

GIFTS DE NURUDDIN FARAH OU OS SONHOS COMO PRESENTES

Divanize Carbonieri*

Resumo

Na trilogia *Blood in the sun*, o escritor somali Nuruddin Farah combina fatores políticos e psíquicos na construção de suas personagens. Os romances que compõem essa trinca apresentam duas camadas narrativas em suas composições: uma dada pelos eventos ficcionais que ocorrem quando os personagens estão despertos e a outra pelos inúmeros sonhos inseridos neles. Em virtude da opressão governamental imposta à Somália pelo regime ditatorial de Siad Barre, durante o qual as ações ficcionais se passam, os personagens dessas obras encontram-se todos imobilizados em suas vidas de vigília, sem possibilidade de alterar suas vidas. O espaço e o tempo dos sonhos surgem, então, como meios de se compensar essa inatividade. O objetivo deste artigo é analisar a estrutura e os significados envolvidos na construção das narrativas oníricas em *Gifts*, o segundo romance da trilogia.

Palavras-chave

Espaço; Nuruddin Farah; Somália; Sonhos; Tempo.

Abstract

In the trilogy *Blood in the sun*, Somali writer Nuruddin Farah combines political and psychological factors in the construction of his characters. The novels that make up this trio have two narrative layers: one given by the fictional events that take place when the characters are awake and the other by the numerous dreams that are inserted in them. Due to the governmental oppression imposed on Somalia by Siad Barre's dictatorial regime, during which fictional actions are set, the characters of those works are all immobilized in their vigils, being unable to change their lives. Space and time in dreams rise then as a means to compensate for this inactivity. The aim of this paper is to analyze the structure and meanings involved in the construction of dream narratives in *Gifts*, the second novel in the trilogy.

Keywords

Dreams; Nuruddin Farah; Somalia; Space; Time.

* Departamento de Letras – Instituto de Linguagens – Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT – 78060-900 – Cuiabá - Mato Grosso – Brasil. E-mail: divacarbo@hotmail.com

Introdução

“Uma terra de bardos”: é assim que a Somália foi frequentemente descrita por seus diversos estudiosos, em virtude do vasto número e relevância de seus poetas. Bogumil Andrzejewski e Ion Lewis (1964), por exemplo, afirmam que a poesia “ocupa um grande e importante lugar na cultura somali, sendo que o interesse por ela é universal e a habilidade nela, algo que todos ambicionam e muitos possuem” (ANDRZEJEWSKI; LEWIS, 1964, p. 3 - tradução nossa). Esse predomínio da poesia ocorria e ainda ocorre tanto na língua somali oral quanto na forma escrita do árabe. Porém, ultimamente, o maior responsável por tornar mais conhecido do público internacional o contexto da Somália contemporânea tem sido Nuruddin Farah, um autor que se dedica principalmente ao romance e que escolheu o inglês como seu meio de expressão.

Antes de Farah, a única voz somali que o Ocidente se dignara a ouvir talvez tenha sido a do Sayyid Mohammed Abdulle Hassan (1864-1921), uma mistura de erudito islâmico, poeta inspirado e guerreiro destemido. Hassan foi o líder do movimento dervixe na Somália, tendo inicialmente o objetivo de defender as cabeças de gado dos somalis dos ataques realizados por seus vizinhos etíopes. Nos anos seguintes, os soldados de Hassan também resistiram aos colonizadores britânicos, entre os quais seu comandante ficou conhecido como *Mad Mullah*, provavelmente por sua ousadia em lutar com adversários mais bem armados.⁴⁴ A resistência dos dervixes ao controle estrangeiro durou cerca de vinte anos, encerrando-se com a morte de Hassan, que, no entanto, não ocorreu numa batalha, mas em decorrência de uma moléstia infecciosa.

De acordo com Said Samatar (2009), a poesia era empregada pelos dervixes principalmente como um veículo de propaganda de guerra, exaltando suas vitórias e desafiando seus inimigos. Hassan, que antes confiava essa tarefa a outros poetas, passou, num determinado momento, a compor ele mesmo os poemas que louvavam os feitos guerreiros de seus homens. Para Samatar, além das alegações de que o líder dervixe iniciou sua trajetória de poeta de forma tão abrupta simplesmente porque teria recebido uma inspiração divina para fazê-lo, existe também a explicação de que ele se voltou definitivamente para a poesia quando se tornou evidente que não seria possível simplesmente expulsar os britânicos da Somália por força das armas. Nesse momento, a poesia se tornava o meio mais eficaz de corroer a autoridade dos colonizadores e minar a crença de que controlavam totalmente o território.

Esse forte aspecto político é o que parece conectar as produções de Hassan e Farah. Entretanto, Farah não está mais preocupado com o período colonial da Somália. Ele é, ao invés disso, um incansável investigador das responsabilidades dos próprios somalis no destino de sua nação, estando ela livre do domínio europeu. Enquanto Hassan se referia e até se dirigia frequentemente aos colonizadores em seus poemas, Farah explora como tema principal as consequências desastrosas, para a sociedade somali, da ditadura do general Siad Barre, que perdurou de 1969 a 1991. Inicialmente, Farah e a elite intelectual de seu país haviam saudado o golpe perpetrado por Barre com entusiasmo, justamente porque sua afiliação socialista prometia resolver os problemas do

⁴⁴ Said Samatar (2009) afirma que esse epíteto foi criado, na verdade, por ‘Ali Jaama’ Haabil, também poeta e o principal antagonista somali de Hassan, que compôs o poema “Mahammad Waal” (Mohammed, o louco), ressaltando as derrotas dos dervixes diante dos etíopes e as supostas mentiras de seu líder, que teria prometido a seus seguidores muito mais do que poderia alcançar. Apesar de pejorativa, essa alcunha, adotada também pelos ingleses, acabou contribuindo para a construção da figura mítica de Hassan, pois ressaltava seu destemor como guerreiro.

atraso econômico e social na Somália. Porém, quando se evidenciaram as políticas opressivas e persecutórias do regime, o apoio se transformou em oposição.

Um dos primeiros feitos do governo que encheu os intelectuais de esperança, no início, foi o estabelecimento de um alfabeto latino para a língua somali, que passava, então, a receber uma forma escrita. Farah já havia publicado o romance *From a crooked rib* (1970) em inglês, língua em que se alfabetizou e realizou seus estudos superiores. Seu segundo romance, escrito na nova ortografia somali e publicado em folhetins no jornal local *Somali news*, teve a publicação interrompida por ordem da censura governamental e, depois disso, um terceiro romance em inglês, *A naked needle* (1976), rendeu-lhe o exílio definitivo por mais de vinte anos. Farah nunca mais se aventurou a escrever em somali, provavelmente porque utilizar esse idioma significaria compactuar com o governo que era hostil ao seu projeto literário e o qual ele iria se empenhar em criticar. No exílio, ele se dedicou a escrever duas trilogias, *Variations on the theme of an African dictatorship* e *Blood in the sun*, ambas examinando diversas fases do longo governo Barre.

Essas duas trilogias são compostas, respectivamente, pelos seguintes romances: *Sweet and sour milk* (1979), *Sardines* (1981), *Close sesame* (1983), *Maps* (1986), *Gifts* (1992) e *Secrets* (1998). Existem continuidades e descontinuidades entre elas. De acordo com Reed Dasenbrock (2002), por exemplo, o principal ponto de semelhança que apresentam também envolve um sinal de diferença, localizando-se na investigação e representação da família somali:

A primeira trilogia sempre envolve famílias reais, legítimas, e se concentra nas relações entre pais e filhos. Essas relações são complexas e frequentemente disfuncionais: Farah vê a tirania representada pelo general como apenas um pouco mais do que o reflexo da tirania encontrada em muitas famílias somalis, e isso significa que ele acolhe a revolta de filhos e filhas em *Sweet and sour milk* e *Sardines* e acolhe ainda mais calorosamente o fato de que os filhos de Deeriye [o ancião de *Close Sesame*] não precisam se revoltar contra ele. Em contraste, os romances da segunda trilogia são sobre relações que podem ser mais bem chamadas de quase familiares, uma vez que têm o caráter de relações familiares, embora, na maior parte das vezes, revelem-se não o ser (DASENBROCK, 2002, p. 61 - tradução nossa).

Se, na primeira trilogia, as relações entre filhos e filhas, de um lado, e pais e mães, de outro, é enfatizada e retratada como um foco nevrálgico de conflito, na segunda, ocorre uma verdadeira reorganização da família, com os pais biológicos sendo frequentemente substituídos por pais adotivos, guardiães e pais sociais. Isso acontece porque um dos motivos mais recorrentes, nesses romances, é a figura da criança órfã, enjeitada, ou daquela cuja paternidade/maternidade é desconhecida ou questionável. E nisso se desenha a grande crítica que Farah estabelece em relação ao sistema somali de clãs, ou seja, à divisão da sociedade entre grupos de famílias, de acordo com supostas afiliações a um ancestral mítico comum. Na maior parte das vezes, grandes e antigas rivalidades transformam esses agrupamentos em inimigos mortais. Para Farah, assim como para outros autores,⁴⁵ o clanismo é o maior responsável pela desestruturação do estado-nação somali, já que as lealdades ao clã são mais

⁴⁵ Como, por exemplo, Abdalla Omar Mansur (1995), que afirma que o “problema mais sério da Somália na atualidade é que as nossas tradições culturais não são compatíveis com os construtos de um estado moderno. [...] O que é necessário é educar nosso povo e exortá-lo a se libertar da dependência do clanismo, da caridade e do parasitismo familiar” (MANSUR, 1995, p. 116 - tradução nossa).

frequentes e espontâneas do que aquela devida à coletividade nacional. Assim, o fato de uma criança apresentar uma filiação incerta, sobretudo se for sua paternidade, significa que não é possível conhecer sua identidade de clã, uma vez que tal denominação é passada de uma geração para outra por linhagem paterna. O órfão, nesse contexto, é bem mais do que um simples bastardo, é alguém que passa a ser considerado apenas em sua individualidade, fora dos laços atávicos e viciados da comunidade, alguém em relação ao qual a única possibilidade de relacionamento se dá pela afetividade. A ênfase do afeto em detrimento das meras relações sanguíneas é mais um dos modos encontrados por Farah para se opor não apenas ao clanismo, mas também à ditadura, que acabou reforçando o clã do presidente e aqueles ligados a ele, possibilitando até mesmo que todo um sistema de vida, a saber, o dos clãs nômades, predominasse sobre os outros.

