

Olho D'água



Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

LITERATURA E DINÂMICAS DO TRANSITÓRIO

v. 3 n.2 Julho/Dezembro 2011

ISSN: 2177-3807

unesp 

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor do IBILCE

José Roberto Ruggiero

Vice-Diretor do IBILCE

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Coordenador do PPGLetras

Gisele Manganelli Fernandes

Vice-Coordenadora do PPGLetras

Susanna Busato

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

ISSN: 2177-3807

| | | | | | |
|-------------|-----------------------|------|------|----------|----------------|
| Olho d'água | São José do Rio Preto | v. 3 | n. 2 | p. 1-192 | jul./dez. 2011 |
|-------------|-----------------------|------|------|----------|----------------|

OLHO D'ÁGUA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto

Editor-Chefe

Arnaldo Franco Junior

Editoria

Divanize Carbonieri; Michela Di Candia; Arnaldo Franco Junior

Comissão Editorial/ Editorial Board

Arnaldo Franco Junior

Divanize Carbonieri

Michela Di Candia

Conselho Consultivo/ Advisory Comitee

| | |
|---|---|
| Alvaro Luiz Hattnher (UNESP) | Marcos Antonio Siscar (UNICAMP) |
| André Luís Gomes (UnB) | Maria Celeste T. Ramos (UNESP) |
| Angélica Soares (UFRJ) | Marisa Corrêa Silva (UEM) |
| Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro) | Marli Tereza Furtado (UFPA) |
| Aparecida Maria Nunes (UNINCOR) | Milena Cláudia Magalhães S. Guidio (UNIR) |
| Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA) | Mirian Hisae Y. Zappone (UEM) |
| Claudia Maria C. Nigro (UNESP) | Nádia Battella Gotlib (USP) |
| Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie) | Ria Lemaire (Univ. De Poitiers) |
| Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP) | Robert J. Oakley (Univ. Birmingham) |
| Gisele M. Fernandes (UNESP) | Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS) |
| Jaime Ginzburg (USP) | Sandra G. T. Vasconcelos (USP) |
| João Azenha (USP) | Sérgio Vicente Motta (UNESP) |
| José Luiz Fiorin (USP) | Sônia H. de O. R. □ddres (UNESP) |
| Lúcia Osana Zolim (UEM) | Susana Souto Silva (UFAL) |
| Luciene Almeida de Azevedo (UFU) | Susanna Busato (UNESP) |
| Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT) | Thomas B. Byers (Univ. Louisville) |
| Manuel F. Medina (Univ. Louisville) | Thomas Bonnici (UEM) |

Correspondência e artigos devem ser encaminhados a:

Correspondence and articles should be □ddressed to:

Revista Olho d'água
IBILCE – UNESP/ São José do Rio Preto
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054–000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Editoração

Arnaldo Franco Junior

Comissão de Revisão de Língua Portuguesa

Arnaldo Franco Junior

Divanize Carbonieri

Michela Di Candia

Comissão de Tradução/Revisão de Abstracts e Citações

Álvaro Hattnher
Fernando Poiana
Juliana Silva Dias

Marcela de Araújo Pinto
Milena Mulatti Magri
Orlando Nunes de Amorim

Editoração e Diagramação Profissional

W3midia - Comunicação na internet. <<http://www.w3midia.com.br/>>

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto,
UNESP, 2011

Semestral

ISSN 2177-3807
1. Literatura

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

Literatura e dinâmicas do transitório

Literature and the transient dynamics

Divanize Carbonieri; Michela Di Candia; Arnaldo Franco Junior 08

ARTIGOS / CONTRIBUTIONS

Wilson Harris e o enfrentamento da separação entre Ciência e Arte 11

Wilson Harris and the dispute of the division between Science and Art

Jamille Pinheiro Dias

Crônica, identidade e transformação: os Velhos e os Novos Tempos,
por Rachel de Queiroz 22

Chronicle, Identity and Transformation: The Old and the New Times by Rachel de Queiroz

Adriana Giarola Ferraz Figueiredo

A presentificação das histórias e das (h)istórias em *The Ways Of
My Grandmothers*, de Beverly Hungry Wolf 34

*The Presentification of Stories and (Hi)stories in Beverly Hungry Wolf's The Ways of
my Grandmothers*

Alvany Guanaes

De fábulas e deslocamentos 57

Of Fables and Displacements

Cristiane Marques Machado

Metamorfoses no espaço em *Estorvo*, de Chico Buarque:
mesmos lugares, diferentes sentidos 70

Metamorphoses in space in Estorvo by Chico Buarque: same places, different meanings

Márcia de Oliveira Reis Brandão

Gifts de Nuruddin Farah ou os sonhos como presentes 80

Gifts de Nuruddin Farah or Dreams as Gifts

Divanize Carbonieri

Interlúdio. Duas mulheres nigerianas, uma experiência privada 105

Interlude. Two Nigerian Women and a Private Experience

Anderson Bastos Martins

Na contra-mão do saber: caminhos da subjetividade em *Desonra*,
de J. M. Coetzee 113

Driving Against Knowledge: the Paths of Subjectivity in J. M. Coetzee's Disgrace

Gracia Regina Gonçalves

Reconstruindo identidades em relato autobiográfico de Richard Wright 123

Reconstructing Identities in an Autobiographical Account by Richard Wright

Michela Di Candia

| | |
|--|------------|
| Estilos subculturais e a literatura pop contemporânea | 137 |
| <i>Subcultural Styles and the Pop Contemporary Literature</i> | |
| Antonio Eduardo Soares Laranjeira | |
| Identidade, estrangeiridade e máscaras do familiar no romance Fundador, de Nélide Piñon | 152 |
| <i>Identity, foreignness and Masks of Familiar in Nélide Piñon's Novel Fundador</i> | |
| Roniê Rodrigues da Silva | |
| A polissemia de trânsitos sociais e narrativos em Tropic of Orange, de Karen Tei Yamashita | 166 |
| <i>The Polisemy of Social and Narrative Transit in Karen Tei Yamashita's novel Tropic of Orange</i> | |
| Ricardo Maria dos Santos | |
| A história compartilhada na literatura contemporânea: Paradise, de Toni Morrison, e Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, de Heloísa Maranhão | 174 |
| <i>Shared History in Contemporary Literature: Paradise, by Toni Morrison, and Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz by Heloísa Maranhão</i> | |
| Marcela de Araujo Pinto | |
| ÍNDICE DE ASSUNTOS | 186 |
| SUBJECT INDEX | 187 |
| ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX | 188 |
| NORMAS DE PUBLICAÇÃO | 189 |
| POLICY FOR SUBMITTING PAPERS | 191 |

APRESENTAÇÃO

Literatura e dinâmicas do transitório

In the House of Fiction you can hear, today, the deep stirring of the "unhomely". "You must permit me this awkward word – the unhomely – because it captures something of the estranging sense of the relocation of the home and the world in an unhallowed place.

Homi Bhabha - *The World and the Home*, 1992.

A arte da escrita contemporânea se encontra num ponto de mutação em que interroga as representações de sistemas cristalizados, indaga como as relações intersubjetivas alteram as identidades e subjetividades e reestruturam o imaginário dos homens no entrecruzamento de culturas. Neste sentido, uma significativa produção da literatura contemporânea caracteriza-se pela preocupação com a representação de diferenças, identidades, experiências e lugares de enunciação que estão marcados por tensões e conflitos com uma complexa ordem sociocultural, política e econômica que se impõe em escala global. Noções como "cosmopolitismo vernacular" (BHABHA 2000; SANTIAGO 2004), "pós-colonialidade" (FRASER, 2000), "heterotopia" (FOUCAULT, 1967), dentre outras, tornam-se importantes nas reflexões sobre a experiência da chamada "modernidade líquida" (BAUMAN, 1998; 2004), em que identidades se configuram sob uma *dinâmica do transitório*. A literatura é concebida, em tais obras, como espaço que congrega, de modo tenso e fraturado, distintos lugares de poder e de saber que demandam reflexões capazes de reconhecer diferentes vivências e histórias que convivem — em diálogo e/ou em litígio —, sob as contradições da chamada modernidade tardia (ou, conforme outras perspectivas, pós-modernidade).

