e que agora está no quarto dele. Foi ideia da Fátima, depois que mandou afinar o piano. Tanto martela que qualquer dia toca. Quando for mais crescidinho vamos arranjar-lhe um professor. Passou uns tempos difíceis, com aquilo da Fátima no ano passado,

mas agora já começou a habituar-se. Mesmo assim, chamou no outro dia ao quarto grande “o quarto das mamãs” e o Paulo não achou graça nenhuma. Referia-se ao antigo quarto dos meus avós, é claro. Eu e a Fátima tínhamos mudado para lá porque era um desperdício, é o quarto maior da casa e o único que tem cama de casal. Portanto o Diogo ficou com o quarto que tinha sido da minha mãe e depois foi meu. (MACEDO, 2010, p. 182)

A criança é loura, mas já se prevê que ficará morena, que unirá contrários. Ele é capaz de incorporar as expressões, de vestir o rosto do outro. E sua arte é a do piano, aquela que soma, às vastidões imprecisas da imaginação, a precisão pontual da matemática. Finalmente, domina os espaços do avô (o escritório), da mãe e das filhas (o quarto). Mas Diogo ainda passou por um período de formação sob os auspícios da babá brasileira:

(...) uma brasileira grande, chamada Ivanilda, uma mulata muito bem falante que tinha sido professora primária em Araraquara, onde quer que isso seja. Disse a rir que tinha ido embora porque as ruas cheiravam a concentrado de laranja. Com sentido de humor e com experiência de ensinar crianças, portanto. (...) O Diogo gostou logo dela e nós gostámos que ela achasse perfeitamente natural que eu e a Fátima partilhássemos o mesmo quarto, a mesma cama. E até comentamos que se o Diogo ficasse a falar à maneira brasileira estaria a manter a tradição de família iniciada pela minha avó. A brasileira dizia que o Diogo era o seu orixá e ele ria muito, sem entender o que isso fosse mas a gostar de ser o que ela dissesse que ele era. (MACEDO, 2010, p. 204)

Que é o que lhe dá autoridade, enfim, para arrastar para dentro do texto mais um aspecto referente à condição híbrida:

A inserção de saberes mitológicos estranhos ou não à racionalidade europeia, ampliando a condição híbrida, acentua outro dado significativo: a decifração do leitor de tais mosaicos narrativos. A leitura (...), imbricada por uma soma alta de referências das tradições mágico-religiosas faz com que expressões, episódios e fatos da história sejam constantemente investigados. A proliferação intertextual põe em xeque os fundamentos lógicos da narrativa (...). (FORNOS, 2010, p. 173)

O que nos traz a nosso exercício de decifração e à fala de Hall (2003, p. 211):

Na verdade, o que é surpreendente e original a respeito do “carnavalesco” de Bakhtin enquanto metáfora da transformação cultural e simbólica é que esta *não* é simplesmente uma metáfora de inversão – que coloca o “baixo” no lugar do “alto”, preservando a estrutura binária de divisão entre os mesmos. No carnaval de Bakhtin, é precisamente a pureza dessa distinção binária que é transgredida. O baixo invade o alto, ofuscando a imposição da ordem hierárquica; criando, não simplesmente o triunfo de uma estética sobre a outra, mas aquelas formas impuras e híbridas do “grotesco”; revelando a interdependência do baixo com o alto e vice-versa (...).