Além do aspecto explicitamente político, Farah também investiga a configuração pessoal, psíquica de seus personagens. Ele insere, em quase todos os seus romances, as narrativas das experiências oníricas de suas figuras ficcionais. Possivelmente isso explique porque não escolheu a poesia, meio expressivo característico de seu povo, como veículo. Na verdade, a decisão de Farah de se tornar um escritor e representar o contexto de sua cultura parece ter se originado de seu encontro com os livros escolares nos estabelecimentos coloniais de ensino que frequentou, todos voltados para crianças de outras culturas:

os livros didáticos que usávamos em nossas escolas nas áreas falantes de somali do Chifre da África eram designados para outras pessoas: os livros árabes para a criança falante de árabe; os livros amhárnicos (se acontecia de você estar frequentando a escola, digamos, no Ogaden)⁴⁶ para a criança falante de amhárnico da Alta Etiópia; e os ingleses, para as colônias britânicas da África oriental. [...] O cosmos que as escolas me apresentavam era extremamente variado – mas alienado e alienante também, então, suponho que um pensamento passava por minha cabeça quase todo o tempo: que, para viver no mundo do qual eu fazia parte, eu teria que fazê-lo meu [...], recriando o cosmos como eu o conhecia na esperança de que pudesse ver o mundo e meus amigos nele (FARAH, 2002, p. 02 - tradução nossa).

O desejo de Farah era construir um novo cosmos para os somalis, articulando o exterior e o interior, o pequeno e o grande, o psíquico e o político. Nesse caso, a poesia tradicional de seu povo, sobretudo aquela de tom épico e conteúdo político imortalizada na voz de Hassan, deve ter lhe parecido excessivamente voltada para o exterior. E a narrativa deve ter se constituído como o veículo ideal para plasmar esses opostos e possibilitar a construção de seu complexo mundo ficcional.

A segunda trilogia, sobretudo, é aquela em que ocorre uma intensificação da relevância dos elementos oníricos em contraste com o restante do que é narrado. A primeira trilogia, que apresentava como protagonistas alguns intelectuais opositores do governo Barre, parece ter sido um passo necessário para que se esgotasse a questão da resistência política direta. Todas as formas de enfrentamento imaginadas por esses heróis revelam-se ineficazes e seus perpetradores acabam sendo neutralizados, afastados ou mortos. Na trinca seguinte de romances, os personagens já abandonaram completamente a ação política e iniciam a narrativa, estando, de uma forma ou outra, imobilizados, paralisados ou anestesiados. É nesse momento que se abre para eles a

⁴⁶ O Ogaden é uma região de maioria populacional somali, encravado na Etiópia e submetido politicamente a ela.

alternativa de explorarem seus mundos interiores, já que a realidade externa da nação lhes parece interdita em virtude da forte opressão governamental. Em seus universos psíquicos, eles encontram formas de acessar a mobilidade e a transformação que estão impedidos de vivenciar em suas vidas de vigília. Sendo assim, o objetivo deste artigo é analisar como a compensação da imobilidade se desenha nas configurações espaciais e temporais oníricas inseridas no romance *Gifts*, o segundo da trilogia *Blood in the sun*.

A temática dos presentes

A protagonista de *Gifts* é uma mulher somali de trinta e cinco anos, divorciada e mãe de três filhos chamada Duniya, um nome que significa “cosmos” em sua língua. Dessa forma, nesse romance, Farah vai construir seu cosmos, de acordo com a perspectiva de uma certa parcela da sociedade somali, ou seja, aquela representada pelas mulheres maduras que vivem sob uma pesada opressão social e de costumes enquanto o horizonte político se torna cada vez mais sombrio. A história se passa em Mogadíscio, capital e maior cidade da República da Somália, em algum momento dos anos 80, quando um caos social parece se instalar, com a desarticulação dos serviços públicos, representada pelos blecautes constantes, pela falta de combustíveis e transportes e pela crise no setor da saúde. O general, nessa época, ainda permanece no poder, perseguindo e eliminando todo foco de oposição. Aquela euforia dos primeiros anos de seu governo, que prometia trazer as tão sonhadas reformas, transformou-se numa amarga desilusão. De acordo com Derek Wright (2004),

A Somália de *Gifts* não é ainda a nação acometida pela catástrofe e inundada de ajuda internacional dos noticiários da década de 1990, mas a Mogadíscio retratada no romance está mais próxima do colapso pós-Barre do que a cidade apresentada em *Maps*, e há sinais suficientes do caos que se aproxima. [...] Já há falta de alimentos, uma inflação galopante e um próspero mercado negro. Transportes e serviços médicos, amenidades básicas e suprimentos de energia estão em queda (WRIGHT, 2004, p. 134 – tradução nossa).

Esse é o pano de fundo para o que a princípio parece ser uma história de amor e transformação pessoal, a narrativa de uma mulher que se torna um sujeito mais pleno e capaz de amar. Dando sustentação a essa trama ficcional, aparece o tema recorrente dos presentes e do ato de presentear, como o próprio título da obra sugere. A estrutura do romance se divide em quatro partes, todas elas permeadas por essa temática. Na primeira parte, intitulada “A story is born” (Uma história nasce), Duniya, que é uma enfermeira experiente na principal maternidade da cidade, sem ter como se locomover até o trabalho, acaba tendo que aceitar uma carona de Bosaaso. Surge, então, a questão de como retribuir tal gentileza. Bosaaso sugere que ela o convide num outro dia para ver um filme ou sair. Mesmo nesse estágio inicial da narrativa, está estabelecida a noção de que um presente deve ser, de uma forma ou de outra, retribuído, ideia que percorrerá toda a obra.

No final do expediente, ao voltar para casa, Duniya ainda pergunta a sua filha Nasiiba de onde veio toda a comida usada no jantar, apenas para descobrir que a menina a havia aceitado de Taariq, seu ex-marido, uma vez que ele precisava se livrar do que havia em seu frizer por causa do blecaute. Agindo assim, Nasiiba contrariara as recomendações de Duniya, que “não suportava [...]”

que seus filhos trouxessem para casa presentes não autorizados de comida ou dinheiro, dados a eles pelo Tio Fulano ou pela Tia Beltrana” (FARAH, 1999b, p. 26)⁴⁷. A obrigação de retornar os presentes torna Duniya cautelosa na hora de aceitá-los, pois não é possível prever o que o doador pedirá em troca. Além disso, parece existir um questionamento a respeito da legitimidade do presente de Taariq, que só ofereceu a Nasiiba aquilo que iria jogar fora de qualquer maneira, algo, portanto, potencialmente sem valor. Ao lado da discussão a respeito da qualidade dos presentes, sendo alguns bons e outros nem tanto, também são examinados os interesses por trás deles. A ação de oferecer presentes pode não ser afinal tão altruísta quanto à primeira vista parece.

Na vida de Duniya, casada por duas vezes, parece também se estabelecer uma relação entre o casamento e os presentes. Numa reminiscência, ela visualiza a imagem mais antiga que tem de seu primeiro marido, exatamente o instante em que ele lhe dera, por brincadeira, um belo cavalo que possuía. Duniya, então com apenas quatro anos de idade, realmente acreditou que o cavalo passava a ser seu. Zubair, um homem cego que poderia ser seu avô, havia lhe perguntado o que ela lhe daria em troca do animal. “Irei me casar com você”, foi a resposta dada (FARAH, 1999b, p. 35). Perto de completar vinte e um anos, a mão de Duniya é de fato dada por seu pai, em seu leito de morte, a Zubair. E ela não opõe ao enlace nenhuma resistência, acatando o desejo dos mortos e dos mais velhos, mesmo depois de Zubair ter afirmado que não tinha mais o cavalo que lhe prometera muitos anos antes. Apesar de ele não ter cumprido sua parte na troca de presentes, Duniya mantém-se fiel em sua retribuição.

Depois da morte de Zubair, Duniya, sem herdar nada do marido, muda-se para Mogadiscio com seus dois filhos do primeiro casamento. Ali ela precisa encontrar um lugar para morar. Uma mulher idosa lhe indica a casa de Taariq, mas ele ainda não havia pensado em alugar um de seus cômodos, ideia que só lhe cruza a mente quando a vê. Além de lhe ceder o quarto, Taariq, que é um jornalista e trabalha frequentemente em casa, cuida dos filhos de Duniya quando ela está fora, exercendo suas atividades na maternidade. Num desses dias, ele até permite que Mataaan adormeça em sua cama enquanto espera pela mãe. Ao perceber que o menino molhara os lençóis, Duniya, embaraçada e envergonhada, oferece-se para partilhar seu leito com Taariq. Novamente é a necessidade de retribuir um presente que conduz Duniya ao casamento.

Dessa forma, em toda a primeira parte, são apresentados eventos da vida de Duniya relacionados a sua concepção a respeito dos presentes. Como alguém que se comprometeu por duas vezes justamente por aceitá-los, ela tem receio de fazer isso novamente. O fato irônico é que, em ambos os casamentos, Duniya não parece ter realmente recebido nenhum presente de valor. O cavalo prometido por Zubair já havia desaparecido quando ela se casou com ele, o que parece uma antecipação simbólica do que aconteceria com os bens do marido, que após sua morte, ficariam apenas com os filhos que ele teve com a primeira esposa. No caso de Taariq, Duniya também sai do casamento sem nada. Agora que vive só com seus filhos, ela resiste a aceitar qualquer presente, sobretudo os que vem de homens. E é só porque se disfarça de motorista de táxi que Bosaaso consegue presenteá-la com uma carona. Mas ela logo lhe responde: “para ser franca, não estou certa se quero levar alguém ao cinema” (FARAH, 1999b, p. 08). Desde o princípio, Duniya parece querer quebrar a cadeia viciosa que a obriga a retribuir presentes que ela nem sequer pediu.

⁴⁷ De agora em diante, todos os trechos citados de *Gifts* têm tradução nossa.

A segunda parte do romance, cujo título é "A baby in a rubbish-bin" (Um bebê na lata de lixo), vai trazer, então, uma possibilidade de mudança para Duniya, pois toda a ação é aí centrada na descoberta de um bebê por Nasiiba, que o leva para casa. Esse bebê materializa toda a dinâmica e simbologia envolvida nos presentes realmente valiosos. Sendo aparentemente insignificante e desvalido, ele vai se tornar a esperança do presente mais estimado para muitos que o conhecerem. Na verdade, as pessoas a sua volta parecem enxergar no pequeno enjeitado aquilo que mais desejam. Para a própria Duniya e Bosaaso, por exemplo, ele representa algo que os aproxima mais e mais. Nas palavras de Bosaaso, "ele está nos mantendo, no sentido de cimentar minha amizade com Duniya e de fortalecê-la, dia a dia, minuto a minuto" (FARAH, 1999b, p. 97). Uma prova concreta disso é que o delegado de polícia nomeia ambos como co-guardiões do bebê, formando-se, assim, o primeiro indício da união do casal. Diferentemente do que acontecera com os casamentos anteriores de Duniya, dessa vez o presente não é a princípio unilateral, mas dado ao mesmo tempo aos dois, sem haver, portanto, a necessidade de retribuição. Essa nova forma de presentear assinala, pela primeira vez nesse romance, um tipo renovado de relacionamento entre um homem e uma mulher. É um sinal de que Duniya poderá experimentar, de forma inédita em sua vida, uma relação mais igualitária.