Nesse sentido, essas obras apresentam elementos que dizem respeito à transformação de formas literárias; às identidades em (des)construção e/ou *em trânsito*; à ruptura da dicotomia de gênero com posições cristalizadas usualmente atribuídas ao masculino e ao feminino; ao questionamento dos estereótipos reificadores de povos e etnias excluídos e marginalizados; às especificidades de valores locais, regionais, étnico-culturais em face do excruciante mundo globalizado. Uma poética diferenciada aparece nessas obras, propondo novos intraespaços e cronotopos, que, como verdadeiras heterotopias, contestam e invertem os espaços do mundo extraliterário. Nelas, a própria dicotomia entre espaços externos e internos, abertos e fechados, individuais e coletivos, psíquicos e políticos é questionada de modos cada vez mais significativos. O espaço, como elemento literário, assume, em razão disso, relevância acentuada numa época que liquidifica certezas e comprime tempos e distâncias, sendo, portanto, necessário um posicionamento crítico sensível às transitoriedades espaciais e temporais expressas nas narrativas contemporâneas.

A tarefa que se apresenta ao crítico, então, é a de estabelecer pontes válidas entre o conhecido, o familiar, e aquilo que desponta como novidade ou valor específico, praticando uma constante negociação entre o saber que ele domina e o vórtice teórico-conceitual em que as novas formas literárias são capazes de lançá-lo. Isso significa compreender que a leitura crítica é tão instável, transitória e mutável quanto os sentidos projetados pelas e/ou nas

construções artísticas analisadas. Ela também assume uma responsabilidade do dizer que está exposta a vinculações e consequências políticas.

Os artigos que compõem este número da revista **Olho d'água** voltam-se para a discussão de obras cujas características estão relacionadas a esse campo de reflexão sobre a experiência do contemporâneo sob a chamada "modernidade líquida". Vejamo-los:

Jamille Pinheiro Dias investiga, em "Wilson Harris e o enfrentamento da separação entre Ciência e Arte", como o escritor Wilson Harris problematiza a cisão entre ciência e arte, destacando como os critérios poéticos utilizados pelo autor concorrem para uma reformulação do conceito de polimatia. Adriana Giarola Ferraz Figueiredo discute, em "Crônica, identidade e transformação: os Velhos e os Novos Tempos, por Rachel de Queiroz", como a escrita contemporânea questiona representações cristalizadas, contribuindo para transformar identidades, imaginário e valores na ordem sociocultural. Alvany Rodrigues Noronha Guanaes analisa, em "A presentificação das histórias e das (h)istórias em *The Ways Of My Grandmothers*, de Beverly Hungry Wolf", a autobiografia da escritora canadense Beverly Hungry Wolf, destacando, no livro, o resgate de um legado feminino intrinsecamente vinculado ao povo *Blackfoot* e discutindo a importância do testemunho oral na reconstrução do passado de um povo marginalizado. Cristiane Marques Machado estuda *Angústia*, de Graciliano Ramos, *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade e *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss com base nas noções de *estrangeiro*, de Julia Kristeva, e de *exotismo*, de Victor Segalen. Por um viés comparatista, analisa, em "De fábulas e deslocamentos", como cada uma das obras traduz formas e modos de percepção do real circundante que a escrita converte em fábula dos lugares visitados e/ou vividos. Márcia de Oliveira Reis Brandão examina as reconfigurações espaciais no romance *Estorvo*, de Chico Buarque de Hollanda, com base em Roland Barthes, destacando, em "Metamorfoses no espaço em *Estorvo*, de Chico Buarque: mesmos lugares, diferentes sentidos", a tensa permeação dos espaços público e privado que se acirrou sob a Modernidade. Divanize Carbonieri explora, em "Gifts de Nuruddin Farah ou os sonhos como presentes", a obra *Gifts*, do escritor Nuruddin Farah, segundo romance de uma trilogia que articula a análise da constituição psíquica e política de personagens vitimizadas pela ditadura de Siad Barre na Somália, abordando o contraste crítico que o romance estabelece entre o espaço-tempo onírico e a imobilidade real decorrente da opressão política. Anderson Bastos Martins analisa, em "Interlúdio. duas mulheres nigerianas, uma experiência privada", o conto "A private experience", da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, como narrativa marcada pelas noções de *heterotopia* (FOUCAULT, 1967) e de *conversação* (APPIAH, 2006), que congrega universos culturais marcados pela diferença e pelo antagonismo.

Por sua vez, Gracia Regina Gonçalves discute a reversão de papéis de gênero na constituição das personagens do romance *Desonra*, do escritor sul-africano J. M. Coetzee com base em Judith Butler, Michel Foucault e Michael Pollak em "Na contra-mão do saber: caminhos da subjetividade em *Desonra*, de J. M. Coetzee". Michela Di Candia analisa *Black Boy* – infância e juventude de um negro americano, do escritor Richard Wright discutindo as relações entre narrativa, memória e construção da identidade em "Reconstruindo identidades em relato autobiográfico de Richard Wright". Antonio Eduardo Soares Laranjeira discute a presença e o papel das subculturas na construção da personagem na contemporaneidade em "Estilos subculturais e a literatura *pop* contemporânea", analisando as obras *Trainspotting*, de Irvine Welsh, *Ou clavículas*, de Cristiano Baldi, e *Vidas cegas*, de Marcelo Benvenuto. Roniê Rodrigues da Silva analisa a

construção da identidade do personagem Joseph Smith no romance *Fundador* em A "Identidade, estrangeiridade e máscaras do familiar no romance *Fundador*, de Nélida Piñon". Para tanto, vale-se das noções de *estranheza*, *estrangeiridade* e *alteridade* de Julia Kristeva e das contribuições teórico-críticas de Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Edward Said.

Por fim, Ricardo Maria dos Santos analisa, em "A polissemia de trânsitos sociais e narrativos em *Tropic of Orange*, de Karen Tei Yamashita", o entrecruzamento de personagens de origens étnicas e nacionais variadas no romance da escritora norte-americana Karen Tei Yamashita, texto que põe em cena os embates de imigrantes e de grupos/indivíduos marginais à ordem capitalista, caracterizando, com isso, o ambiente urbano das grandes cidades como algo marcado por fronteiras físicas, mentais e até mesmo supra-reais. E Marcela de Araujo Pinto analisa comparativamente os romances *Paradise*, de Toni Morrison, e *Rosa Maria Egípcíaca*, de Heloísa Maranhão, em "A história compartilhada na literatura contemporânea: *Paradise*, de Toni Morrison, e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, de Heloísa Maranhão", demonstrando como a escritora norte-americana e a escritora brasileira revisam o conceito histórico de nação ao construírem personagens híbridas em busca de um lugar para morar.

Agradecemos a todos os que nos auxiliaram na produção deste número da revista **Olho d'água e**, em especial, à Prof^a Dr^a Laura P. Z. de Izarra (FFLCH-USP).

Divanize Carbonieri - UFMT
Michela Di Candia - UFRJ
Arnaldo Franco Junior – Unesp/SJRP

WILSON HARRIS E O ENFRENTAMENTO DA SEPARAÇÃO ENTRE CIÊNCIA E ARTE

Jamille Pinheiro Dias*

Resumo

Este trabalho investiga a problematização da cisão entre ciência e arte operada pelo escritor contemporâneo Wilson Harris. Nesse sentido, discute-se como seus critérios poéticos possibilitam entrever uma reformulação fecunda da noção clássica de polimatia. A partir de um percurso por textos crítico-literários de Harris, trata-se de ressaltar modos por meio dos quais o autor guianense compõe um paradigma criativo que se afasta de um modelo cumulativo e linear de produção de saberes. A fim de delinear essa transformação conceitual, o texto apresenta, ainda, três expressões do repertório de Harris cujo rendimento se faz especialmente eloquente para o estudo em questão: iminência quântica, fóssil vivo e tautologia ôntica.

Palavras-chave

Arte; Ciência; Literatura Anglófona Contemporânea; Polimatia; Wilson Harris.

Abstract

This paper explores the problematization of the divide between art and science proposed by contemporary writer Wilson Harris. It discusses how his poetic criteria allow to have a glimpse of a fruitful reformulation of the classical notion of polymathy. Through a journey into critical and literary texts by Harris, it highlights the ways in which the Guyanese writer constitutes a creative paradigm that diverges from a cumulative and linear model of knowledge production. In order to outline this conceptual transformation, it also presents three terms of Harris's repertoire that provide us with ways to vividly articulate this study: quantum immediacy, living fossil and ontic tautology.

Keywords

Art; Contemporary Anglophone Literature; Polymathy; Science; Wilson Harris.

* Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo – USP – 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: jamillepinheiro@usp.br

O presente estudo procura esboçar como a crítica que Wilson Harris (1921-) direciona à separação entre ciência e arte participa de seu projeto estético³. O ficcionista, poeta, dramaturgo e ensaísta é o principal escritor da Guiana Inglesa⁴, único país anglófono da América do Sul. Radicado na Inglaterra há mais de quarenta anos, onde recebeu o título de cavaleiro pela Rainha Elizabeth II em 2010, Harris é também conhecido no meio acadêmico por ter elaborado a noção de Terceiro Espaço que inspirou Homi K. Bhabha⁵. Frequentemente considerado na esfera das literaturas pós-coloniais de língua inglesa, o sul-americano propõe uma forma literária que confronta vigorosamente o representacionismo do Realismo característico do século XIX – e, conseqüentemente, a historiografia como disciplina descritiva. Harris, no entanto, tampouco recorre ao horizonte de autenticidade do Romantismo do século XVIII, pois para ele este é tributário de um individualismo que “negou a vida de estranhos no Eu e procurou personagens auto-suficientes como sua província” (HARRIS, 1999a, p. 200).

Esse esforço para revisar pressupostos de representacionismo e de autenticidade perpassa a obra do escritor e é determinante para sua reflexão sobre a ciência e a arte, podendo ser pensado à luz de uma passagem de seu romance *The Palace of the Peacock* (1960). Nela, o narrador conta que sonhou “que acordava com um olho morto, que enxergava (o olho do realismo) e um fechado, que vivia”. O efeito desse olho fechado atinge “nosso vício em um realismo absoluto” (HARRIS, 1999, p. 205), que tem a ver com o “culto da desinformação” (HARRIS, 1999, p. 78), capaz de descrever eventos, mas não de abrir fendas nos limites da existência individual.

No ensaio *The Root of Epic*, Harris argumenta que em uma composição literária, não se deve “sucumbir a um tom uniforme que dê a cada personagem individual a mesma ressonância oratória” (HARRIS, 1999, p. 145- tradução nossa⁶); o escritor que cede a esse “quadro dominante”, para Harris, corrobora um “realismo de classes e classificações” (HARRIS, 1999, p. 146) que caracteriza a individualidade de um personagem no romance convencional ou ortodoxo, marcando “distinções de *status* e privilégio que discriminam um personagem de outro” (HARRIS, 1999, p. 146). Nesse sentido, o autor defende que tais limitações do Realismo e da personagem individual são não apenas “poéticas”, mas “científicas”.

Uma leitura simplista conduziria a supor que a intenção de Harris é

¹ No original: “How can we know the dancer from the dance?” (YEATS, W. B., 2002, p. 105).

² No original: “Le microbe n’a pas le temps d’examiner le biologiste” (MICHAUX, H. 1954, p. 82).

³As observações que compõem este texto dão andamento a reflexões apresentadas em *Nossos nomes verdadeiros: A noção ameríndia de diferença em Wilson Harris*, dissertação defendida em março de 2011 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza.

⁴Ou República Cooperativa da Guiana, como é conhecida desde a Independência (1966). A população do país é constituída principalmente por descendentes de indianos, africanos, ameríndios e europeus.

⁵Inspirado por Harris (1967), Bhabha discorre em *The location of culture* (2004) sobre um Terceiro Espaço de enunciados que nega a existência de uma aparente fixidez, não só das culturas em si, mas das maneiras de se fazer afirmações sobre elas. O indiano se refere ao que Harris descreve como um “certo vazio ou desconfiança que aviam cada assimilação de contrários” (HARRIS *apud* BHABHA, 2004, p. 305). Conforme indica Mitchell, é nesse espaço que todas as nossas velhas certezas, fundadas em oposições que podem ter sido moldadas pela nossa educação ou pela experiência de uma vida inteira, começam a desabar: “o ‘Terceiro Espaço’ de Harris, de acordo com Bhabha, emerge de um reconhecimento básico: o que parece ser a cultura dominante contém dentro de si sementes marginalizadas, eclipsadas e reprimidas” (MITCHELL, 2006, p. xx).

⁶ Todas as traduções de Harris neste artigo são da autora. Assim sendo, não se repetirá mais esta informação.

meramente a de condenar o Realismo como corrente literária e o positivismo como filosofia da ciência. Ocorre que a proposta poético-conceitual de Harris é mais ampla do que um enfrentamento maniqueísta dessas correntes. Para o sul-americano, de fato trata-se de não subscrever uma suposta duplicação tautológica da realidade na historiografia e na literatura. Com efeito, ele não coaduna com textos guiados pelo princípio da identidade, cuja linguagem é pretensamente transparente a si mesma e coincidente consigo própria. Porém, a solução que o escritor encontra para assim se posicionar é a de digerir criativamente ambas as correntes, pondo em xeque tal “realismo absoluto”.

Em Harris, também a história se faz como meta-narrativa que revisa a si mesma, de tal modo que a autoridade factual de regimes lineares e causais é questionada. Passa-se a vislumbrar as gerações passadas como passíveis de ressignificação. Harris, assim, revisa a ideia de linearidade característica do racionalismo científico, considerando-a reducionista das possibilidades imaginativas dos povos. O autor sincroniza passado-presente-futuro em um domínio que ele chama de “ensaio infinito” – infinito porque para Harris não existe algo como uma performance final. “Uma civilização nunca chega a uma performance final. A performance final é em si um ensaio privilegiado” (HARRIS, 1999, p. 81), ele defende em *Literacy and the Imagination – A Talk*.

Antes de avançar na análise proposta para esse trabalho, menciono, para fins de breve contextualização, os momentos que configuraram a clivagem histórica entre ciência e arte. Tal divisão, improcedente antes do Renascimento (SMITH, 1980; WILSON, 2002), foi intensificada com a Revolução Científica compreendida entre os séculos XVI e XVII. Já ao longo do século XVIII, o movimento Iluminista efetivou a separação entre fé e ciência, de modo que a arte passou a engendrar também sua autonomia. Mais adiante, a filosofia positiva do século XIX atrelou a ideia de progresso à ciência, estimada como único paradigma possível de conhecimento (COMTE, 1908/1973).

A corrente positivista, contemporânea do Realismo questionado por Harris, sistematizou a episteme moderna como cumulativa e linear. Esse gesto incorreu no afastamento entre Arte, tida como domínio das práticas informadas pelo pressuposto como “subjetivo”, e Ciência, dada como conjunto de conhecimentos legitimados pelo que é considerado “objetivo”. Essa polarização é também homóloga à existente entre “razão” e “sensibilidade”. Em cada uma dessas dicotomias correlatas – entre ciência e arte, objetivo e subjetivo, razão e sensibilidade – os dois extremos são percebidos como mutuamente excludentes.

Se confiarmos no que nos contam os estereótipos da historiografia, entenderemos que arte e ciência adquiriram contornos radical e gradativamente incongruentes. É a esse processo que Adorno se refere, em *Notas de Literatura I*, como a “objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização” (ADORNO, 2003, p. 20), em razão da qual se tornou “impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade” (ADORNO, idem, ibidem). Comentando essa objetivação, o teórico alemão defende que “a separação entre ciência e arte é irreversível” (ADORNO, idem, ibidem).

Wilson Harris, entretanto, aposta mais nos golpes de mágica da imaginação do que na irreversibilidade das separações. Ao levar a sério que “a história é uma ficção” (HARRIS *apud* FABRE, 1991, p. 42), sugere que é não apenas possível, mas, também, desejável, revogar o fosso entre ciência e arte. Essa preocupação integra a pauta de ensaios e romances do escritor, tomando parte em sua contestação tanto do Realismo quanto do Romantismo, ambas correntes ligadas ao que o autor entende como “romance convencional”. Em *Creoleness: The*

Crossroads of a Civilization?, ele condena o Renascimento por ter interrompido uma íntima imbricação entre ciência e arte, uma descontinuação que teria propagado um modo reducionista de apropriação do passado, relacionado por Harris a atitudes modernistas e pós-modernistas:

Uma apropriação puramente formal do material do passado reduz o passado a uma criatura passiva a ser manipulada como um ornamento de moda ou protesto ou experimentação em estilos pós-modernistas, jogos pós-modernistas. Esses jogos estão enraizados, eu acredito, em um modernismo unilateral que nos leva de volta a defeitos da iluminação associada à Renascença, uma iluminação que abortou um profundo transculturalismo entre ciência e arte, como entre as diversas culturas da humanidade ao redor do mundo⁷ (HARRIS, 1999, p. 243).

