

Com as mesmas letras

*Laura Cavalcante
Padilha¹*

Resumo

Este ensaio aborda o romance *Natália* de Helder Macedo, considerando-o uma espécie de instalação artístico-verbal pela qual se propõe uma forma outra de pensar a relação entre Portugal, Brasil e África, fora do que a epistemologia hegemônica a concebe.

Palavras-chaves: Instalação. Fingimento ficcional. Mitologia iorubana.

Abstract

This essay considers the novel *Natalia* by Helder Macedo as a kind of artistic-verbal installation, which offers an innovative way of looking at the relation Portugal/Brazil/Africa very different from the standard hegemonic epistemological approach.

Key words: Installation. Fictional feigning. Yoruba mythology.

Há textos que não permitem, em uma primeira abordagem, que o leitor faça a leitura com o lápis em riste, disposto a sangrar seus corpos ou suas margens. Este foi o meu caso, ao ler o romance *Natália*, de Helder Macedo (2009). A obra tomou-me quase de assalto e só pude colar-me a ela, lendo-a passo a passo, sem mais nada conseguir fazer, senão aceitar o convite para fruir sua teia languageira.

O fecho romanesco, ou seja, a reescrita do mito iorubano de criação do mundo, tirou-me dessa espécie de conforto, causando-me espanto e certa

1 * UFF/ CNPq.

inquietação de leitora. Recorrentemente me indagava sobre o significado do gesto de tal reescrita da tradição africana, a aparecer depois daquele hipermoderno *delete* da última página do diário da personagem-narradora. E outras questões igualmente me instigavam, como, por exemplo, a possível ligação deste texto, em itálico, com outros que o antecediam e também marcavam-se por tal estilo gráfico. Por esse processo, o mito inserir-se-ia no campo de significação dos sonhos, assim também estilizados e que estão na narrativa, mas parecem não fazer parte do diário. Por último, surgia a questão da “autoria” do resgate, ou seja, de quem era a voz ou a mão a guiá-lo.

Todo esse jogo me levou a pensar se Natália seria realmente a “dona” do diário e teria autonomia narrativa para criá-lo, sobretudo pela presença da palavra *delete* a indicar que a personagem teria desgravado tudo o que escrevera. De acordo com Teresa Cerdeira, esse ato significaria a “fatalidade do destino do texto” da personagem, já que o gesto, para a ensaísta, “nunca se concretiza” no narrado e se faz “mais contingente que voluntário [...], modo emblemático de uma desistência maior.” (CERDEIRA, 2009, p. 245).

A cena final, contudo, também se permite ler na chave da dúvida, pois o que a narradora do diário diz é “Agora é só iluminar o texto e carregar na tecla *delete*.” (MACEDO, 2009, p. 198). O que se pode perguntar é se ela teria mesmo cumprido esse gesto. Se o cumpriu, o fragmento 42, que, como os sonhos, parece não pertencer ao diário, não seria de sua autoria, muito embora saibamos que ela conhece o mito, ouvido quando Diogo o narrara ao pai, Paulo. Ora, se o texto não lhe pertence, a quem atribuí-lo? De outra parte, se o mito se liga pelo itálico aos sonhos, quem os teria escrito, já que são sonhos de Natália com o avô?

Diante desses fingimentos narrativos, comecei a supor – e insisto no caráter provisório dessa suposição – que talvez houvesse um narrador onisciente que o tempo todo fingiria ter sido o diário construído no romance de autoria da personagem em primeira pessoa. Parece-me que Cerdeira já discutiu bem a questão da autoria no romance. De minha parte, ao pensar nessa outra possibilidade, ou seja, a de um narrador “acima” da personagem narradora explícita, lembrei, imediatamente, outros textos em que tal fingimento se dava, e confesso que fiquei perplexa com a esperteza, agora, sim, de um autor que teria trapaceado o tempo todo comigo, sua leitora, já que, na verdade – e não gosto dessa palavra – tudo se teria escrito “com as mesmas letras” de um único narrador, o que levaria o processo ficcional assim concebido às suas últimas consequências, pois se cria uma ficção na ficção, o que é corroborado quando o autor escreve um livro chamado *Natália* e o assina com o nome Helder Macedo. Eu estaria como leitora, portanto, diante de uma narrativa esfíngica, como se dá com algumas de Machado de Assis, por exemplo.