Além disso, a filha mais nova de Duniya, Yarey, também enxerga no enjeitado a solução de seus problemas. No acordo envolvendo o divórcio entre Duniya e Taariq, havia ficado decidido que Yarey, a filha do casal, passaria a morar com seu tio paterno Qaasim e a esposa dele Muraayo, uma mulher que não pudera dar filhos ao seu marido. Yarey supriria essa ausência e, em troca, sua mãe poderia permanecer na casa em que vivia, pagando apenas um aluguel simbólico.⁴⁸ Apesar de receber todos os mimos de seus tios, inclusive no que se refere a facilidades ocidentais como um vídeo cassete e um *watchman*, Yarey parece extremamente aliviada agora que o bebê pode substituí-la. Nada mais natural que ela, que havia sido desde o princípio tomada como um presente, encare a outra criança também como tal. Não que Yarey não possa a qualquer momento voltar a viver com a mãe, coisa que Duniya lhe reitera repetidas vezes, mas a doação do pequeno órfão aos seus tios a desobrigaria da culpa e resolveria, a seu ver, uma injustiça, já que "se eu vier viver com você, a Tia Muraayo e o Tio Qaasim não terão uma criança para considerar deles enquanto que haverá quatro de nós, crianças, aqui, todos seus" (FARAH, 1999b, p. 103).

Mas Duniya resiste a doar a criança para os ex-cunhados. Quando Muraayo vai até a sua casa, a reação de sua filha Nasiiba lhe chama a atenção. A garota tenta lhe fazer prometer que o bebê não será dado em hipótese alguma aos tios de sua irmã, afirmando que "ele não é para eles" (FARAH, 1999b, p. 107). As exigências de Muraayo, que quer Yarey de volta ou o bebê em seu lugar, irritam Duniya, que pede que ela se retire imediatamente de sua casa, declarando que ela também deixará em breve a casa de Qaasim. Nesse momento, ao pronunciar o nome do ex-cunhado, a certeza da paternidade do bebê surge como um raio em sua mente: "de repente, Duniya sabia quem era o pai do enjeitado. Ela não sabia como chegara a essa conclusão, mas *sabia-o*" (FARAH, 1999b, p. 115, grifos no original). Assim, torna-se claro que o pai do bebê é Qaasim.

Uma outra pessoa que projeta sobre o bebê seus desejos é o idealista Taariq, que o vê como uma criatura especial, mágica, comparável até a Jesus e Moisés. Taariq quer a mudança para seu país e pensa que essa criança

⁴⁸ Já que a casa em que ela a princípio vivia com Taariq pertence de fato ao irmão dele, Qaasim.

desconhecida e abandonada pode finalmente trazê-la. Por essa razão, ele próprio considera que nem Muraayo nem Qaasim devem ficar com ela, pois ambos não estão à altura desse trabalho. Além disso, ele afirma que os bebês míticos do mundo não são vistos em seu processo completo de crescimento porque isso retiraria deles a sua credibilidade mágica. Em suas palavras, “para permanecer fiel à incrível tarefa que tem diante de si, esse enjeitado tem que crescer num ambiente distante de pessoas parecidas com Muraayo e Qaasim, crescer numa área incubada do mundo, sem ser exposto às realidades do dia-a-dia que cercam a maioria de nós” (FARAH, 1999b, p. 124). Para Taariq, a única pessoa realmente digna de ficar com ele é Duniya.

Ao chegar à casa de Duniya, Qaasim, o provável pai biológico do bebê, vai chamá-lo de “o pequeno jinn que criou toda essa discórdia” (FARAH, 1999b, p. 127). De criança mítica, ele é comparado agora a um *jinn*, uma criatura sobrenatural capaz de manipular os seres humanos e zombar deles. Apesar disso, Qaasim parece sinceramente triste quando encontra o menino morto no quarto. A morte dessa criança especial poderia encerrar os sonhos de presentes que foram dirigidos a ela. Duniya, contudo, tem uma opinião diferente. Ele poderia estar realmente morto para todos os outros que o desejaram apenas como uma solução para seus interesses mesquinhos, mas não para ela e Bosaaso. Neles e em seu amor, o bebê, que cimentara a sua união, continuava para sempre vivo.

Talvez seja por essa razão que o título da terceira parte do romance é justamente “Duniya loves” (Duniya ama), mostrando o início da relação realmente amorosa entre Duniya e Bosaaso. Apesar de toda a tristeza envolvida na morte do bebê, esse desaparecimento parece ter trazido uma transformação positiva na vida do casal, ou seja, um novo presente significativo. Assim, o que aparentemente se configurava como uma perda tornou-se, na verdade, um ganho:

Ele [Bosaaso] ganhou coragem e começou a tomar decisões cada vez mais ousadas, falando em preencher as noites e tardes vazias deles com atividades. *Nós* faríamos isso, *nós* faríamos aquilo. *Nós* aprenderíamos a nadar. *Nós* sairíamos para jantar em restaurantes. *Nós* aprenderíamos a dirigir carros, na esperança de nos tornar independentes, sem precisar mais de caronas ou até sem ser importunados por homens terríveis. *Nós*, logo ficou claro, era uma pessoa composta (Duniya + Bosaaso = nós!), capaz de realizar milagres, capaz de preencher os dias e noites com empreendimentos deliciosos dignos do tempo de um anjo.

Quando o bebê estava vivo, nem Duniya nem Bosaaso haviam pensado em inventar coisas para ocupá-los: ele havia feito a vida tomar forma em torno deles. E as pessoas chegavam, visitantes em hordas, para jogar cartas, tomar chá, contar uns aos outros histórias e fazer amizade. Duniya não podia deixar de pensar que o fato da morte do enjeitado impôs uma série de alterações gramaticais obrigatórias no modo deles falarem, produzindo um *nós* que não havia antes, um *nós* de necessidades híbridas, metade real, metade inventado (FARAH, 1999b, p. 135 – colchetes nossos).

Duniya e Bosaaso se transformam numa entidade única, um *nós* que precisa ocupar o tempo que antes era preenchido pela simples presença do bebê. E a primeira coisa que Bosaaso faz é realmente convidar Duniya para ir a um restaurante. Esse encontro amoroso inaugural coloca Duniya em algumas situações inusitadas. Em primeiro lugar, Nasiiba exige que ela se dispa totalmente para que possa examinar o seu corpo e ajudá-la a se vestir especialmente para a ocasião, o que significa usar roupas ocidentais. Em segundo lugar, Duniya passa a usar seus cabelos descobertos pela primeira vez em sua vida adulta. Finalmente, no restaurante, ela e Bosaaso se beijam

romanticamente. É a primeira vez que ela se relaciona com um homem apenas por amor, sem ter que posicionar-se como a retribuição de um presente.

Por toda a terceira parte, vão se estabelecer negociações entre Duniya e Bosaaso a respeito da troca de presentes e favores entre eles. Ela deseja, por exemplo, pôr um fim às intermináveis e generosas caronas dadas por ele aos membros de sua família. Ambos chegam a um acordo: “o táxi do primo de Bosaaso iria pegar Nasiiba e Yarey em suas respectivas escolas, em troca de uma quantia simbólica a ser paga por Duniya mensalmente” (FARAH, 1999, p. 150). Além disso, o que realmente se forma entre eles é um sistema em que um presente é trocado por outro: “ela aceitava presentes dele em forma de caronas em troca das refeições que ele fazia em sua casa” (FARAH, 1999b, p. 153). Desse modo, não existe nenhum desnível em sua relação, em que uma parte doe mais do que a outra. A igualdade do relacionamento, algo experimentado por Duniya pela primeira vez, envolve também o equilíbrio no ato de presentear.

Ainda na terceira parte, Duniya receberá lições de direção de Bosaaso e de natação de Marilyn no Centro Esportivo de Mogadíscio. Aprender a dirigir e a nadar é algo que se relaciona à emancipação de Duniya como mulher, conferindo-lhe uma maior independência e mobilidade. Que tenha sido o próprio Bosaaso o primeiro a sugerir que ela tomasse essas lições mostra o quanto ele deseja que ela seja tão ativa e livre quanto ele. Diferentemente dos outros homens na vida de Duniya, ele não pretende mantê-la dependente e submissa. Ela se sente tão respeitada que decide por si só passar a noite com Bosaaso e fazer de seu corpo um presente para ele. Diferentemente das outras vezes, ela não faz isso por obrigação ou dever, mas apenas porque assim o deseja.

Assim se inicia a quarta e última parte do livro, intitulada “Duniya gives” (Duniya dá), na qual os dois eventos mais importantes são a noite de amor entre Duniya e Bosaaso e a chegada de Abshir, o irmão mais velho dela que vive na Itália. Nesses dois momentos, Duniya se transforma na principal doadora em sua relação com esses dois homens importantes em sua vida. Contudo, ao presentear Bosaaso com seu corpo, ela não se coloca numa posição inferior, ocupando o papel de um mero objeto de desejo sexual. Ao contrário, parece haver até uma certa superioridade de sua parte:

E, então, as portas de seu corpo se abriram mais e mais, e ela se deitou em cima dele, conduzindo soberanamente a velocidade e o fluxo do rio de amor comum entre eles. [...] Seu corpo se sentia bem mais jovem do que o dele e era inegavelmente mais atlético. Por exemplo, ela podia se sentar numa posição meio agachada por tanto tempo quanto o ato de fazer amor exigisse, enquanto que as costas dele doíam (FARAH, 1999b, p. 210).

E o enredo poderia ter acabado aí, mas a conclusão do romance ainda traz o retorno de Abshir à Somália. Ele se oferece para pagar os estudos superiores dos sobrinhos e informa Duniya que deseja comprar uma propriedade em Mogadíscio, na qual ela possa viver com independência. O próprio Abshir considera a doação de tantos presentes apenas como a reparação de uma injustiça:

— Se você fosse um menino, não iria ter sido casada com um homem tão velho que podia ser seu avô em primeiro lugar e, em segundo, você poderia ter conseguido uma bolsa numa universidade de sua escolha porque você era brilhante e ambiciosa. Uma injustiça foi feita. É a minha intenção corrigir o erro da melhor forma que eu puder. Sinto muito (FARAH, 1999b, p. 242).