E é desta forma que, ao final da história, a criança usurpa o lugar do avô, revelando-se o único efetivamente capaz de operar o caldeirão de feiticeira de Fátima, que talvez seja o desejo interior da própria Natália, para criar um mundo que derruba a metáfora da inversão e é uma mistura de mundos. Tudo o que se esmigalhou na trajetória da mãe é mescla triunfante na trajetória do filho. E, assim, já não é como se uma África vitimizada superasse a metrópole opressora, mas como se o turbilhão mental girando na cabeça do menino, que nasceu na metrópole mas é filho do universo inteiro, rodopiasse em amálgama com o imaginário criativo que vem da cabeça da colônia. E novas possibilidades brotam aí. E o garoto, sentado no escritório, conta histórias. Serão repetitivas, originais, idealizadas, essas histórias? Nós ainda não sabemos, porque já se trata de uma outra história.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais completo que seja um curso de graduação e por maior que seja o afinco com que nos dediquemos a ele, não há como fugir às inúmeras lacunas que permanecem na formação de todos nós. Há inclusive uma questão de afinidades e interesses pessoais que fica muito difícil diligenciar em meio aos limites do currículo. E, por mais que se modernizem, ampliem, tornem-se modulares os currículos, sempre restarão nuances que poderiam ter sido mas acabam resvalando entre tantas exigências de leitura e pesquisa ao longo destes anos. Sentimos isto, em diversas oportunidades, com relação à Teoria da Literatura e, mais especificamente, aos Estudos Culturais. Gostaríamos de ter lido mais, estudado mais, aprofundado mais nossos conhecimentos. No entanto, ainda que o anseio existisse, esse Trabalho de Conclusão não tinha, inicialmente, o objetivo de mobilizar tão especificamente as ideias de Stuart Hall. Queríamos, sim, trabalhar com *Natália*, um livro que nos parecia tão atual e marcado por uma escrita tão vívida como é a de Helder Macedo. À medida em que líamos e relíamos o romance, porém, as questões de *identidade cultural* levantadas por Hall deixavam de apenas ecoar à distância, para, mais e mais, ocuparem a boca de cena, lado a lado com a personagem Natália e seus colegas de enredo. Nossa intenção, finalmente, acabou sendo no sentido de articular a obra de Helder Macedo de maneira a que ela nos ajudasse a compreender melhor a teoria. Ao mesmo tempo, quisemos articular a teoria de modo a que nos auxiliasse a produzir uma leitura mais profunda e diferenciada da obra.

É certo que o projeto literário de Helder Macedo não tem qualquer pretensão declarada de discutir questões de identidade. Seu esforço é no sentido de rever os episódios recentes da história de Portugal por meio da literatura. Com um estilo marcado pela intertextualidade, contudo, o sucesso de seu empreendimento é garantido, em grande parte, por um entrecruzamento do real e do ficcional que empresta um sentido humano e próximo aos acontecimentos da história, ao mesmo tempo em que mostra as decorrências e o impacto desses movimentos nas vidas dos indivíduos. E é por isso que, embora não seja este o eixo norteador da criação de Helder Macedo, as questões relativas à identidade, da forma como são tratadas por Hall, acabam aparecendo em todos os seus romances: porque se trata, exatamente, de um amplo drama cultural que vai sendo costurado em meio ao fluir dos atos humanos narrados.

Em *Natália*, especificamente, abre-se, ao fundo, um painel que evolui a partir do ponto de origem da biografia da personagem central – Argel e 1973 – que termina por ser representativo do cenário que Hall desenrola em sua teoria. Nele, as rupturas que conduzem à queda do sujeito cartesiano e as contingências da globalização dão ensejo a uma realidade em que o fragmentário e o totalizante se articulam de forma contraditória, desamparando o indivíduo com relação a todas as escoras que até então o sustentavam. Evoluindo em meio a um tempo e uma geografia que se tornam móveis, a própria ideia de nação, que até então parecia oferecer uma sólida demarcação de fronteiras identitárias, termina se revelando também ela uma ficção bem montada pelo discurso hegemônico, o que conduz as pessoas a uma condição de perene exílio, de insolúvel *diáspora*, dentro do mundo e de si mesmas. O fragmentário emerge como a única flor concreta desse jardim que balança como se fosse um barco à deriva e é com ele que os indivíduos têm que se ver agora.