Outra pista sustenta a possibilidade desse jogo de fingimento e se deixa entrever na utilização do significante “lama”, absolutamente recorrente no mito iorubano resgatado como uma última construção extra-diário. Conforme se sabe, a ideia de lama é fundamental naquele mito, pois é dela que a terra e todos os entes que a habitam emergem. A pista aparece neste trecho do diário de Natália, aqui citado com pequenos cortes:

Os psiquiatras de hoje em dia[...] deixam a alma mais suja. A sua função é revolver a lama e fazer-nos concluir que somos a lama

revolvida. E que é bom ficarmos a saber porque afinal sempre soubemos. A alma transliterada em lama. Com as mesmas letras. (MACEDO, 2009, p. 16)

A frase “ficarmos a saber porque afinal sempre soubemos” representa um sinal de alerta para o leitor, reforçado pela expressão “com as mesmas letras”. Homologias à parte – alma/lama – poder-se-ia pensar que se está diante de um romance transliterado em diário, o que se dá trapaceiramente, pois que é sempre necessário trapacear a língua para se chegar ao literário. É a vez de convocar Roland Barthes e sua “lição”:

Na língua a servidão e o poder confundem-se inelutavelmente [e] só nos resta [...] trapacear a língua. Esta trapaça salutar, esta esquivança, este logro magnífico [...] é aquilo a que eu chamo *literatura*. (BARTHES, 1997, p. 18, grifo do texto)

E é nessa clave que coloco o romance de Helder Macedo: no da trapaça, aliás, uma das marcas da relação da neta com o avô, o que leva Natália, no plano da diegese, à escrita do diário, diário este que põe o romance em movência e que vai – voltando a pensar com Barthes – opor enunciado e enunciação. A referida oposição já se esclarece no modo de manejar a língua do avô e da neta. Explico melhor: o Avô, assim no começo nomeado pela maiúscula do afeto e do poder, se deixa ler, por sua condição de filólogo, como alguém que se entrega e se submete ao poder da língua, objeto de seu saber. Portanto, barthesianamente, ele seria sempre um produtor de enunciados, já que estes são o “objeto vulgar da linguística” (BARTHES, 1997, p. 21). Não seria um criador, mas se limitaria a contar histórias que aprendera, sempre pela letra escrita. A carta sobre o nascimento de Natália é uma prova de que seu saber está para sempre ligado ao advento da letra.

Por seu lado, a neta, – mesmo que o negue – decide aliar-se à literatura e, por isso, se faz um sujeito de enunciação, manejando, talvez pelas artes do narrador escondido, a língua de uma outra maneira, trapaceando-a e dela fazendo linguagem própria. De novo Barthes, a nos alertar que, no processo de enunciação, “as palavras já não são ilusoriamente concebidas como simples instrumentos, mas lançadas como projeções luminosas, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escrita faz do saber uma festa.” (BARTHES, 1997, p. 21). Por isso o avô nada cria e escreve apenas textos científicos, ao contrário da neta. Voltando a Barthes, lembro, com ele, que a “ciência é grosseira, a vida é sutil e [...] a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa” (BARTHES, 1997, p. 20).

A montagem do romance, que se constrói com superposições de elementos, como os saberes referidos atrás, pode ser vista como uma construção artística que deseja ser manipulada pelo próprio leitor, como se dá com os visitantes das instalações feitas por artistas plásticos. Essa possibilidade me leva a pensar o romance de Helder Macedo como uma instalação, daí a presença marcante do personagem Jorge, convocado pelo romancista para realizá-la especularmente em seu texto.

Aliás, a imagem da instalação é muito forte na obra, sendo a última delas a recuperação do próprio mito iorubano. Em dois trechos do texto aparece a extensão semântica desse significante. O primeiro é a passagem em que Natália se reporta a uma cena vivida com Jorge, no ateliê, quando, brincalhonamente, ameaça circuncidar

o amante, momento em que se lê: “O que na altura pensei foi que eu também pintei os olhos para ficarem parecidos com os da minha mãe. Como se eu fosse uma instalação” (MACEDO, 2009, p. 57). Quase ao fim do romance, volta-se a essa proposta de extensão:

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 (MACEDO, 2009, p. 186-187)

Ambos, Jorge e o avô, querem construir “mundos alternativos”, enquanto a personagem Natália e seu criador, Helder Macedo, almejam instalar um universo ficcional, direta ou indiretamente, bastante colado ao real, a suas dores, inquietações, faltas, desesperos, sofrimentos etc.

Uma das comprovações de que o romance se articula como uma instalação talvez seja o fato de as suas cenas, na grande maioria, nos mostrarem o interior da casa de Natália, em Lisboa, mais exatamente o escritório do avô. O leitor fica preso a esse lugar, não “visitando” o resto do apartamento. Vale lembrar o fato de que qualquer instalação plástica se dá geralmente em local fechado onde o artista monta seu trabalho, sempre construindo ou superpondo materiais que podem ser tocados pelo público, este, por sua vez, também “preso” na “armadilha espacial”. A cena da criação do mundo por Olorum se dá em sentido contrário, pois tudo acontece ao ar livre, sem qualquer ideia de fechamento.