Assim, aceitando os presentes de Abshir e recebendo-o em Mogadíscio depois de tantos anos, Duniya acaba desempenhando mais o papel de doadora do que de receptora. Agindo dessa forma, ela o livra da culpa por ter sido mais favorecido do que a irmã e permite que ele corrija os erros do passado. Ele também é o primeiro a quem Duniya informa sobre a sua decisão de se casar com Bosaaso. Abshir tem a chance de se regozijar pela felicidade da irmã, já que ela vai se casar pela primeira vez com um homem que ama e que a trata com igualdade. Nesse sentido, depois da leitura completa do romance, poderíamos ter a impressão de que a história de Duniya não apresenta a mesma temática da imobilidade ou paralisia presente nos outros romances da trilogia *Blood in the sun*, uma vez que sua protagonista consegue transformar sua vida e se tornar um sujeito mais pleno e mais capaz de amar. Porém, trata-se de uma impressão que logo se revela falsa, como mostrarei a partir de agora.

O presente impossível

Todos os capítulos de *Gifts* se iniciam com uma breve sinopse do conteúdo apresentado neles. O capítulo 1 não é diferente: “no qual Duniya vê os contornos de uma história surgindo da névoa que a cercava, enquanto o mundo exterior infringe a ela espaço e pensamentos” (FARAH, 1999b, p. 03). É uma indicação de que Duniya está imaginando a história que se segue, retirando-a diretamente das brumas da fantasia, já que a realidade concreta (o mundo exterior) lhe parece violenta demais. A vida de uma mulher na sociedade somali não é com certeza fácil. As experiências de enfrentar a circuncisão ainda na infância, de ser dada em casamento pelos mais velhos e de ser considerada pelos homens principalmente como uma mercadoria de troca certamente não conferem às mulheres somalis muita mobilidade. Na verdade, elas são alijadas do poder de decidir suas próprias vidas, permanecendo sempre nas mãos dos homens. A própria Duniya resume isso muito bem no seguinte trecho:

Era quando ela pensava em si mesma como uma mulher e no gênero feminino no contexto geral do “lar” que Duniya se sentia deprimida. As passagens de sua jornada pela vida, da infância até a fase adulta, foram marcadas por várias “estações”, todas elas possuídas, dirigidas e dominadas por homens. Ela não se moveu da casa de seu pai direto para a de Zubair? Não escapou da casa de Zubair direto para a de Shiriye? Houve um período de tempo, um breve período, quando ela foi, de certa forma, a dona e governante de sua própria estação, como a inquilina livre da casa de Taariq, com isso terminando apenas quando eles se tornaram marido e mulher. Enquanto isso, a sombra onipresente, benevolente e bem intencionada de seu irmão mais velho Abshir caía em cada frágil estrutura que ela construía, seguindo cada movimento que ela fazia, dando forma a cada passo que ela dava: sendo Abshir uma outra estação, um outro homem (FARAH, 1999b, p. 172-173).

A mobilidade de uma mulher na sociedade somali se resume à transferência de estações que ela percorre na vida, todas elas dominadas por homens. Trata-se de um movimento horizontal, feito do posto de filha ao de esposa e, no caso de Duniya, do de esposa de Zubair ao de irmã de Shiriye, seu meio-irmão que embolsou seus dotes em ambos os casamentos, passando posteriormente às mãos do segundo marido e às do irmão Abshir. É um movimento apenas aparente; na verdade, nada muda na situação da mulher. Ela permanece essencialmente imóvel, sendo deslocada de uma estação a outra não por uma ação própria, mas pelos desígnios dos homens.

Além disso, a realidade política também não permite muitas formas de mobilidade e agência aos somalis. Aquela informação contida na abertura do primeiro capítulo é muito breve, e a tendência é que o leitor se esqueça dela enquanto vai sendo envolvido pelos eventos narrativos. Apenas na conclusão, existe uma nova menção àquela situação inicial:

Enquanto os outros se absorviam numa conversa educada, Duniya pensava consigo mesma que pouco é revelado no interior de uma pessoa. As revelações são recebidas de uma bruma de dúvidas, em cavernas, no escuro, da boca de uma criança ou através da fala de uma pessoa velha ou louca. Ela decidiu que seu próprio momento epifânico havia ocorrido num instante, pela manhã, quando uma história escolheu contar-se para ela, através dela, uma história cuja clareza estava contida na declaração criativa *Que haja um homem*, e, assim, houve uma história (FARAH, 1999b, p. 244-245, grifos no original).

Mais uma vez aparece uma indicação clara de que Duniya está contando a própria história para si mesma ou, de forma poética, de que a sua história escolheu ser contada para ela. Todo o romance se configura, dessa forma, como o seu momento epifânico, resultado da sua contemplação dos eventos ficcionais que estão se desdobrando a sua frente, apresentando-se a sua consciência. As palavras mágicas, carregadas de potencial criativo, “Que haja um homem”, são pronunciadas por ela ou para ela, exatamente como num mito da criação do mundo, insuflando vida nesse pequeno universo imaginário.

A narrativa de *Gifts* é o resultado de um discurso interior, de uma história contada mentalmente pela protagonista. E os elementos criados parecem ser mesmo Bosaaso e o seu amor, justamente porque a “verdadeira” Duniya, essa que paira acima e antes da história, quis ter um relacionamento mais significativo e igualitário com um homem. Esse parece ser o presente que ela esperava ganhar, mas muito provavelmente se trata de um presente impossível, dada a opressão em que vivem as mulheres somalis. Além disso, como uma felicidade doméstica, pessoal, pode realmente se efetivar enquanto todas as estruturas políticas e sociais da nação estão em franco colapso? Dessa forma, Duniya está tão neutralizada e inativa quanto os outros heróis da trilogia, restando-lhe apenas imaginar.

Mas *Gifts* tem um marco zero narrativo, que, nesse caso, é justamente a caminhada que Duniya tem que fazer de casa para o trabalho, logo no início do primeiro capítulo, porque Mogadíscio está sem transporte público e com falta de combustíveis. É durante essa caminhada que ela imagina a história que o leitor lerá. Pode parecer ao leitor inicialmente que Duniya está afinal realizando um movimento físico. Contudo, mesmo esse seu deslocamento não é uma atividade livre, irrestrita, justamente pelo medo de estar andando sozinha pelas ruas de Mogadíscio tão cedo pela manhã:

Ela entrou numa estrada escura ligando duas ruas asfaltadas, uma estrada larga que era silenciosa como um beco-sem-saída. De repente, sentiu-se violentamente perturbada; o silêncio circundante a atormentou, tornando sua respiração agitada. Tomada por um medo inexplicável, sentiu um frio em seus ossos, como se houvesse se aventurado num território perigoso. Ela parou, não desejando ir mais além. Foi então que avistou um gato que se parecia com o que havia visto em seu sonho, encolhido sem medo diante dela, esperando para ser pego no colo e acariciado. Mas Duniya não fez nem uma coisa nem outra. Ela e o gato olharam um para o outro e isso aumentou a sua consciência de seu estresse interior. Alguns segundos mais tarde, ela viu surgir, na distância enevoada, o que primeiro pareceu ser uma borboleta com asas coloridas girando como um pião. Para sua grata surpresa, revelou-se ser um táxi vermelho de faixa amarela, vazio (FARAH, 1999b, p. 04).

Duniya acaba se sentindo encurralada, entrando por ruas desertas e silenciosas nas quais é tomada por um medo paralisante. A ameaça de ser atacada por estranhos em plena rua paira sobre sua cabeça, assim como sobre a de muitas mulheres que vivem em grandes cidades, não só na África como no mundo todo. Paralisada de terror, ela tem chance de perceber um gato parecido com o que viu anteriormente em seu sonho e, logo em seguida, visualiza como por milagre o táxi que irá salvá-la, retirando-a dessa sua imobilidade. O carro se parece a princípio com o movimento das asas de uma borboleta, outra figura presente no mesmo sonho. Nesse momento, esbarro no ponto central de minha análise: a importância dos sonhos nesse romance. Nos segmentos seguintes, passarei a examinar a estrutura e o significado que eles têm na narrativa de *Gifts*.

Sinopse das narrativas oníricas

Acredito que é importante providenciar uma sinopse dos conteúdos dos sonhos de Duniya e Bosaaso para permitir que o leitor tenha uma visão geral dos temas expressos neles para que possa acompanhar a discussão posterior.

Primeiro sonho: Duniya sonha com uma borboleta que se agita no ar e um gato que espera para pular sobre ela. Quando a luz do quarto se acende, a borboleta voa de um lado para o outro, e o gato fecha os olhos lentamente e adormece.

Segundo sonho: Bosaaso sonha com uma águia de cores brilhantes, voando alto, ainda não preparada para pousar num dos eucaliptos dos arredores. No chão, ele espera que ela desça até um galho de árvore para poder atirar nela. Um menino carregando um quilo de carne crua numa vasilha descoberta passa caminhando. A águia faz um mergulho rápido, mirando não a carne, mas o cérebro da criança. O menino cai no chão, com medo. Uma mulher coloca um talismã perto das narinas dele. Ele volta à vida em espasmos, levanta-se e vai embora, levando consigo a vasilha de carne, agora empoeirada. Durante esse sonho, Bosaaso conta a Duniya sobre o seu passado. Duniya acordará do mesmo sonho em que Bosaaso lhe conta a sua história.

Terceiro sonho: Enquanto Nasiiba tenta fazer com que ela se levante, Duniya se lembra de um sonho em que Bosaaso lhe contava como sua falecida esposa ressuscitou dos mortos e em que ela viu um bebê agarrando uma flor. O bebê havia nascido sem o ânus e, não havendo nenhum cirurgião na cidade que pudesse lhe abrir esse orifício, ele morre, sem ninguém para chorar por ele.

Quarto sonho: Bosaaso sonha com um pássaro de bela plumagem e garras fortes empoleirado num poste telegráfico, próximo a um parque em que ele e sua falecida esposa Yussur estavam fazendo um piquenique, com seu filho num berçinho. De repente, o pássaro empreende uma descida ameaçadora, como se fosse agarrar o menino. Aliviados, os pais veem o pássaro se afastar, levando em seu bico não a criança, mas uma flor.

Quinto sonho: De manhã, uma libélula entra pelo quarto de Duniya, juntamente com o vento frio. A libélula se move para cima e para baixo, como se estivesse escrevendo um nome no ar. Duniya se levanta para aquecer o bebê. Voltando para a sua cama, ela vê com o olho de sua mente a escrita da libélula e consegue ler um nome em azul, o nome da jovem que havia ido à clínica na mesma manhã em que Bosaaso lhe dera uma carona em seu táxi de borboleta.

Sexto sonho: Depois de discutir com Muraayo, Duniya adormece numa poltrona. Uma voz insiste para que ela se levante, vá até o berçinho do bebê e descubra porque ele não tem se mexido. Mas outra voz lhe diz para se concentrar na beleza de uma águia que voa alto no céu, recusando-se a pousar. Essa voz onírica lhe diz: “o enjeitado fez o que quer que ele tenha vindo fazer nesta vida. Chegou sem ser anunciado e irá provavelmente sair sem ser notado. Uma criança mítica, se você preferir” (FARAH, 1999b, p. 116). Duniya quer se levantar, mas sente um peso impedindo-a de fazer isso. Então, uma libélula pousa na ponta de seu nariz. Duniya ouve alguém na porta e vê uma águia descer, entrar no quarto do bebê e emergir dali, levando agarrada em seu bico não um bebê, mas uma libélula. Duniya pensa que ela também não estava entre os vivos.