O romance nos permite, de certa forma, *brincar* um pouco com algumas das decorrências teóricas e formais de tantas e tão rápidas transformações. Em primeiro lugar, o trânsito dos personagens em pares de duplos que vão continuamente se formando e desfazendo, ao mesmo tempo em que expõe as insuficiências explicativas de todos os binarismos, oferece uma espécie de modelo literário para os movimentos da *identificação*, tal como entendida por Hall, que vem a substituir a ideia de uma *identidade* única, centrada e essencial, por um processo mais ou menos infinito. Em segundo lugar, é o que também ocorre com o par Natália e Fátima, cuja relação opera um recorte nas ondas da *identificação*, desnudando o modo como os embates com aquele que não sou eu servem, ao mesmo tempo, para conduzir a uma compreensão do outro e de mim e a uma incompreensão do outro e de mim, quando se limitam a estabelecer a representação da diferença como estereótipo. Já a figura do neto Diogo, ao final, sentado no escritório do avô a elaborar histórias, encerra a narrativa com uma mensagem de esperança que pode ser vista por nós como um voto de confiança nas potencialidades criativas da *tradução* e do *hibridismo* exatamente como aquelas instâncias capazes de superar o caráter engessado do estereótipo rumo à mobilização de experiências, culturas e criaturas para a produção de novas identidades. Macedo, que jamais deixou, em seus romances anteriores, de trazer as mazelas cruéis, opressoras, sofridas, da experiência colonial e da chaga totalitária do salazarismo, parece nos dizer aqui que, no fim, enfim, a vida vence. Seria um bom fim, se se tratasse de procurar um fim. Não é o caso. Macedo continua escrevendo. Mas é o caso, sim, de desejar que suas próximas obras continuem capazes, como tem acontecido até agora, de inundar a ficção com os influxos

pulsantes da realidade sem, no entanto, desfigurar essa invenção magnífica que é a literatura. Que ele continue inventando e se reinventando nos livros, sob os bons auspícios de Olorum e de todos os orixás.

REFERÊNCIAS

A BATALHA de Argel. Direção: Gillo Pontecorvo. Itália/ Argélia: Igor Film/ Casbah Film, 1966. 121 min. P&B. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PB-xK_ViPck>. Acesso em 22 de janeiro de 2012.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. **Canalha sedutor**: o narrador não digno de confiança de Helder Macedo. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRENER, Jayme. Trinta anos de não-alinhados. **Lua Nova**, v.3, n.3, p. 78-81, 1987. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/v3n3/a16v3n3.pdf>>. Acesso em 21 de janeiro de 2012.

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. EUA: Warner Bros, 1942. 102 min. P&B.

FORNOS, José Luís Giovanoni. Hibridismos culturais e identidade intelectual nos romances de Miguel Gullander e Faiza Hayat. **Navegações**, v. 3, n. 2, jul./ dez. 2010, p. 171-179.

Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/8438/6023>>.

Acesso em 28 de fevereiro de 2013.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GOMES, Laurentino. **1808**: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX. 1914 – 1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MACEDO, Helder. **Partes de África**. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

_____. **Pedro e Paula**. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

_____. **Vícios e Virtudes**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Sem nome**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Natália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RATO, Maria Helena da Cunha. O colonialismo português, factor de subdesenvolvimento nacional. **Análise Social**, v.19, 1983, p. 1121-1129. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223466018R5gWZ4gf5Cn87IF9.pdf>>. Acesso em 3 de dezembro de 2012.

RIBEIRO, José. **Orixás africanos**. Rio de Janeiro: Editora Espiritualista, 1968.

RIBEIRO, Margarida Calafate. O que restou do mar. In: _____. **Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo**. Lisboa: Afrontamento, 2004. P. 234-257

_____. Helder Macedo, por outras palavras. **Revista Outra Travessia**, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 10, p. 105-116, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p105/pdf>>. Acesso em 7 de janeiro de 2012.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**: por uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010. p. 227-276

TEIXEIRA, Nuno Severiano. Portugal e a NATO 1949-1989. **Análise Social**, v.30, 1995, p. 803-818. Disponível em:

<<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223388450G2oYX3ex3Dn37ML8.pdf>>.

Acesso em 26 de dezembro de 2012.