Essa crítica deriva de seu interesse pelo hermetismo de Giordano Bruno, e o gnosticismo⁸ e as tradições alquímicas da Idade Média. Estas, assim como a mágica, misturavam arte e ciência (GILKES, 1975, p. 129). Ao se aportar nessas heranças, o guianense se afina com poetas como William Blake e William Butler Yeats. A leitura do livro *A Arte da Memória* (1992), da inglesa Frances Yates, historiadora do Renascimento, foi particularmente marcante para a formação do projeto estético de Harris. A pesquisa sobre as filosofias ocultas do século XVI empreendida pela professora levou o guianense a compreender o papel inegligenciável da arte no desenvolvimento do método científico (YATES, 1992, p. 355). Em uma entrevista concedida a Alan Riach, o escritor defende a necessidade de buscar novos modos de visualizar elos arte e ciência, música e arquitetura, poesia e pintura que teriam sido ofuscados pelo Renascimento e pelo Iluminismo:

O que Frances Yates traz à nossa atenção é que havia ligações entre arte e ciência, entre a poesia e a pintura, entre a música e a arquitetura. Depois veio o Iluminismo, que começou aproximadamente no Renascimento, e o Iluminismo começou a separar esses campos. Ora, isso é de certa forma compreensível, porque as pessoas tinham de liberar um processo de experimentação. Afinal, a coisa toda começou a atolar dentro de uma hierarquia que se tornou obsoleta e essa hierarquia, obviamente, tinha que ser desmontada. Mas no desmonte dessa hierarquia também se fez necessário, eu acho, visualizar em novas formas as relações entre arte e ciência, entre a música e a arquitetura, entre poesia e pintura. Tudo isso foi deixado de lado, de modo que quando foi necessário quebrar todo o aparato daquela hierarquia obsoleta, houve uma necessidade profunda de encontrar os elos de uma nova maneira⁹ (HARRIS *apud* RIACH & WILLIAMS, 1991, p. 55).

Harris percebe uma relação entre as artes da memória descritas por

7 No original: "A purely formal appropriation of the material of the past reduces the past to a passive creature to be manipulated as an ornament of fashion or protest or experimentation in post-modernist styles, post-modernist games. Such games are rooted, I believe, in a one-sided modernism which takes us back to defects in the enlightenment associated with the Renaissance, an enlightenment that aborted a profound cross-culturalism between science and art, as among the diverse cultures of humanity around the globe" (HARRIS, 1999, p. 243).

⁸ Como apresenta Willer (2010), o gnosticismo consiste em uma doutrina religiosa da Antiguidade tardia que configura o ponto de partida da tradição esotérica ocidental.

⁹ No original: "What Frances Yates is bringing to our attention is that there were links between art and science, between poetry and painting, between music and architecture. Then came the Enlightenment, which started roughly in the Renaissance, and the Enlightenment began to break those fields apart. Now, it's understandable in a way, because they had to liberate a process of experiment. After all, the whole thing began to bog down within a hierarchy that was obsolescent and that hierarchy obviously had to be dismantled. But in dismantling that hierarchy it was necessary, I think, to visualize in new ways the links between art and science, between music and architecture, between poetry and painting. All that was dumped, so that when was necessary to break the whole apparatus of that obsolescent hierarchy, there was a deep necessity to find those links in a new way" (HARRIS *apud* RIACH & WILLIAMS, 1991, p. 55).

Frances Yates e o que o biólogo francês Jacques Monod, em *O acaso e a necessidade*, afirma sobre a possibilidade de considerarmos todo ser vivo como, também, um fóssil: “Todo ser vivo é também um fóssil. Ele carrega consigo, e até mesmo na estrutura microscópica de suas proteínas, os traços, senão o estigma, de sua ascendência”¹⁰ (MONOD, 1970, p. 203). Observe-se:

Jacques Monod, o biólogo francês, cunhou uma frase memorável quando escreveu - “Toda criatura viva é também um fóssil”. E eu tendo a pensar que esse ditado é uma nota de rodapé tardia às artes da memória que Frances Yates, a grande estudiosa do Renascimento, procurou resgatar com grande dificuldade [...]. Por que essas artes, enraizadas em origens incomensuráveis, tinham praticamente desaparecido até a era do Renascimento, quando ainda floresciam precariamente¹¹ (HARRIS, 1999a, p. 209).

É provável que Harris tenha se inspirado na frase de Monod ao formular a expressão “fósseis vivos”, da qual se utiliza frequentemente em seus escritos para se referir a vestígios de narrativas que foram obliteradas pela historiografia. Esses restos são, segundo ele, matéria-prima criativa, sementes cheias de potencialidades latentes que jazem no fundo das camadas sedimentares dos estereótipos.

Ao longo dos 23 romances de Harris, proliferam as personagens cientistas-artistas, sempre compostas com atributos que as configuram como alter-egos do escritor, também ele homem de ciência. O autor, antes de se dedicar à literatura em tempo integral, trabalhou durante 17 anos, a partir de 1942, como perito topográfico e hidrográfico para o governo da Guiana. Harris havia estudado Engenharia de Agrimensura, familiarizando-se com termos técnicos da Geologia e da Economia. Encarregado de missões oficiais pelo interior do país, cartografou a morfologia da quente e úmida Guiana, ajudando a mensurar território e recursos naturais.

Ao mesmo tempo em que manejava categorias taxonômicas e regras básicas de nomenclatura científica em seu reconhecimento da região, Harris pensava em Homero e Dante Alighieri, Herman Melville e William Faulkner. Para a sua formação como escritor, no entanto, tão ou mais importante do que sua bibliofilia foi a transformação imaginativa que experimentou na densa selva tropical. Harris se engajou, ao longo desses anos como cientista no interior da Guiana, na formação de conexões entre paisagem e linguagem pautadas pela “lógica do sensível” (LÉVI-STRAUSS, 1962/2009), conexões essas bastante distintas de um representativismo que informaria, por exemplo, a suficiência de dizer que uma “árvore é verde” e um “rio é negro”. “Levou algum tempo até eu conseguir imergir naquela paisagem, sentir que havia ali relações que permitiam a alguém se libertar desse tipo de posição parcial” (GILKES, 1991, p. 34 - tradução nossa), ele recordou em uma entrevista.

Ainda comentando esse período, em uma transmissão pela rádio BBC 4, posteriormente publicada em forma de ensaio como “The Music of Living Landscapes”, Harris lembrou ter sido “atraído pela sensação de que as rochas, além de dormirem e cantarem, também são dançarinas (por mais que pareçam paradas), assim como sabe-se, sob o exame minucioso da ciência, que árvores e

¹⁰ No original: “tout être vivant est aussi un fossile. Il porte en soi, et jusque dans la structure microscopique de ses protéines, les traces, sinon les stigmates, de son ascendance” (MONOD, 1970, p. 203 – tradução nossa).

¹¹ No original: “Jacques Monod, the French biologist, coined a memorable phrase when he wrote - 'Every living creature is also a fossil'. And I tend to think that that dictum is a belated footnote to arts of memory which Frances Yates, the great Renaissance scholar, sought to salvage with great difficulty she confessed. For such arts, rooted in unfathomable origins, had virtually disappeared by the age of the Renaissance when they still flourished precariously” (HARRIS, 1999a, p. 209).

plantas caminham” (HARRIS, 1999b, p. 44). A inextricabilidade entre ciência e arte recebeu atenção específica da professora Joyce Sparer Adler no estudo “Wilson Harris and Twentieth-Century Man” (2003). Ela argumenta que a imaginação do guianense é tanto científica como poética, e que o objetivo geral da ciência do século XX é, em larga medida, também o de Harris, pois ambos se voltam ao que está sob as aparências: estruturas subjacentes, ritmos e processos, relações entre fenômenos. Harris, para Adler, também assume que o desafio da transformação da consciência do homem requer a contribuição da ciência e da arte, e que

realidades invisíveis sob as aparências não podem ser inteiramente conhecidas em parte devido ao viés unilateral do observador, mas também porque as coisas só podem ser conhecidas em relação umas às outras e essas são não apenas infinitamente complexa e proliferando, mas também estão em constante mutação¹² (ADLER, 2003, p. 47 – tradução nossa).