Sétimo sonho: Duniya sonha com um cachorro sendo atormentado por um bando de adolescentes. Uma mulher está distante da cena. Ela partilha alguma semelhança física e espiritual com o cão. Duniya também vê um homem deitado do chão de cujo meio brota uma árvore com uma única folha. O cão late para todos e só se acalma com a chegada de uma águia que pousa sobre a árvore. A árvore perde sua única folha, sua inteireza, sua vida. O silêncio cai sobre tudo. A águia fixa seus olhos sobre o cão, o cão observa uma cobra, da qual todos fogem, menos a mulher. Um redemoinho de vento passa por tudo e traz felicidade para os olhos da mulher. A cobra a morde. Ela vai embora. Os adolescentes e o cão a seguem, parando apenas diante de um berçinho no qual jaz o cadáver de um bebê. E Duniya acorda.

Oitavo sonho: Uma mulher está deitada à sombra de uma figueira, sonhando. Ela ouve o som de um pequeno falcão e o de um papagaio, chamando-a, mas se recusa a atender. Quando imagina que o falcão se cansou de gritar seu nome, ela abre os olhos e o vê derrubar um chapéu, que ela agarra com suas mãos abertas. Quando ele grita novamente, ela se prepara para levantar, mas não pode fazê-lo, pois está nua. O falcão lhe dá, então, uma guirlanda de folhas para se cobrir. Ela se levanta e põe o chapéu. De repente, o falcão canta a sua mensagem: “seja minha amiga, Mulher, e eu serei seu para sempre; tenha fé em mim e lhe darei o que lhe é devido” (FARAH, 1999b, p. 149). Assustada, a mulher deixa cair a guirlanda de folhas, sobre a qual pisa. Os gritos do falcão cessam, a noite torna-se dia e a mulher acorda.

Nono sonho: Uma mulher de trinta e poucos anos está observando o pôr do sol num cenário de sonho. Uma mulher mais jovem, possivelmente sua filha, se materializa do nada e bloqueia a sua visão. A mulher mais velha se volta para outra direção, como se não estivesse interessada, com seu olhar demorando-se dessa vez em várias nuvens desgarradas da tarde que migram em direção à escuridão.

Décimo sonho: Duniya se lembra de um sonho enquanto está tendo uma aula de natação no Centro Esportivo. No sonho, ela era um pardal e guardava a entrada de uma caverna. Depois disso, um pássaro grande chegou, trazendo um disco iluminado em seu bico, e o deu a Duniya. Ela acordou piscando e percebeu que havia mordido a língua. Estava pálida de medo.

Décimo primeiro sonho: Uma cena se abre na escuridão e um foco de luz é dirigido a uma mulher em pé às margens de um rio. Ela se prepara para nadar e um homem desconhecido lhe diz: “[g]oma para goma, pó para água, fogo para terra, e você está num estado maravilhoso de felicidade, em que o sete vem antes do oito, um berço antes de um bebê, a cama, antes do anel” (FARAH, 1999b, p. 203). A mulher nada para longe e o foco de luz se apaga. Acaba a sequência do sonho e a luz se acende no quarto de Duniya e Nasiiba.

Décimo segundo sonho: Uma jovem mulher lhe fala no sonho sobre uma grande riqueza a ser encontrada no fundo de um poço estreito. Duniya reflete um pouco e pula dentro do poço, “corajosa, aventureira, intocada pelo medo da morte ou do afogamento” (FARAH, 1999b, p. 216). Ela encontra um pomar bem tratado e, no seu centro, uma fonte.

Depois desse breve resumo, passarei a examinar mais detalhadamente outros elementos da estrutura das narrativas oníricas em *Gifts*.

O quarto de dormir e os elementos oníricos

Algo que imediatamente impressiona nas inúmeras e pequenas sequências de sonhos presentes nesse romance é a mescla que ocorre, em muitos deles, entre o quarto físico em que a personagem dorme e o conteúdo de seu sonho. Num romance com escassas descrições de cenário, parece ser de extrema relevância o modo como o autor escolhe retratar a casa em que Duniya vive com os filhos, concentrando-se apenas nos quartos que a compõem:

O quarto em que elas estavam e que compartilhavam era chamado de “O Quarto das Mulheres”. Tinha duas camas de metal com molas, sendo a de Nasiiba aquela que ficava ao lado da maior janela. Em cima dela agora, havia um pente de cabelos com dentes engordurados e, abaixo, uma bolsa de couro com o logotipo das Aerolinhas Somalis. A cama de Duniya, mais próxima da porta, estava elegantemente feita e coberta com uma colcha branca; guardada embaixo dela estava uma cama de montar na qual Yarey, sua filha mais nova, dormia quando vinha passar os finais de semana.

Apenas Mataan tinha a chave do outro quarto, no qual ele havia posto uma fechadura Yale. O Quarto das Mulheres tinha uma dessas fechaduras baratas que um ladrão pode abrir com um grampo; Nasiiba tinha o imperdoável hábito de perder chaves e Duniya havia se cansado de trocar as fechaduras Yale. Como resultado, todos os itens de valor da família – documentos, dinheiro e jóias – eram mantidos no quarto do menino, que tinha um cofre com uma fechadura de combinação (FARAH, 1999b, p. 25).

Sabemos que a casa também tem uma cozinha, que é onde Nasiiba está preparando o jantar de Duniya nessa mesma cena, e talvez outros cômodos, mas não são oferecidos pormenores sobre eles. Apenas os quartos são descritos com brevidade, enfatizando-se a sua divisão entre gêneros: “O Quarto das Mulheres” e “o quarto do menino”. Isso parece funcionar como uma imagem da rígida divisão que existe entre homens e mulheres na sociedade somali. O fato de que ambos os quartos possuem fechaduras trancadas, sendo que a mais inexpugnável está na porta masculina, possivelmente apresenta também um significado. De um lado, as portas trancadas acentuam a separação entre os gêneros, transformando o conteúdo dos quartos em segredo para os membros do outro sexo. A fechadura mais forte, nesse sentido, tem que estar mesmo com o sexo mais forte, detentor do maior poder na esfera social. Que sejam guardados no quarto de Mataan os documentos e os objetos de maior valor da família também pode se relacionar a esse predomínio masculino. De outro lado, a necessidade de trancar até mesmo os cômodos internos da casa revela o quanto a Mogadíscio do romance é insegura e violenta para seus habitantes. A felicidade e a tranquilidade domésticas são vistas, assim, como coisas que devem ser protegidas com rigor, numa tentativa desesperada de resguardar o universo da interioridade da violência do mundo exterior.

No quarto das mulheres, o único que aparece grafado com letras maiúsculas, o estado das duas camas de metal revela a personalidade de suas

ocupantes. A displicente e indisciplinada Nasiiba tem sobre sua cama um pente de cabelos gorduroso, sujo. Abaixo dela, a bolsa da empresa aérea somali, além de revelar que Nasiiba tem sempre uma possibilidade de escape do contexto restrito da Somália (conferida por seu tio Abshir, que mora na Itália e que se encarregará de seus estudos superiores no exterior), já mostra, desde o início do romance, a ligação dela com Fariida, a mãe biológica do bebê. A irmã de Fariida, Miski, é uma aeromoça dessa mesma empresa. Assim, muito antes do surgimento do bebê na história, o autor nos mostra, através desse pequeno elemento, que Nasiiba já estava em contato com as duas irmãs e que possivelmente aceitou delas algum presente – vindo na bolsa – em troca de tomar conta do bebê.

Já a cama de Duniya está impecavelmente feita, como convém a uma enfermeira competente como ela. A presença de uma manta branca esticada sobre ela talvez se relacione aos desejos amorosos de Duniya, ainda virgem no que se refere ao amor romântico, já que nunca o experimentou. Além disso, a diferença entre as duas camas pode indicar duas facetas da feminilidade presentes na sociedade somali na época em que se passa a história. Duniya representaria a princípio uma mulher tradicional, de cabelos cobertos, criada para ser uma boa dona de casa, para quem uma cama precisa necessariamente estar bem arrumada. Nasiiba, por outro lado, seria um retrato da jovem somali educada nos moldes ocidentais, prestes a frequentar alguma universidade europeia ou americana, que não usa véus e nem está muito preocupada com a arrumação da casa. O desenrolar do romance buscará trazer uma inversão, na qual Nasiiba funcionará como uma espécie de modelo para sua mãe, que acabará adotando roupas semelhantes – escolhidas pela própria Nasiiba – e o uso dos cabelos descobertos.

É nessa cama impecável que Duniya sonha, e a realidade de seu quarto combina-se com a realidade de seu sonho. O seu quarto funciona como lócus privilegiado do sonhar. Gaston Bachelard (1996) procurou entender “a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade”, abrindo, para o homem, “o campo do onirismo” (p. 64). É verdade que a casa de Duniya abre para ela o campo do onirismo, mas também é verdade que sua intimidade vivenciada ali parece perigosamente ameaçada, como confirma a existência das fechaduras nas portas internas. Talvez o próprio sonhar seja visto como algo constantemente sob ameaça. Diante de uma realidade tão dura, em que a possibilidade de mudança é praticamente nula, o sonho se configura como a única forma efetiva de resistência, como a única alternativa para manter aceso o desejo de transformação. O sonho, assim, tem algo de revolucionário e, portanto, está sob constante perigo.

Nos sonhos de Duniya, há um reforço do espaço encerrado da intimidade, e o sonho é vivenciado num nível microcômico, cotidiano, em que se enfatiza não o olhar que percorre uma grande distância, mas o olhar que se detém sobre um pequeno ponto. O primeiro sonho desenha uma cena aparentemente insignificante: uma borboleta esvoaçante sendo observada por um gato, que espera o melhor momento para atacá-la. Essa é realmente uma imagem onírica ou algo que está acontecendo de fato no quarto de dormir de Duniya? Quando a luz se acende (no sonho ou fora dele?), os movimentos da borboleta se intensificam e o gato adormece. Duniya, então, acorda e sai da cama. Na verdade, existe, nessa experiência, uma impossibilidade de se delimitar claramente o que ocorre no sonho e o que ocorre na vida de vigília. Mais ainda do que os demais romances da trilogia, *Gifts* parece retratar o sonho e a vigília

não como opostos, mas como estágios dentro do mesmo continuum. A personagem entraria e sairia de qualquer um deles sem que fosse possível identificar essa transição com clareza.