A “casa portuguesa” é, assim como a vejo, romanescamente construída por Helder Macedo que, para tal, se vale do fingimento do diário da personagem Natália, daí esta, em dado momento, se perguntar: “E quando é que um romance não é um diário?” (MACEDO, 2009, p. 132). Nessa casa, assim projetada, não há o lado de fora, nem a sua expansão espacial. Repare-se que o quintal é citado, mas não mostrado, quando a personagem para lá leva a avó. Só o escritório se desenha como um nicho, quase ousaria dizer, como a cela da habitação.

Desse modo, sem qualquer abertura, não aparecem ruas, monumentos, passantes, sol, lua, céu, árvores, enfim, qualquer forma de paisagismo da cidade de Lisboa. Tudo é mostrado em seu tenso fechamento espacial: o ateliê de Jorge; suas instalações; um pouco do apartamento de casada de Natália; as salas e corredores dos edifícios onde se realizam as conferências do avô etc. Só em uma cena vamos saber que chovia lá fora. Tal ocorre quando Fátima e seu bebê chegam à casa de Natália molhados e começam a se atar os laços afetivos entre as duas. Também a primeira cena homoerótica – que se projeta muito mais como um “batismo” realizado pelo leite materno de Fátima do que como pura e simples sexualidade – anuncia que o “sugar” se tornará a marca da relação a partir daí instalada nesse universo enclausurado.

O escritório do avô é suplementado, desde que a relação se solidifica, pelo quarto – por aquele partilhado com a esposa brasileira de origem e sempre subalterna, quarto que perde a “aura de pureza marital”, quando esta é substituída pela relação transgressora da neta e sua parceira. Se pensarmos que a “alma” é “lama”, então as novas almas que ocupam o quarto o enlameariam, já que a noção de pecado no Ocidente a isso levaria, ao contrário do que se dá na lama criadora do mito, pois dela é que nascem

a terra e os seres que a habitam. Ao contrário da casa, essa criação se dá em espaço aberto, literal e metaforicamente, com o movimento daqueles a quem Olorum determina a tarefa de tudo criar.

As paisagens elididas, quando as ações decorrem em Lisboa, vão ocupar o espaço especular do mito, o que faz o maior sentido pelo fato mesmo de Fátima e Natália escolherem o Brasil. O que as move, em um primeiro nível, é conhecer as raízes da avó, de descendência alemã, e, portanto, uma mulher de um lugar que fica ao sul de seu país, ele também um lugar ao sul. Talvez seja por esse resgate do sul – levado ao extremo na história de Olorum, Oxalá, Nanã e Exu, história originada na África sub-sahariana, mas contada a partir do Brasil – que o espaço fechado acabe por dar lugar a um mundo até então desconhecido. Este insiste em se deixar conhecer, talvez em uma tentativa simbólica de que os sujeitos enclausurados em si próprios possam encontrar modos de superação de suas demandas pessoais nunca atendidas.

Não é por mero acaso que, na preparação dessa viagem, surja a figura de uma *babá* – termo usual no Brasil – cujo nome é Ivanilda e que se fará uma figura importantíssima, embora pouco visível, no desdobramento do relato. Por ela é que se conhecerá o mito africano, já contado na diáspora. Como Ivanilda, Olorum é também um *babá*. E o é por excelência, já que a palavra iorubana significa “pai”, “senhor”. Daí a denominação de *babalorixá* para quem manda no terreiro, seja homem, seja mulher. Olorum é pai de tudo o que existe, aí incluídos os orixás, categoria a que ele não pertence, pois lhes é anterior e, para além disso, o seu criador. Tudo se transformará a partir da chegada da nova personagem, quando se instala o significante *babá*, pela voz de Natália: “Foi quando a Fátima e eu contratamos a *babá*” (MACEDO, 2009, p. 63).