Na compilação de entrevistas com escritores contemporâneos *Writing across worlds*, de 2004, a crítica Susheila Nasta, fundadora da importante revista literária Wasafiri, chama atenção para a curiosidade vasta e variado de Harris por muitos domínios do saber, caracterizando o escritor como “um polímata, igualmente interessado em literatura, arte, mitologia, antropologia e ciências” (NASTA, 2004, p. 33). A ideia clássica polimatia, condenada por Heráclito – que denunciou a sua futilidade ao dizer que “o muito saber não torna ninguém inteligente” (HERÁCLITO *apud* SPINELLI, 003, p. 113-114) –, já era assunto polêmico na Grécia Antiga. Na época, o método da polimatia demandava o auxílio da mnemotécnica. Quem não sabia memorizar excepcionalmente, acumular conhecimentos diversificados e extensos sobre muitas ciências e artes, não era considerado erudito (SPINELLI, 2003, p. 113-114).

Todavia, o que Nasta provavelmente tinha em mente ao pensar em Harris como polímata não era uma aptidão para acumular conjuntos diversos de conhecimentos científicos e artísticos, mas sua capacidade extraordinária de justapor e harmonizar domínios do saber contrastantes e elementos dissemelhantes em seus experimentos literários. É nesse sentido que chama atenção sua abordagem da linguagem e da paisagem, que sempre aglutinou sua própria vivência como cientista e literato a ideias divulgadas pela ciência contemporânea. O estudo da física quântica, em particular, atraiu Harris na medida em que descortinou possibilidades de pensar uma rede de conexões microscópicas entre organismos:

um físico quântico descreveria 'iminência quântica' ao dizer que partes de nós mesmos estão embutidas em todos os lugares - na pedra, na árvore, na estrela, no rio, na terra, em toda parte. Essas partes são muito frágeis. Mas elas são duradouras. Em uma situação ideal, dever-se-ia ter um contato imediato com todas essas partes. Mas um físico quântico diria que há uma quebra biológica em nós mesmos. Existe uma falha biológica tal que tendemos a pensar de modo unilateral, e então tendemos a ignorar todas essas conexões, essa rede de conexões. Nick Herbert, por exemplo, um físico quântico, sente que seria possível superar este pensamento unilateral em certa medida, se houvesse um tipo de microscópio que permitisse examinar a realidade. Esse tipo de exame poderia revelar essas várias conexões¹³

¹² No original: “invisible realities beneath appearances cannot be wholly known, partly because of the one-sided bias of the observer but also because things can only be known in their relationships and these are not only endlessly complex and proliferating but also ever changing” (ADLER, 2003, p. 47).

¹³ No original: “a quantum physicist would describe ‘quantum immediacy’ by saying that parts of ourselves are embedded everywhere – in the rock, in the tree, in the star, in the river, in the earth, everywhere. Those parts are very frail. But they are enduring. In an ideal situation, one should have immediate contact with all those

(HARRIS, 1992, s/p).

O livro *Quantum reality: beyond the new physics* (1987), de Nick Herbert, de fato exerceu influência-chave sobre Harris na escrita do romance *The Four Banks of the River of Space*. A narrativa, inclusive, tem epígrafe de Herbert que afirma que a realidade quântica consiste em um tipo de ser poli-histórico, incompatível com nosso intelecto unilateral, e que a realidade é um multiverso, não um universo simples. No romance, o protagonista Anselm, um dos personagens cientistas-artistas imaginados pelo escritor, é apresentado como engenheiro, escultor, pintor, arquiteto, compositor. Maes-Jelinek destaca o modo como Anselm, conforme explica cientificamente os fenômenos que regem a conservação dos recursos do rio, descritos como as “veias e artérias” (HARRIS, 1987, p. 34) da terra, tem um vislumbre dos recursos criativos integrados na área fertilizada pelo rio, ou seja, a “Palavra” e as “vozes da flauta” (HARRIS, 1987, p. 44) que surgem a partir do rio, formando uma “curvatura da Música” (ao longo de uma curva geológica) que se “aprofunda em uma fonte inesgotável de recursos e mutações na natureza e seus paralelos em uma paisagem psicológica” (MAES-JELINEK, 1991, p. 236- tradução nossa).

Já em *The Eye of the Scarecrow* (1965), Harris experimentou caracterizar o narrador e seu duplo, respectivamente, como arte e ciência. O narrador, chamado apenas de N-, é propenso a visões alucinatórias e sensível a mudanças imperceptíveis nos outros e no ambiente (GILKES, 1975, p. 108). Já L-, o seu duplo, é um sensato e prático engenheiro perito em mineração. Juntos, N- e L- vão trabalhar no interior da selva guianense, em uma exploração pela qual L- é responsável. O narrador e o cientista querem localizar uma povoação lendária, chamada *Raven's Head*, ou “A Cabeça do Corvo”, onde haveria grandes quantidades de ouro.

Eles seguem para o “útero perdido de uma cidade mineradora” (HARRIS, 1965, p. 48), viajando nove meses até a selva da concepção. No caminho, sofrem um acidente de avião. L- é acusado pela morte de N-, mas N-, após aceitar a própria morte, renasce. A sensibilidade da arte, após aceitar ter sido eclipsada pelo racionalismo da ciência, renasce. N- (ou a arte) ressurge como *Idiot Nameless* (ou Idiota Sem-nome). Deste modo, definido como identidade negativa, aparece a tempo de salvar L- (ou a ciência) de ser condenado.

Na parte final do romance, chamada *Raven's Head*, o narrador Idiota Sem-nome e L- se tornam indiscerníveis, em uma confusão de identidades que simboliza a fusão entre arte e ciência. Para Michael Gilkes (1975), o acordo entre o narrador e seu duplo forma uma jornada comum em busca de uma composição alquímica. A alegoria da Cabeça do Corvo diz respeito a uma busca de harmonia interna por meio de um casamento de opostos. Tradicionalmente, segundo nos conta o crítico, a primeira fase do procedimento alquímico é conhecida justamente como “a Cabeça do Corvo”. *Raven's Head* constitui, portanto, um símbolo alquímico da integridade do Ser que N- e L- compõem.

Em outro romance de Harris, *Tumatumari* (1968), ciência e arte são descritas como “esferas sobrepostas” (HARRIS, 1968, p. 30). A protagonista, Prudence, é filha de um respeitado historiador, Henry Tenby, que prioriza a segurança material e sonha vê-la casada com um “engenheiro cultural” (HARRIS,

parts. But the quantum physicist would go on to say that there is a biological flaw in ourselves. There is a biological fault which is such that we tend to think in a one-track way, and therefore we tend to ignore all these connections, this network of connections. Nick Herbert, for example, who is a quantum physicist, feels that it might be possible to overcome this one-track thinking in some degree if one had a kind of microscope which would allow one to scrutinize reality. That sort of scrutiny might disclose these various connections” (HARRIS, 1992, s/p).

1968, p. 104), uma união de ciência e arte que ele acreditava ser um pré-requisito para um “pacto de sensibilidade” (HARRIS, 1968, p. 109). Logo, Prudence concretiza a fantasia do pai e desposa Roi Solman. Roi é um engenheiro ocupado com uma instalação hidrelétrica nas cataratas de Tumatumari, na Guiana, e se considera responsável por uma tarefa muito importante: a eletrificação da Amazônia.

Durante uma viagem de Roi a trabalho a outra parte do país, o casal perde seu filho recém-nascido; o marido, na tentativa de retornar à região de Tumatumari o mais rápido possível por causa do falecimento do bebê, vê seu barco se perder nas correntes d'água e morre decapitado. Prudence desmorona ao saber da tragédia. Outro homem de ciência, o pai de Prudence também falece em um acidente de carro, perdendo a cabeça, assim como Roi, que, como ele, remetia à fé apolínea na ciência. Essa sequência de mortes no romance indica que a ciência, quando movida por ambições racionalistas e materialistas, tende a uma degolação simbólica que é, ao mesmo tempo, do intelecto e da sensibilidade.

Mais recentemente, em *The Dark Jester* (2001), a narrativa se desenrola em um sonho do narrador, que vive no Século XX e que conhecemos apenas como O Sonhador. O Sonhador é um narrador que muda de forma, um receptáculo através do qual vários “fósseis vivos” da história se apresentam. Ele se transforma em outros, sendo possuído sucessivamente pelo conquistador espanhol Francisco Pizarro, o imperador Inca Atahualpa e seu último herdeiro, Tupac Amaru, e Laocoonte, sacerdote troiano do deus Apolo.