Outra evidência disso parece ser o fato de ela encontrar, já plenamente desperta e indo a pé para o trabalho, as duas figuras anteriores, o gato e a borboleta, essa última metamorfoseada agora em táxi. Sabemos que, nesse momento, inicia-se a história imaginada de Duniya, com a inserção desse elemento inventado, o táxi, com Bosaaso dentro dele. Assim, as mesmas figuras que se posicionavam na fronteira entre sonho e vigília voltam a se posicionar entre o real e o imaginário, indicando um ponto de contato entre ambos ou uma situação de coexistência. O primeiro sonho não é, contudo, o único em que isso ocorre.

O quinto sonho também é um excelente exemplo de mescla entre o que se passa dentro do quarto e o conteúdo do sonho. Nele, uma libélula invade o aposento de Duniya, trazida por uma rajada de vento frio. Ela se movimenta como se escrevesse algo no ar, um nome codificado em subidas e descidas. Aparentemente essa cena pertence mais à vida de vigília de Duniya porque, logo em seguida, ela verá o mesmo inseto, dessa vez com os olhos de sua mente, e só então conseguirá ler o nome que ele escreveu, grafado numa tinta azul. E essa é a única diferença entre os dois momentos: no primeiro, Duniya é incapaz de decifrar a escrita, no segundo, ela lhe parece clara como uma tatuagem nova. Que o inseto esteja escrevendo algo mesmo no mundo dito real não parece ser nada estranho. Apenas a incapacidade de ler a mensagem marcaria o predomínio, nesse instante, da vida de vigília, enquanto que a revelação sobre ela coincidiria com o sonho propriamente dito. Duniya ainda recebe uma outra mensagem no sexto sonho, em que uma voz lhe alerta a respeito da imobilidade do bebê no berço, enquanto outra voz tenta acalmá-la, afirmando que ele já havia realizado o que devia nesse mundo. Mais adiante, o enjeitado será encontrado realmente morto no quarto. O espaço do sonho permite novamente uma descoberta a respeito da realidade concreta.

Assim, em *Gifts*, o principal cronotopo onírico é o quarto de dormir. O quarto funciona como fronteira entre sonho e vigília, marcando não uma separação completa, mas o demorar-se, o alongar-se de um sobre o outro. A invasão dos elementos pertencentes ao sonho no espaço físico ou vice-versa faz com que o quarto de dormir se estabeleça como um cenário privilegiado de experiência onírica. O interesse da narrativa recai sobre uma mulher somali tradicional, encerrada no espaço interno, mas tendo que lutar para obter seu domínio sobre ele, uma vez que mesmo o universo doméstico está ameaçado pela dominação dos homens, pela violência social e pela repressão do regime. Contudo, o quarto não aparece em todos os seus sonhos. Outros espaços secundários ou micro-espacos surgem em outros momentos, como demonstrarei a seguir.

O palco e o jardim

Dos sonhos sete a nove e depois no sonho onze, Duniya não aparece nomeada como personagem, mas apenas como observadora, sendo que somente no sétimo sonho, essa observação é tornada explícita. Ela e também o leitor observam uma pequena cena em que uma mulher não identificada é a protagonista. Em todos esses sonhos, os espaços em que ocorrem essas cenas particulares não são designados. Teriam elas ocorrido na rua de uma cidade,

numa aldeia, numa floresta, numa praia? Não existe resposta para essa questão. Contudo, justamente pela ênfase dada à observação, esses episódios oníricos mantêm uma estreita semelhança com cenas teatrais. Assim, talvez pudéssemos entender um dos micro-espacos como um palco de teatro.

A peça aí encenada parece mostrar o desenvolvimento de uma mulher, passando por várias provações e experiências. E tudo indica que o seu tema principal é a oposição entre mobilidade e imobilidade. Cada um dos quatro sonhos selecionados funcionaria, então, como um ato. No primeiro deles, há a princípio uma identificação entre a mulher e o cachorro, dada por uma semelhança física e espiritual. Sabemos que, em muitas cidades islâmicas, os cães são perseguidos e maltratados porque existem muitos *hadiths* que afirmam que eles são impuros ou malévolos. Existem ainda vários relatos que declaram que Maomé teria ordenado a matança de cães. No sonho de Duniya, o animal também é perturbado por um grupo de adolescentes enquanto que a mulher está imóvel em seu canto. A equiparação entre a mulher e essa criatura tão massacrada parece se relacionar com a situação das mulheres na sociedade somali, já que elas também são oprimidas. Mas o sonho sinaliza uma possibilidade de mudança. O redemoinho de vento, que nada mais é do que a essência do movimento, parece trazer felicidade para os olhos da mulher, e a mordida da cobra a insufla de mobilidade, fazendo com que siga adiante.

No próximo sonho, uma mulher também é retirada da inatividade por um animal, dessa vez uma criatura alada, um pequeno falcão. A princípio ela resiste a atender o chamado do pássaro e a sair do estado em que se encontra. Mas quando ele lhe dá o primeiro presente, um chapéu, ela esboça uma reação e ameaça se levantar, coisa que não pode fazer porque está nua. Ele lhe dá o segundo presente, uma guirlanda de folhas, com o que ela se põe logo de pé. Ela percebe que está numa trilha, portanto, no lugar certo para começar a caminhar. O falcão promete lhe dar tudo o que ela merece, caso tenha fé nele e se torne sua amiga. Isso a deixa assustada, e ela deixa cair os presentes. Mas parece ser a sua libertação, já que ela pisa sobre as coisas que o falcão lhe deu, iniciando por fim o seu movimento, sem depender de nada que lhe tenha sido dado.

O nono sonho também se inicia com uma imagem de inação, já que nele uma mulher de trinta e poucos anos está apenas observando o pôr do sol. Ao ter sua visão bloqueada por uma jovem, que é provavelmente sua filha, a mulher volta-se para outra direção e passa a contemplar o movimento das nuvens da tarde em direção à escuridão da noite. Dessa vez, o movimento é apenas externo e não envolve a protagonista do sonho. O cenário desse sonho particular é o que mais se aproxima da contemplação de uma certa extensão, preenchida pelo deslocar das nuvens. A personagem do sonho, contudo, não a percorre, estando a observá-la da mesma forma que o leitor. Porém, também é possível pensar que a jovem funciona como um obstáculo a essa contemplação e que a mulher pelo menos dribla esse empecilho ao virar para o outro lado. Ainda que mínimo, esse gesto encerra também o início de uma potencialidade de movimento, já que a protagonista está evitando aquilo que a atrapalha.

O décimo primeiro sonho, por sua vez, é aquele cujo cenário mais se parece com um palco. A cena se inicia na escuridão, e só então surge um foco de luz, direcionado para uma mulher em pé às margens de um rio. O efeito é parecido com aquele produzido pelos refletores de um teatro. Ela está prestes a mergulhar quando um homem lhe transmite uma estranha mensagem, cujo significado discutirei mais tarde. O que importa agora é que a mulher realmente começa a nadar, iniciando o seu movimento, e vai embora, enquanto o foco de luz se apaga. Inversamente, a luz se acende ao mesmo tempo no quarto de

Duniya, o que revela que também nesse sonho existe um intercâmbio entre os elementos oníricos e a configuração do quarto de dormir.

Além do micro-espço do palco, com a instauração de cenas em que Duniya parece ser apenas uma observadora, surge, no último sonho do romance, um outro espaço secundário, que é justamente o jardim. De modo geral, o jardim funciona como um símbolo de centralização, assinalando que a personalidade do sonhador está prestes a atingir um novo centro, uma nova forma. Nesse sonho particular, novamente há uma mulher não identificada, descrita apenas como uma jovem, que divide o espaço onírico com a própria Duniya, nomeada mesmo como tal. A protagonista do romance volta a ser, então, explicitamente a personagem principal do sonho. A jovem conta a Duniya a respeito de uma grande riqueza a ser encontrada no fundo de um poço estreito e praticamente a convida para pular nele. Duniya toma coragem e se precipita poço a dentro. Do outro lado, ela realmente encontra um pomar bem tratado com uma fonte no centro. A passagem pelo poço também ressalta o seu processo de transformação, a trajetória empreendida entre uma realidade dura (a estreiteza do poço) e um momento mais próspero e feliz. A protagonista do sonho passa de uma situação de maior restrição de movimentos para outra em que a possibilidade de deslocamento é praticamente infinita, já que o cenário onírico volta a encerrar valores de extensão. Essa transformação relaciona-se evidentemente com a mudança ocorrida na vida de vigília de Duniya. Para demonstrar melhor a relação entre os sonhos e os diversos momentos em que ela está desperta, passarei a examinar a construção temporal do romance.

Tempos oníricos

Os sonhos de *Gifts* não apresentam marcadores temporais definidos. As pequenas cenas desenroladas em cada um deles parecem ocorrer numa espécie de presente eterno, um tempo parado, sem antes ou depois. Os sonhos de Duniya e Bosaaso são bastante breves, ocorrendo uma ênfase sobre as cenas únicas. Essas cenas singulares parecem estabelecer uma relação com um momento específico da vida de vigília dos personagens. Não se trata de uma equivalência completa, mas de uma ponte entre os principais significados de uma e de outra. Além disso, parece haver uma diferença marcante entre os sonhos de Bosaaso e Duniya no que se refere a sua moldura temporal. Os sonhos de Bosaaso seriam voltados principalmente para o passado, examinando eventos já transcorridos de sua vida. Os de Duniya, por sua vez, estabeleceriam vínculos com o seu presente ou lançariam luzes sobre o seu futuro.

Assim, nos dois únicos sonhos de Bosaaso que aparecem no romance, são examinados dois momentos de sua biografia. O primeiro deles, presente no segundo sonho da narrativa, refere-se a sua infância. Nesse mesmo sonho, Bosaaso conta a história de sua vida para Duniya:

A ansiedade no peito de Bosaaso acionou uma tosse seca e, ainda dormindo, ele espirrou. Distraiu sua mente ao contar a si mesmo (e a Duniya em seu sonho, do qual ela fazia parte) a história de um filho único de um único genitor. O nome do menino era Mohamoud (FARAH, 1999b, p. 42).

Mohamoud é o verdadeiro nome de Bosaaso, que ganhou esse apelido de seu amigo Mire quando ambos ainda eram meninos. Ele próprio é o “filho único de um único genitor” de sua história, já que foi criado apenas pela mãe, sobre a qual o narrador, que serve de mediador entre a narração de Bosaaso feita a

Duniya e nós, leitores, afirma que “cantava bem, sendo dotada de uma bela voz, [...] cozinhava maravilhosamente e era uma excelente costureira” (FARAH, 1999b, p. 42). Na pequena cidade de G. – e o nome aparece mesmo assim, apenas abreviado –, a mãe de Bosaaso costumava receber por seus serviços em espécie, principalmente em carne de carneiro, boi ou camelo. Quando criança, Bosaaso “detestava atravessar a cidade com a carne envolta num pano sujo, atraindo moscas” (FARAH, 1999b, p. 43). Em seu sonho, a mesma cena se repete: um menino passa carregando um quilo de carne crua numa vasilha descoberta. Quem o ataca agora não são as moscas, mas uma águia, que tem como alvo não a carne, mas o cérebro do garoto.