A seguir Ivanilda é descrita – em contraponto a outra candidata, “uma ucraniana elegantíssima, formada em bioquímica” – como

[...] 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. (MACEDO, 2009, p. 63)

Repare-se que, pela primeira vez, alguém não português de origem entra na casa, sem contar com os membros da família feito portugueses, ou por opção, como a avó, ou mesmo por “adoção” como Natália, nascida na África (Argel). Esse outro sujeito em diferença traz com ele outros ares, outros sons, como o riso, outra fala e outra pele. Com a *babá* entram em cena ruas, uma cidade de nome estranho e, mais que tudo, um corpo forjado pelo poder colonial português, pois se trata de uma mulata que, para além de tudo, pertence à mesma categoria profissional do avô, pois é professora, embora menos qualificada do que ele por ser “primária”, enquanto ele é catedrático. Não obstante será por ela que o lugar do avô, principalmente o seu contar, se desestabilizará, pois a ilha da escrita em que ele se instalara confortavelmente é substituída pelo rio da oralidade, sempre mutante, porque puro movimento. Este é o lugar de Ivanilda, na casa e na “alma” das pessoas às quais ela transmite o valor positivo da lama. Assim, a lama é que se translitera em alma.

Como se dera com Jorge, no primeiro trabalho que dele conhecemos (“Jorge Negromonte Instala O Vento”), Ivanilda instala uma outra espécie de vento que vai modi-

ficar a casa, desinstalado de sua língua e o poder do enunciado pelo qual a história se projetara até então. Com ela, chega uma nova ordem de conhecimento que, africanamente, podemos chamar de sabedoria. Isso explica porque Natália diga que a babá achava “perfeitamente natural que eu e Fátima partilhássemos o mesmo quarto, a mesma cama” (MACEDO, 2009, p. 164) e Diogo aceite, menino que é, que ela, Ivanilda, dissesse que ele “era o seu orixá”. Sua reação é rir muito – e o riso aqui é importante –, “sem entender o que isso fosse mas a gostar de ser o que ela dissesse que ele era” (MACEDO, 2009, p. 164).

As pontas, ainda soltas, embora antecipadoras do seu entrelace futuro, aí estão, mostrando que não é preciso entender, para ser. Não por acaso, o “orixá” é um menino e as duas mulheres que partilham a mesma cama nos levam a lembrar Oludua, um orixá que, ora é homem, ora mulher, e a quem, em uma das variantes do mito iorubano, coube criar a terra a mando de Olorum. Na versão resgatada pelo romance, a terra é criada por Nanã; e os seres viventes, por Oxalá. Vale esclarecer que Nanã é a mais velha de todos os orixás e primeira mulher de Xangô, o poderoso rei de Oyo, ambos os grandes senhores da sabedoria que, por sua vez, tomará lugar no texto, conduzindo a um outro conhecimento que Natália não suportará; daí dispensar Ivanilda que ficara na casa durante muito tempo e criara o menino Diogo, até então.

Gostaria de voltar à viagem ao Brasil, depois de pensar em sua preparação. Nela tudo se faz exterior, a começar pelas casas da cidade de Caxias do Sul, onde Natália e Fátima acreditam poder encontrar os rastros da história familiar da avó que, só nesse momento narrativo, saberemos ter o sobrenome de Von Hutten. Eis a descrição que daquela cidade se faz: “cidadezinha simpática, com casas brancas [...] Restaurantes de um lado da rua servem grandes galeto assados que unificam as duas culturas” (MACEDO, 2009, p. 165-166). São Paulo é visto mais por dentro que por fora, enquanto o Rio de Janeiro será o espaço em que se dará a festa do exterior, daí o diário dizer: “Nos primeiros dias no Rio preferimos deixar-nos ficar a contemplar aquela magia primitiva das ilhas e penedos que teriam querido ser um mar de rochas.” (MACEDO, 2009, p. 167). A alusão à união de duas culturas, quando da descrição de Caxias do Sul, e a referência à “magia primitiva das ilhas e penedos”, se penso no mito, não me parecem inocentes e imotivadas.

A importância do Rio de Janeiro é insofismável na narrativa, pois é nessa cidade de paisagem mágica que a relação mais conflituosa do que terna de Natália e Fátima chega ao fim, com a primeira a viajar de volta sozinha para Lisboa, por ordem da segunda. Esta, por sua vez, é declarada morta pelo pai – o assassino dos pais de Natália – que aparece em cena, de modo breve. Paulo vai ao Rio de Janeiro, em busca de notícias sobre a morte da ex-mulher e de lá volta também mudado, casando-se, outra vez, com Natália que passa a ser a “mãe” de Diogo. Há, assim, uma nova instalação na casa que, embora sendo a mesma, já não é mais o que foi, principalmente pela presença do menino-orixá que já será um sujeito mesclado culturalmente, ao contrário do avô de Natália e professor de Paulo, de quem herda o nome. É por sua voz que ambos vão ouvir o mito, invertendo-se as posições que ocupavam o avô, Natália e sua avó. Agora é o menino-orixá quem ocupa a poltrona; é Paulo que está a seus pés, na almofada, a escutá-lo e a aprender outras lições diferentes das que lhe eram transmitidas pelo avô de Natália, enquanto ela, fora da cena, esgueirando-se como a avó, ouve o que é contado atrás da porta.