Os deslocamentos sutis no foco narrativo que fazem com que o Sonhador vista essas diferentes máscaras nos fazem mesmo perguntar se é o Sonhador que sonha o sonho ou se é o sonho que sonha o Sonhador. Isso nos lembra o que diz o narrador de outro romance de Harris, *Jonestown* (1996), sobre o “salto da gênese infinita da imaginação” poder “trazer à luz recursos imprevisíveis em um universo que enreda, de algum modo paradoxal, *criatura e criação*” (HARRIS, 1996, p. 75 – grifos nossos). Nesse sentido, discriminar o narrador e as personagens de *The Dark Jester* em unidades discretas, tais como “um” e “outro”, incidiria em uma simplificação, passando ao largo da intensa qualidade onírica do romance. Empobreceríamos o narrador ao submetê-lo a uma única identidade, obliterando seus infinitos pertencimentos, além de empobrecermos a própria leitura do romance.

Podemos inferir que esse apagamento da autoridade do escritor, constante que orienta a literatura de Harris, inflete uma crítica à certeza realista da autoridade científica, de um lado, e à autoridade romântica do “gênio criador”, de outro. Ambos não seriam mais do que uma máscara acometida pela fatalidade de fatos embalsamados que o escritor denominou como “tautologia ôntica” (HARRIS, 1999, p. 249), um enrijecimento do ego como auto-suficiente que se torna uma camisa-de-força. A experiência literária de Harris, ao romper barreiras “ego-lógicas”, nos ensina, como o Sonhador, que um personagem pode, também, despistar quem o escreve:

Um papel fixo, teatral, escrito para ser atuado na história uniforme, pode se deslocar para outra vida da arte. Pode despistar o escritor – e o espectador no escritor – em termos que vão além de um discurso claro¹⁴ (HARRIS, 2001, p. 50).

¹⁴ No original: “A theatrical, fixed role, written for performance in uniform history, may edge into another life of art. It may outwit the writer - and the spectator in the writer - in terms that go beyond plain speech” (HARRIS, 2001, p. 50).

Comemorando o risco de ser despistado pelo que cria, Wilson Harris transita da alquimia à física quântica em uma polimatia que se faz contemporânea por se nutrir não da mera apropriação acumulativa e progressiva de saberes da ciência e da arte, mas da transformação dos termos por elas ofertados, inserindo a retórica científica em outro campo mais geral: o da ficção. Em seus experimentos léxicos e estilísticos, são justapostos recursos imprevisíveis que reagem uns com os outros em uma iminência quântica. Essa forma altamente experimental corrobora sua crítica de fundamentos do romance, como tempo, lugar, personagem e trama como uma série ordenada de causas e efeitos, mas também de princípios da Lógica, como o da identidade. No personagem Idiota Sem-Nome, finalmente, temos uma imagem significativa da dessemelhança produtiva propagada por essa conjunção de atributos: há o desdém pela erudição e pela identidade, mas também o anúncio de uma vocação para reconhecer o potencial mutuamente transformativo entre o velho e o novo, entre "fósseis vivos, invisivelmente suspensos e ligados através das eras" (HARRIS, 2001, p. vii).

DIAS, J. P. Wilson Harris and the dispute of the division between Science and Art. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 11-21, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ADLER, J. S. Wilson Harris and Twentieth-Century Man. In: _____. *Exploring the Palace of the Peacock: Essays on Wilson Harris*. Kingston: University of the West Indies Press, 2003. p. 36-48.

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

BHABHA, H. K. *The location of culture*. Abingdon: Routledge, 2004.

BUNDY, A. (ed.) & HARRIS, W. *Selected Essays of Wilson Harris: the unfinished genesis of the imagination*. London: Routledge, 1999.

COMTE, A. *Curso de Filosofia Positiva*. Trad. José Artur Gianotti. São Paulo: Abril Cultural (col. *Os Pensadores*, v. 32), 1973.

FABRE, M. Recovering Precious Words: On Wilson Harris and the Language of Imagination. In: MAES-JELINEK, H. (ed.). *Wilson Harris: The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press, 1991. p. 39-48.

GILKES, M. The Landscape of Dreams". In: MAES-JELINEK, H. (ed.). *Wilson Harris: The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press, 1991. p. 31-38.

HARRIS, W. *The Eye of the Scarecrow*. London: Faber & Faber, 1965.

_____. *Tradition, the writer and society: critical essays*. London: New Beacon Publications, 1967.

_____. *Tumatumari*. London: Faber & Faber, 1968.

_____. The Phenomenal Legacy. In: MAES-JELINEK, H. *Explorations: a selection of talks and articles, 1966-1981*. Aarhus: Dangaroo Press, 1981.

_____. *Black Marsden*. London: Faber & Faber, 1972.

_____. *The Four Banks of the River of Space*. London: Faber & Faber, 1990.

_____. *Jonestown*. London: Faber & Faber, 1996.

_____. The Absent Presence: The Caribbean, Central and South America. In: RIACH, A. & WILLIAMS, M. (ed.). *The Radical Imagination: lectures and talks*. Liège: Liège Language and Literature, 1992.

_____. Profiles of Myth and the New World. In: BUNDY, A. (ed.). *Selected Essays of Wilson Harris*. London: Routledge, 1999a. p. 201-211.

_____. The Music of the Living Landscapes. In: BUNDY, A. (ed.) *Selected Essays of Wilson Harris*. London: Routledge, 1999b. p. 40-46.

_____. *The Dark Jester*. London: Faber & Faber, 2001.

JEFFERSON-MILES, A. Quantum Value in Harris's 'Architecture of the Tides'. In: MAES-JELINEK, H; LEDENT, B. (eds.). *Theatre of the arts: Wilson Harris and the Caribbean*. Amsterdam: Rodopi, 2002. p. 177-193.

_____. *Wilson Harris*. Boston: Twayne Publishers, 1982.

MAES-JELINEK, H. Unfinished Genesis: The Four Banks of the River of Space. In: _____ (ed.). *Wilson Harris: The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press, 1991. p. 239-245.

MICHAUX, H. *Face aux verrous*. Paris: Gallimard, 1954. p. 82.

MONOD, J. *Le hasard et la nécessité*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

NASTA, S. Wilson Harris with Fred D'Aguiar. In: _____ (ed.). *Writing across worlds: contemporary writers talk*. London: Routledge, 2004. p. 33-44.

RIACH, A. & WILLIAMS, M. Reading Wilson Harris. In: MAES-JELINEK, H. (ed.). *Wilson Harris: The Uncompromising Imagination*. Sydney: Dangaroo Press, 1991. p. 51-60.

SMITH, C. S. *From Art to Science: Seventy-two objects illustrating the nature of discovery*. Cambridge: The MIT Press, 1980.

SPINELLI, M. *Filósofos pré-socráticos: primeiros mestres da filosofia e da ciência grega*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

WILLER, C. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

WILSON, S. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

YATES, F. A. *The Art of Memory*. London: Pimlico, 1992.

YEATS, W. B. Among School Children. In: _____. *The collected poems of W. B. Yeats*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2002. p. 105.

CRÔNICA, IDENTIDADE E TRANSFORMAÇÃO: OS VELHOS E OS NOVOS TEMPOS, POR RACHEL DE QUEIROZ

Adriana Giarola Ferraz Figueiredo*

Resumo

As comunidades atuais configuram-se dentro de uma nova perspectiva social. E é por meio da escrita contemporânea, que coloca em questão as representações dos sistemas até então ditos cristalizados, que se percebe que as relações estabelecidas alteram as identidades e acabam por reestruturar (e reconfigurar) todo o imaginário e o ideário dos homens, num plano em que conceitos, cultura e valores são colocados à prova e, constantemente, articulados.

Palavras-chave

Cotidiano; Crônica; Transformação; Transitoriedade; Velhice.

Abstract

Present day communities are configured within a new social perspective. And it is through the contemporary writing, which puts in check the representations of the systems up to now considered crystallized, that one notices that the established relations alter the identities and end up restructuring (and reconfiguring) all things imagined and idealized by men, in a level in which concepts, culture and values are put to test and constantly articulated.

Keywords

Chronicle; Flow; Old Age; Routine; Transformation.

* Mestre e Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL - CEP 86051-940 - Londrina – PR – Brasil. E-mail: dricagff@bol.com.br

Introdução

Quando as mudanças históricas se aceleram e a vida cotidiana sofre alterações, tudo que se configura nesse espaço em movimento mostra-se transitório e efêmero. O estabelecimento de uma série de rupturas, de novas associações nas relações entre os homens, e destes com o meio, gera diferentes perspectivas por parte dos envolvidos nesse processo, que se estabelece permeado de transformações e de adaptações.