Dessa forma, o sonho encena, de uma maneira especial, um momento do passado do personagem que só irá se tornar conhecido na narração que se segue. Apenas quando o leitor ler a história da infância de Bosaaso que aparece logo depois do sonho é que poderá identificar o menino como ele mesmo. O sonho prefigura, então, um momento posterior da narrativa, servindo-lhe de ilustração. Isso equivale a dizer que ele aparece antes da informação que irá esclarecê-lo, pelo menos em parte. Paradoxalmente, o sonho representa, como dissemos, um evento passado, relacionado à infância de Bosaaso. É uma espécie de *flashback* onírico que só será compreendido como tal depois que a narração de sua vida feita a Duniya se realizar. Presente e passado são costurados de tal forma a forjar novamente uma simultaneidade entre os tempos, interrompendo no leitor a noção do que veio antes e do que veio depois.

O segundo dos sonhos de Bosaaso, justamente o quarto na sequência do romance, retrata um outro momento de seu passado, dessa vez mais recente. É uma cena que reflete o tempo em que ele vivia com a primeira esposa, Yussur, e o filho de ambos, ainda bebê. Como já havia sido mostrado no mesmo capítulo em que Bosaaso contava a Duniya a história de sua vida enquanto sonhava, Yussur havia ficado extremamente deprimida logo após dar à luz o filho do casal. Trancara-se no quarto sem querer ver ninguém. Sua mãe e sua irmã tentaram, a princípio sem sucesso, entrar e vê-la, e, quando finalmente conseguiram, parecem ter tido alguma influência sobre sua morte, a respeito da qual existem duas versões ligeiramente diferentes:

As versões do que havia acontecido dadas pela criada e pela mãe de Yussur discordavam em princípio e também em substância. Aparentemente, a criada, com cuidado maternal, deixara que a velha e a irmã entrassem logo depois que o carro do doutor havia saído.

Em ambas as versões havia uma sacada para o jardim, com Yussur ficando em pé nela. E, em ambas, Yussur apertou o bebê contra o peito, dizendo:

— Você vai ser um menino querido e pegar aquela flor solitária do nosso jardim para mim?

Mas daqui em diante as duas versões diferem. No relato da mãe, Yussur teria voltado, curvado-se para pôr o bebê no berço, então, mudado de ideia e retornado a sua posição na sacada de onde ela havia pedido para o bebê pegar a flor. Aqui a história da mãe termina. Na da criada, nenhum tempo se passou entre o momento em que Yussur fez essa exigência incomum para um bebê de menos de uma semana de vida e o instante em que ela o lançou sacada abaixo para pegar a flor solitária. [...]

Todas as versões concordavam num único fato: Yussur e o bebê Mire haviam morrido (FARAH, 1999b, p. 51).

O sonho de Bosaaso com sua primeira mulher e seu filho, Mire, acontece na segunda parte do romance, quando o enjeitado passa a fazer parte da família de Duniya. É possível entender o bebê Mire e seu destino trágico também como uma prefiguração do que ocorrerá com o menino encontrado por Nasiiba. Presente no capítulo nove, quando a morte do enjeitado ainda não tinha

acontecido, esse sonho alerta o leitor a respeito de uma ameaça que parece pairar sobre ele. A águia que surge na cena onírica e que também aparecia no sonho anterior de Bosaaso é a concretização desse perigo, pondo em risco a vida do bebê Mire no sonho e, por extensão, a do enjeitado na vida de vigília. Novamente temos um entrelaçar de passado e presente, pois ao mesmo tempo em que o sonho mostra um evento passado, ele esclarece o leitor a respeito de uma situação presente.

Anteriormente afirmei que os sonhos de Duniya relacionam-se predominantemente com seu presente ou futuro. Porém, existe pelo menos um deles em que ela se volta aparentemente para um evento passado, não de sua vida, mas da vida de Bosaaso, após ter ouvido a narração de sua biografia enquanto dormia. Trata-se do terceiro sonho, em que Duniya ouve de Bosaaso que Yussur havia ressuscitado dos mortos e em que vê um bebê segurando uma flor. Apesar de apresentar elementos semelhantes à história do filho morto de Bosaaso, essa criança onírica teve um outro tipo de *causa mortis*: o fato de ter nascido sem ânus. Duniya parece ter ficado muito impressionada com esse sonho, pois logo que ela vê o bebê encontrado por Nasiiba, realiza nele um exame para verificar se ele tem um ânus, coisa que se confirma. Ainda assim, o enjeitado também morre, dessa vez por razões desconhecidas. Mas talvez seja possível entender a ausência de ânus no bebê do sonho não no seu sentido literal, mas como um símbolo de um nascimento especial, como a marca de uma criança mágica. Como já foi dito, o enjeitado foi considerado como tal por muitos que o conheceram, que depositaram nele suas esperanças de presentes preciosos. Dessa forma, ainda que o bebê do sonho de Duniya pareça representar o filho de Bosaaso, ele de fato simboliza o enjeitado, que só entrará na vida da família bem adiante na história. O sonho de Duniya usa elementos do passado para tratar, na verdade, do futuro.

A referência ao caráter mágico do bebê aparecerá também em seu sexto sonho, quando a segunda voz onírica disser a Duniya que:

— O enjeitado fez o que quer que tenha vindo fazer nesta vida. Chegou sem ser anunciado e irá provavelmente sair sem ser notado. Uma criança mítica, se você preferir. [...] Um bebê cujo início compartilhava da atemporalidade das fábulas, terminando na inexatidão das lendas. Pense em Moisés numa cesta de juncos flutuando rio abaixo, pense nos bebês milagrosos, pense nos mitos – a voz concluiu (FARAH, 1999b, p. 116).

Na continuação do mesmo sonho, Duniya vê uma águia descer do céu, entrar no quarto do bebê e sair dali, levando em seu bico não a criança, mas uma libélula. Assim como o sonho anterior de Bosaaso parecia representar a morte de seu filho, aqui também aparece a representação da morte do enjeitado, que efetivamente se confirma logo em seguida. Nesse caso particular, portanto, o sonho parece realizar duas funções: 1) esclarecer a personagem a respeito de uma situação presente, uma vez que o bebê parece ter morrido exatamente no momento em que Duniya sonhava; 2) esclarecer o leitor a respeito de um evento narrativo, justamente a morte dessa criança especial.

Quanto ao futuro de Duniya, ele parece expresso principalmente nos sonhos de dez a doze. Até ali os seus demais sonhos pareciam apenas prepará-la para tornar-se mais móvel, mais agente dentro do contexto de sua vida. Mas no décimo sonho, Duniya recebe novamente o presente de um pássaro. Parece ser um presente valioso porque se trata de um disco iluminado, reluzente. E dessa vez não há menção de ela o ter abandonado, como fez anteriormente com os itens que o pequeno falcão lhe deu. Ao contrário, ela parece ter realmente

aceitado tal dádiva, uma vez que acorda pálida de medo, tendo mesmo mordido a língua enquanto sonhava. Tudo indica que esse é um presente especial que modificará sua vida radicalmente, e talvez ela tema essa transformação.

A mensagem que o homem lhe dá no sonho seguinte, quando Duniya está prestes a começar a nadar, “[g]oma para goma, pó para água, fogo para terra, e você está num estado maravilhoso de felicidade, em que o sete vem antes do oito, um berço antes de um bebê, a cama, antes do anel” (FARAH, 1999b, p. 203), também revela o que está prestes a acontecer em sua vida. Duniya está para adentrar num estado maravilhoso de felicidade e irá passar a noite com Bosaaso antes de se casar com ele, assumindo definitivamente o relacionamento amoroso entre ambos. Provavelmente o presente valioso que ela recebeu no sonho anterior seja justamente esse, uma vez que era o que ela mais desejava.

No último sonho de Duniya no romance, sua transformação parece ter se efetivado completamente, já que nele ela encontra, depois de ter passado por um poço estreito, um belo jardim com árvores frutíferas e uma fonte ao centro. Esse novo cenário onírico se relaciona com a configuração de sua nova vida, prestes a começar, uma vida que será bem mais plena que a anterior. Dessa forma, é possível compreender os sonhos de Duniya como estágios que a preparavam para a grande transformação que iria se operar dentro e fora dela, tornando-a um sujeito mais capaz de amar e receber amor, sendo que o último sonho mostra a conclusão feliz desse processo de mudança.

Contudo, considerando o restante da narrativa, ou seja, aquela parte do romance que ocorre paralela à narração dos sonhos, verifico, como já mencionei anteriormente, que a história de Duniya e Bosaaso foi apenas inventada por ela. Nesse sentido, essa outra faceta do enredo é muito mais sombria do que aquela mostrada nos sonhos. Nas narrativas oníricas propriamente ditas, a transformação de Duniya realmente ocorre e ela se torna uma pessoa melhor, mais ativa, com uma vida mais satisfatória. Nos demais momentos do livro, em que é a vida de vigília que impera, essa transformação é mostrada apenas como ilusória, fantasiosa, e a personagem não tem como escapar à imobilidade e não agência a que está relegada. Mais uma vez os sonhos se revelam mais revolucionários que o restante da obra. Mas é necessário agora analisar as concepções por trás dessas narrativas oníricas.

Os sonhos como presentes

Como vimos, o romance *Gifts* parece mesmo ter sido escrito como um tratado sobre os presentes e sua retribuição. Obviamente que se trata de uma obra ficcional, na qual qualquer teorização a respeito da troca de dádivas é inserida apenas para responder às necessidades da narrativa. Contudo, também é verdade que Farah utilizou, como referencial teórico para a escrita desse seu romance, o livro *Essai sur le don* (1950) do antropólogo e sociólogo francês Marcel Mauss. Farah teve acesso a uma tradução inglesa dessa obra e afirma, na nota que antecede a primeira parte de *Gifts*, que é em relação a ela que incorreu em sua maior dívida. Dessa forma, pareceu-me fundamental examinar as ideias de Mauss sobre os presentes para verificar como elas atuam na construção do tema do livro de Farah e na concepção das narrativas oníricas presentes dentro dele.