Se admitimos que é de Natália a autoria do último fragmento em que a criação do mundo se conta, ela teria aprendido uma nova versão, pela qual o mundo se explicaria fora do saber científico e letrado do avô.

Não se precisa fazer grandes exegeses para saber o que se passa, desde então, naquela casa. O mito será a consagração da diferença, a grande abertura da casa portuguesa, celebração de vida e negação da morte, marca do que se narrara até então sobre Natália. Teresa Cerdeira afirma que

[...] a morte se vê [...] duplamente inscrita no nascimento da personagem, quer pelo acidente que culmina na tragédia dos pais (eliminados por causas políticas), quer pela ironia de um nome que é mais adjetivo que substantivo – a nascida em tempos de Natal, tempo de nascimento – e que a deixa afinal metaforicamente ‘sem nome.’ (CERDEIRA, 2009, p. 244)

Essa dupla inscrição intensifica-se com todas as mortes daqueles que a rodeiam, e ela, a seu modo, ama: o avô, a avó, Fátima, e que habitam o lugar dominado pela “Senhora Dona Morte”, cantada por Florbela em um dos grandes motes do romance e das relações afetivas que nele se estabelece.

A obra *Natália* é também uma história de mulheres, tão ao gosto de seu autor, fato que já foi objeto de belas análises críticas. Neste romance, mesmo que os homens queiram manifestar seu poder, eles acabam por ficar à margem, enquanto as figuras femininas, inclusive as que parecem mais subalternas, como a avó e Ivanilda, são os cordéis que movem a efabulação. Não é demais lembrar que, se Natália se liga a Fátima pelo fato de uma ser filha dos assassinados, enquanto a outra o é do assassino, também a avó vai se ligar a Ivanilda, não apenas porque ambas sejam brasileiras e subalternas, na casa, mas pelo fato de que nelas uma diferença se manifesta. Enquanto a babá conta, segundo Natália, “histórias de magias brasileiras” (MACEDO, 2009, p. 190), de que não gosta, a avó, companheira de riso de Ivanilda, mesmo doente, contava, segundo a personagem-narradora, que cito, “coisas que nos faziam rir às duas, de antes de eu e de a minha mãe termos nascido, se calhar até de antes de ela ter conhecido o meu avô” (MACEDO, 2009, p. 49). O contar das origens liga as duas mulheres e eliminam qualquer ideia de subalternidade que a elas possa ser atribuída.

De um modo ou de outro, elas recriam uma espécie de mundo que está fora da casa portuguesa. A astúcia de Helder Macedo, a sua grande trapaça, é estender Portugal para fora dele mesmo, em uma história que só na aparência é a história de uma mulher, como bem disse Cerdeira, “sem nome”, outro título seu, mulher que escreve um diário sobre sua vida. A inscrição imagística da babá e da avó mostra que só se pode pensar Portugal com o que lhe excede, ou seja, o Brasil e nele o que se instala diasporicamente através da herança africana. É preciso lembrar que o poder colonial português foi exercido sobre os povos bantos que não possuem a ideia de orixá, mas de inquite, o que é diferente. No entanto, a construção ontológica de bantos e iorubanos parte da mesma ideia da existência de um ser supremo, que não pode ser confundido com o Deus judaico-cristão. Ele é visto apenas como o ser que tudo criou e o fez, através dos mensageiros que enviou à Terra, para tomar conta da natureza e dos homens que nela vivem. O animismo é a base da ideia dessa criação. Não é por acaso que o autor brincou com a ideia de alma e lama, instalando, ao final de seu livro, uma outra cosmogonia,

àquela que o ocidente europeu nunca foi capaz de atribuir qualquer espécie de valor. Assim, o sul da Europa alinha-se, pela voz de um português, a outros lugares do sul em que outros valores epistemológicos levantam-se e clamam por ser reconhecidos. É uma festa esse final de *Natália*, de Helder Macedo. Portugal, Brasil e África comandam a orquestra que a alma e nos faz dela participar com alegria e respeito.

Referências

BARTHES, Roland. *Lição*. Trad. de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Ed. 70, 1997.

CERDEIRA, Teresa. Resenha Natália. *Colóquio/Letras*, n. 172, p. 244-247, set./dez. 2009.

MACEDO, Helder. *Natália*. Lisboa: Presença, 2009.