Toda possibilidade de continuidade praticamente é arrancada da vida dos sujeitos. Aos velhos, então, a sensação de que o amanhã não lhes pertence se torna muito acentuada. Tudo que foi construído perde, de certa forma, a sua altivez inicial, para permitir à sociedade o ganho de novas forças diante daquilo que é inovador, impactante e transformador, mesmo que isso acarrete perdas insuperáveis a alguns envolvidos nesse processo.

De acordo com Simone de Beauvoir:

As árvores que o velho planta serão abatidas. [...] O filho não recomeçará o pai, e o pai sabe disso. Ele desaparecido, a herdade será abandonada, o estoque da loja vendido, o negócio será liquidado. As coisas que ele realizou e que fizeram o sentido de sua vida são tão ameaçadas quanto ele mesmo (BEAUVOIR *apud* BOSI, 1998, p. 77).

Em meio à velocidade de uma sociedade altamente informatizada, deliberadamente modernizada e, no entanto, perdida na dinâmica das relações entre os indivíduos, a afinidade com os senescentes passa a ser pautada pela falta de reciprocidade. Não se discute mais com os velhos, não há mais o confronto das opiniões com as deles e nega-se aos mesmos a oportunidade de desenvolvimento daquilo que deveria ser intrínseco a todas as pessoas: a busca da alteridade, o direito à contradição, os afrontamentos pessoais e até mesmo o estabelecimento dos conflitos.

Nesse novo contexto social, em que a humanidade se encontra em movimento constante, resta aos senis o embaraço natural ante a sua condição e a busca da sustentação de um mínimo de dignidade, mesmo que diante de novas tendências e de situações por vezes impraticáveis. Perante as adversidades do dia a dia, aceitação, repulsa e perplexidade acabam se tornando as palavras de ordem que encontram na crônica, o espaço no qual podem ser exploradas, questionadas e experimentadas.

“Falso Mar, Falso Mundo” (05-11-1994)

O século XX, assim como o início do século XXI, é marcado por um montante de mudanças e pela velocidade das descobertas e das inovações. Os avanços tecnológicos, juntamente com o desenvolvimento da comunicação, cada vez mais ágil e veloz, deram ao homem um novo perfil. Com o grande progresso científico e comunicativo, a população se viu diante de novas tendências, de novas situações, de novas perspectivas e, conseqüentemente, de uma nova realidade. Realidade esta, causadora de certos questionamentos e de determinadas discussões.

E, nesse contexto, encontra-se parte da obra de Rachel de Queiroz que, nos últimos anos de sua produção, presenteou seu público leitor com toda a sua visão a respeito dessas transformações. Diante de sua idade avançada, conforme ela mesma dizia, e incomodada com a condição dos velhos nesse novo e

atribulado mundo, a autora consegue demonstrar toda a sua perturbação em algumas de suas crônicas, pois, conforme afirmou Davi Arrigucci Jr. (2001), o gênero em questão tem a capacidade de tratar dos mais diversos temas, preferencialmente, daqueles que levam em consideração os aspectos da vida moderna.

“O mundo anda cada vez mais complicado”. Assim, Rachel inicia a crônica “Falso mar, falso mundo”, inserida no livro de mesmo nome, lançado no ano de 2002. Último livro da autora, essa obra apresenta a reunião de oitenta e nove crônicas, produzidas entre o período de 1983 até 2000, carregadas das impressões de uma mulher perplexa diante de tantas transformações, diante do progresso e das degradações sofridas pelo mundo e pela sociedade ao longo do século XX. Atenta observadora da realidade que a cerca, nada lhe passa despercebido e, com sinceridade, retrata, nessa coletânea de crônicas, sua visão sobre o cotidiano e sobre o atordoamento em que se encontra o homem, especialmente o velho, personagem que vive totalmente à mercê das transformações do mundo.

Para apresentar todo o seu espanto frente a esse novo mundo e a situação dos idosos nesse contexto, Rachel utiliza-se da crônica, gênero literário, segundo Eduardo Portella, totalmente matizado, “a ponto de se ter ajustado à trama existencial complexa da sociedade de massa. Porque a crônica hoje se enriqueceu desta nova função: é elemento de contato entre a ânsia quantitativa da massa e a necessidade de evitar-se o desnível qualitativo da informação” (PORTELLA, 1986, p. 27). Sendo o cronista o prosador do cotidiano, seu texto é motivado pelos próprios acontecimentos diários e acaba por invadir o dia a dia do leitor, ainda mais na situação em que se encontra o sujeito, desprovido de qualquer couraça e perdido no tumulto da vida contemporânea.

Segundo a escritora, a primeira complicação enfrentada pelos senis na contemporaneidade é a massificação da vida cotidiana. Vive-se, hoje, em um mundo em que as pessoas deixam de ter uma identidade sólida e passam a ter uma identidade confusa e distorcida. Os indivíduos parecem ser os resultados de um único processo, em que a massificação acaba apagando as características que tornariam cada sujeito um ser autêntico e singular. E, para o senescente, indivíduo desprovido de certas defesas, isso acontece de forma mais rápida e aparente. No texto em questão, Rachel de Queiroz inicia suas colocações relatando uma experiência própria vivida nesse novo cotidiano:

Há uns vinte anos, Oyama e eu nos hospedamos num hotel americano que tinha vinte e cinco andares; o nosso quarto ficava no segundo andar, e cada andar era cópia fiel do outro, superpostos corredor sobre corredor, quarto sobre quarto. E, de noite, eu não conseguia dormir, pensando que, por cima de nós, empilhados em montes, estavam vinte e três quartos iguais, e as camas iguais, uma sobre a outra. E em cada cama um casal dormindo, roncando, brigando. [...] cada casal na sua alcova, como aqueles montes de caixas de ovos nas prateleiras dos supermercados (QUEIROZ, 2002, p. 47).

Essa vivência da cronista vem confirmar a posição de Stuart Hall diante da composição do sujeito dito pós-moderno que, conforme o autor, “tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas” (HALL, 1999, p. 46), mas que vive em um mundo que o trata como igual, que não quer ter trabalho em adequar as circunstâncias às suas pretensões e parece não perceber (ou não aceitar) que cada um é diferente e, como tal, deve ser tratado. E a escritora deixa sua posição bastante clara em relação ao assunto quando compara os indivíduos a “montes de caixas de ovos nas prateleiras”: todos são semelhantes, agora, mas

desiguais diante dessa situação, pois não há mais uma identidade própria, legítima e singular.

Quando diante de um prédio com apartamentos totalmente idênticos, a autora se sente angustiada por pensar que muitas outras pessoas estariam vivendo as mesmas situações que ela naquele exato momento. É como se a particularidade de cada um fosse invadida por uma nova tensão, uma mesmice que desfigura e confunde os indivíduos. Aos velhos, por já terem perdido muitas das suas características e funções, sobra apenas a confusão total ante o tumulto dessa massificação desenfreada.

A cronista segue falando de uma viagem de avião, coisa que a autora detesta fazer, mas a qual se rende para usufruir dos avanços e das tecnologias. O medo do voo não a impede de seguir em tal investida, afinal, hoje em dia, entre os meios de transporte, os aviões são os mais rápidos, velozes e modernos em que se pode pensar, configurando-se, assim, algumas das características das inovadas sociedades. Como fugir disso então?! E, no meio de todo o medo, um garoto de apenas doze anos, com explicações científicas e tecnológicas a respeito do assunto, tenta acalmar a inquieta senhora e o restante dos passageiros:

Um menino que estudava ciências me explicou que o vôo dos aviões a jato era comandado pelas leis da balística: o motor funciona como uma pistola automática que constantemente estivesse disparando. O vôo é mantido pela explosão contínua do jato, como a bala é impulsionada pela explosão da pólvora. O avião não pode cair enquanto o jato estiver mandando o seu impulso. (Estaria o menino certo? Tinha só doze anos!) Mas, de qualquer forma, me senti segura e tranqüilizei os medrosos (QUEIROZ, 2002, p. 48).