Em seu ensaio, Mauss (1990) analisa a instituição da troca de presentes em sociedades tradicionais da Polinésia, Melanésia e da região noroeste do Continente Americano, além de alguns sistemas legais antigos. Ele investiga

rituais como o *potlatch*, característico de alguns povos indígenas da América do Norte, como os Tlingit e Haida. Para Mauss, esses grupos, que são normalmente bastante prósperos, passam o rigoroso inverno que marca as terras que ocupam em festivais e banquetes, nos quais se realiza, por exemplo, o *potlatch*, que é a doação feita por um indivíduo, geralmente um chefe ou homem influente, de todas as suas riquezas e pertences aos seus convidados. Mauss nos explica que tal gesto desmedido nada tem a ver com o que normalmente entendemos por generosidade ou altruísmo. Na verdade, o *potlatch* é algo que se realiza por razões políticas bastante definidas, configurando-se numa tentativa de impressionar e superar um chefe rival ou algum membro de sua família, como um pai ou avô. Nas palavras de Mauss, “é uma luta entre nobres para estabelecer uma hierarquia entre eles da qual o seu clã irá se beneficiar mais tarde” (FARAH, 1999b, p. 06)⁴⁹. Por essa natureza de disputa e destruição é que Mauss se refere aos *potlatches* como serviços totais de um tipo agonístico.

Embora nem todas as sociedades estudadas por ele apresentem essa forma radical de oferenda, com a destruição total da riqueza, Mauss afirma que é possível encontrar nelas um grande número de formas intermediárias, nas quais “a emulação é mais moderada, mas em que aqueles que entram nesses contratos buscam se superar uns aos outros em seus presentes” (FARAH, 1999b, p. 07). De acordo com ele, o traço mais importante, em todas essas interações, é a obrigação de retribuir o presente que se recebeu. Como espero ter demonstrado anteriormente, essa é justamente a concepção que Duniya e a sociedade em volta dela parecem manter a respeito dos presentes. É a obrigação de retribuí-los que a torna tão receosa e desconfiada na hora de recebê-los.

Também presente no livro de Mauss, surge a afirmação de que, em muitas das sociedades analisadas, os presentes dados possuem uma força mágica ou poder espiritual que, entre os maoris, por exemplo, é chamado de *hau*. De acordo com Mauss, o que

impõe a obrigação no presente recebido e trocado é o fato de que a coisa recebida não está inativa. Mesmo quando ela foi abandonada pelo doador, ela ainda possui algo dele. Através dela, o doador tem um poder sobre o beneficiário, assim como, sendo o seu dono, através dela, ele tem um poder sobre o seu ladrão. Isso é porque o *taonga* [sic] é animado pelo *hau* de sua floresta, sua charneca e solo nativos. Ele é verdadeiramente “nativo”: o *hau* segue atrás de qualquer um que possuir a coisa. [...] Em realidade, é o *hau* que deseja retornar ao seu local de origem, ao santuário da floresta e do clã, e ao doador (FARAH, 1999b, p. 12).

Assim, existiria no próprio objeto doado uma força mágica que obrigaria o seu retorno ou o de um produto equivalente ao doador. Ao realizar a doação, o doador sabe que receberá de volta o que deu ou algo que o valha. O presente não é, portanto, altruísta. Farah parece empregar essas ideias para discutir o verdadeiro valor da ajuda internacional na Somália ou nos demais países africanos. Assim como cada capítulo do romance se inicia com uma breve sinopse de seu conteúdo, ele também se encerra com uma pequena notícia de jornal a respeito da doação de alimentos ou armamentos realizada pelas potências envolvidas. Um exemplo disso é o presente feito pela Comunidade Europeia a várias nações do Terceiro Mundo, incluindo a Somália, de laticínios contaminados com a radioatividade resultante do acidente nuclear em Chernobyl. Obviamente que esses produtos não poderiam ser considerados valiosos por seus doadores. Mas não se trata de um simples descarte. Ao realizar essa doação,

⁴⁹ De agora em diante, todos os trechos de Mauss (1990) têm tradução nossa.

ainda que de mercadorias estragadas, as potências europeias desejam ter, através delas, um retorno positivo.

No artigo de Taariq, que funciona, nesse momento, como uma espécie de porta-voz para as ideias de Farah sobre a ajuda internacional, são discutidas várias razões para o ato de dar, e nem todas são exatamente boas:

Nós damos para nos sentirmos superiores àqueles cujas mãos receptoras são colocadas abaixo das nossas. Nós damos para corromper. Nós damos para dominar. Há um milhão de razões pelas quais damos, mas aqui estou preocupado com uma apenas: as doações de alimentos dos governos europeus, norte-americano e japonês aos famintos da África, e por que elas são recebidas. [...]

Padecer de fome é ser do interesse da mídia hoje em dia. Perdoem o meu cinismo, mas acredito que isso seja verdade. A fome da África se tornou uma história digna das manchetes dos jornais agora, quando você pode vender imagens de rostos desprovidos de tudo, menos das dores da inanição (FARAH, 1999b, p. 195).

Assim, as doações feitas pelos países desenvolvidos aos famintos da África podem servir como um meio de reforçar a sua superioridade ou domínio da região ou ainda como uma forma de usufruir da propaganda gratuita gerada pela superexposição na mídia das imagens da fome. É certamente uma oportunidade que eles podem ter de ser vistos como os salvadores generosos do mundo. Mas não é só isso. Além das intenções nada altruístas por trás desses presentes internacionais, Farah parece também querer pôr em evidência a inexorabilidade do seu retorno. Assim, se essas potências doam comida estragada ou produtos que só trarão a destruição em massa aos seus receptores, como armamentos pesados, por exemplo, elas não devem esperar obter em troca nada essencialmente favorável.

Levando isso em consideração, será que poderíamos concluir que não existe na “economia” do romance *Gifts* nenhum presente realmente possível? De acordo com Jacques Derrida (1993), economia implica a ideia de troca, circulação ou retorno. Para ele, a principal lei da economia é o retorno de algo ao seu ponto de origem. O presente é uma relação entre dois sujeitos: o doador e o receptor. Derrida afirma que o presente, para ser um verdadeiro presente, não deve voltar ao seu sujeito doador. Em suas próprias palavras, “ele não deve circular, não deve ser trocado” (FARAH, 1999b, p. 7)⁵⁰. Se a figura do círculo é essencial para a economia, o presente deve permanecer *aneconômico*. Ou ainda, “para que haja um presente, não deve haver reciprocidade, retorno, troca, intercâmbio, contrapresente ou dívida” (FARAH, 1999b, p. 12). Se o receptor der o que recebeu de volta para o doador ou se ele dever algo por ter recebido uma outra coisa, não terá sido um presente.

Além disso, Derrida também declara que é necessário que o receptor não reconheça o presente como um presente. Se ele o fizer, esse simples reconhecimento é o suficiente para anular o presente porque devolve, no lugar da própria coisa que foi dada, um equivalente simbólico. O simbólico abre e constitui, ainda segundo Derrida, a ordem da troca e da dívida na qual o presente é anulado. O mesmo acontece com o doador: se ele reconhece o presente como um presente, o presente é anulado. Ele não deve ver o presente como um presente, se não começa a recompensar a si mesmo com um reconhecimento simbólico, louva-se, congratula-se, etc. Se isso ocorrer, o presente se anula e se torna apenas um simulacro. Por todas essas razões, Derrida afirma que o verdadeiro presente é impossível.

⁵⁰ De agora em diante, todos os trechos de Derrida (1993) têm tradução nossa.

As ideias de Derrida não parecem ir realmente contra aquilo que Mauss observou nas sociedades tradicionais estudadas por ele. Na realidade, elas descrevem traços das mesmas concepções ainda presentes na atualidade. A única diferença é que Derrida retira o presente da noção de economia e o transforma numa coisa abstrata, impossível de ser realizada no mundo das pessoas comuns. Contudo, o seu estudo torna-se útil para o nosso entendimento da função das narrativas oníricas em *Gifts*, justamente porque elas parecem funcionar como presentes tal como ele os entende.

Através de seus sonhos, Duniya ganha insights a respeito da situação presente e futura de sua vida. Ela também é agraciada com a oportunidade de passar, neles, por uma série de experiências que permitem que ensaie sua transição entre imobilidade e mobilidade. Os sonhos lhe dão a chance de poder se transformar e se tornar uma pessoa mais plena e feliz, contestando sua trajetória de mulher oprimida e triste. Nesse sentido, os seus sonhos são os presentes mais valiosos que ela recebe durante a narrativa do romance, na verdade, são os únicos realmente valiosos. E são, assim como o próprio enfeitado, presentes sem doadores ou cuja fonte doadora não é possível identificar, que Duniya recebe mesmo sem saber que se trata de presentes.

Os presentes de sonhos também alteram a sua realidade, ajudando-a, por exemplo, a inventar a história da sua felicidade. Os elementos oníricos se posicionam naquele instante de sua vida em que sua paralisia parece mais angustiante, apenas para fazer com que dali nasçam as primeiras cenas de sua narrativa de amor. Eles também invadem o espaço de sua intimidade, permitindo que Duniya possa ocupar o seu universo doméstico, cuja posse lhe parece tão ameaçada, de uma forma significativa e efetiva. O mais importante, nesse romance é, então, a própria constituição dos sonhos como elementos mágicos, como presentes verdadeiros, capazes de provocar grandes transformações.

CARBONIERI, D. *Gifts de Nuruddin Farah or Dreams as Gifts*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 80-104, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ANDRZEJEWSKI, B. W.; LEWIS, I. M. *Somali poetry: an introduction*. Oxford: Clarendon Press, 1964.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DASENBROCK, R. W. Nuruddin Farah: a tale of two trilogies. In: WRIGHT, D. (ed). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton: Africa World Press, 2002. p. 49-65.

DERRIDA, J. The time of the king. In: *Given time*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. p. 06-33.

FARAH, N. Why I write? In: WRIGHT, D. (ed). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton: Africa World Press, 2002. p. 01-13.

_____. *From a crooked rib*. New York: Penguin Books, 2006.

_____. *A naked needle*. London; Nairobi: Heinemann Educational Books, 1976.

_____. *Sweet and sour milk*. Saint Paul: Graywolf Press, 1992a.

_____. *Sardines*. Saint Paul: Graywolf Press, 1992b.

_____. *Close sesame*. Saint Paul: Graywolf Press, 1992c.

_____. *Maps*. New York: Penguin Books, 1999a.

_____. *Gifts*. New York: Penguin Books, 1999b.

_____. *Secrets*. New York: Penguin Books, 1999c.

MANSUR, A. O. Contrary to a nation: the cancer of the Somali state. In: AHMED, A. J. (ed). *The invention of Somalia*. Lawrenceville: The Red Sea Press, 1995. p. 107-16.

MAUSS, M. *The gift. The form and reason for exchange in archaic societies*. Trans. W. D. Halls. New York; London: W.W. Norton, 1990.

SAMATAR, S. *Oral poetry and Somali nationalism. The case of Sayyid Mahammad 'Abdille Hasan*. London; New York: Cambridge University Press, 2009.

WRIGHT, D. *The novels of Nuruddin Farah*. Bayreuth: Bayreuth University, 2004.