E aqui, frente a mais uma experiência da extasiada cronista, percebe-se, assim como Fredric Jameson (1996), que mais um elemento constitutivo do pós-modernismo se faz presente na escrita e nas experiências de Rachel de Queiroz: as relações com as tecnologias, tanto por parte da narradora, que fala dos seus anseios diante de tantas inovações, quanto do pequeno menino que, no alto dos seus doze anos, domina tamanho conhecimento. O que atormenta o eu do cronista, nesse momento, não é apenas o seu medo de voar, mas, estar à mercê de uma tecnologia que, construída por homens em constantes transformações e questionamentos, pode não ser tão segura assim, como se quer pregar.

Entretanto, o que mais scandaliza a escritora em "Falso mar, falso mundo", vem logo a seguir, por meio da tevê, um meio de comunicação de massa que tem a função de informar e de colocar o ser humano cara a cara com os constantes movimentos do mundo e da sociedade, e que, muitas vezes, acompanha o ser de terceira idade como sua única forma de entretenimento. Mas que, na atualidade, tem chocado os seus espectadores com os caminhos que tem tomado. É a televisão que apresenta, como forma de refúgio, um mundo marcado pela violência, pelas transformações, pela perda de sentido, pelos apagamentos das referências, um permanente simulacro. Esse aparelho funciona como um importante veículo da modernidade às massas. E, de acordo com Luiz Beltrão e Newton Quirino, os meios de comunicação envolvem a sociedade dentro de uma realidade substituta, que quer transmitir aos seus telespectadores a realidade arquetetada por seus idealizadores:

os novos meios trouxeram para dentro de nossos lares uma 'realidade' exterior, um 'mundo' fabricado industrialmente, padronizado, que liquidou ou ameaça extinguir aquela construção gradual e privada do homem das anteriores centúrias. [...] A *minha* realidade foi substituída pela *realidade*, ou melhor ainda, pela realidade *deles*, os controladores dos meios de comunicação de massa (BELTRÃO; QUIRINO, 1986, p. 119).

Perante essa realidade, Rachel de Queiroz mostra-se estupefata quando se depara com uma reportagem exibida pelo Fantástico, influente programa televisivo da Rede Globo de Televisão, que funciona como uma revista eletrônica semanal, levando ao público informações sobre o Brasil e sobre o mundo, intitulada *Mar Artificial*. E, mesmo considerando a situação, o lugar, o preço e o objetivo de tal empreitada algo além do normal, a narradora afirma que muitas pessoas aderem ao apelo desse novo (e manipulado) mundo criado pelos japoneses: crianças, jovens, adultos e velhos, todos se rendem aos apelos da cotidianidade:

Mas nesta semana vi na TV uma reportagem que me horrorizou como prova de que, a cada dia, mais renunciamos às nossas prerrogativas de seres vivos e nos tornamos robotizados. Foi a 'Praia Artificial' no Japão (logo no Japão, arquipélago penetrado e cercado de mar por todos os lados!). É um galpão imenso, maior do que qualquer aeroporto, coberto por uma espécie de cúpula oblonga, de plástico. [...] Pois que debaixo daquele imenso teto de plástico está um mar, com a sua praia. Mar que, na tela, aparece bem azul com ondas de verdade, coroadas de espuma branca; ondas que chegam a derrubar as pessoas e sobre as quais jovens atletas surfam e rebolam. E um falso sol, de luz e calor graduáveis; e a praia é de areia composta por pedrinhas de mármore, a cujo contato algumas moças de biquíni se queixavam de que doía um pouco. 'Mas valia a pena' (QUEIROZ, 2002, p. 48-49).

A posição da cronista é de espanto diante de tal situação: justo no Japão, local onde o mar está presente em todos os lugares, uma praia falsa, uma simulação de sol e de bronzeamento. Pessoas mostram-se condescendentes com um falso mar na terra das águas. E a autora questiona a diferença entre o falso e o verdadeiro: por que a praia artificial se há, naquele lugar, o mar de verdade? E ainda, por que o velho, aquele que já enfrentou tantas situações, deixa-se levar por essas ludibriações contemporâneas, quando pode aceitar que o seu fim está próximo e que já viveu e viu o suficiente por uma vida toda?

O que parece haver aqui é o que afirma Baudrillard em *A precessão dos simulacros*: um "mundo inteiramente recenseado, analisado, depois *ressuscitado artificialmente* sob as espécies do real, num mundo da simulação, da alucinação da verdade, da chantagem com o real" (BAUDRILLARD, 1991, p. 16 – grifos nossos). É como se houvesse a necessidade de se preservar o original e expor a réplica. Mas, por quê? E aqui entra a preocupação maior do eu do cronista:

A única presença viva, destacando-se no elenco de bonecos, era a nossa querida, e intrépida repórter Glória Maria, apresentadora do espetáculo 'Mar artificial'. Já se viu? Se fosse uma honesta piscina de água morna, tudo bem. Mas fingir as ondas, falsificar um sol bronzeando, de trinta e cinco graus, e toda aquela gente se deitando com a simulação e depois voltando para a rua vestida nos seus casacos! Me deu pena, horror, sei lá (QUEIROZ, 2002, p. 49).

Para ela, todos pareciam bonecos ou robôs em meio a uma situação criada, uma imitação de algo real. Dessa forma, é fácil perceber a preocupação da escritora de que, nessa era da simulação, os referenciais sejam perdidos e, conforme Jameson, que a lógica do simulacro, o disfarce, acabe se tornando uma espécie de realidade paralela que reforce toda a inconstância do sujeito pós-moderno. Seria essa situação uma forma de colocar a população do Japão dentro de um mundo criado para esconder que o próprio Japão já é algo que não está mais no domínio do real? De acordo com Baudrillard, "já não se trata de uma representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e, portanto, de salvaguardar o princípio da realidade"

(BAUDRILLARD, 1991, p. 21). E, ao idoso, sujeito perdido em suas frustrações, suas perdas e suas restrições, cabe a interação com essa simulação para ofuscar uma hipocrisia ainda maior, a de sentir-se ainda vivo e atuante nas ações cotidianas.

Independente das respostas a essas questões, a posição da autora frente a esse e a todos os outros acontecimentos expostos na crônica "Falso mar, falso mundo" é a de perplexidade: perplexidade diante de uma massificação desenfreada e sem escrúpulos, atendendo apenas aos objetivos daqueles que se propõem a dominar e a comandar a nova sociedade; perplexidade frente a tantos avanços e a tantas revoluções tecnológicas que estão aparecendo e entrando na vida dos indivíduos sem pedir licença; e, principalmente, diante de uma simulação (segundo a autora, desnecessária) que está confirmando a situação do novo sujeito: aquele que vive em constantes conflitos, que quase nunca consegue resolver os seus próprios problemas e que não tem mais uma identidade definida, vive em um mundo desorientado e reformulado buscando a identidade adequada para cada acontecimento e/ou para cada situação: "Aquilo não pode deixar de ser pecado. Falsificar com tanta imprudência as criações da natureza e pra quê?" (QUEIROZ, 2002, p. 49). Por que expor quem já passou por tantas circunstâncias a mais uma irrealdade, a mais uma tentativa de substituição para as muitas perdas diárias?

Dessa forma, Rachel nos apresenta, por meio de suas experiências e de sua escrita, a confirmação da existência de um sujeito cuja identidade fragmentada remete a literatura brasileira contemporânea a uma nova perspectiva. E a crônica, conforme Davi Arrigucci Jr., torna-se o veículo ideal para a exposição de fatos como os aqui tratados pela autora. É relevante que tais assuntos sejam tratados nesse gênero literário, porque

a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. [...] ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos (ARRIGUCCI, 2001, p. 53).

Atenta às situações que surgem, talvez, como respostas alternativas da modernidade ou, ainda, para reforçar a posição de que essa nova literatura permite a coexistência de traços diferentes e marcantes, a autora deixa transparecer a sua indignação e o seu receio de que, em meio a tantas transformações, os indivíduos deixem de ser seres animados e passem a ser considerados meros bonecos, comandados por um novo ponto de vista alterado e distorcido. E, ainda, deixem de ser sujeitos ativos para aceitar, com passividade, as novas imposições sociais, especialmente os idosos, aqueles de quem a sociedade rouba possíveis condições e insiste em deixar à marginalidade, totalmente aturdidos e desorientados diante dos novos tempos.

"De Armas na Mão pela Liberdade" (18-11-1995)

Na crônica "De armas na mão pela liberdade", texto também encontrado no livro *Falso mar, falso mundo*, Rachel de Queiroz coloca seu público leitor frente a frente com uma personagem representada por uma senhora de noventa anos

totalmente desestabilizada perante as atrocidades dos novos tempos: uma idosa à beira de uma loucura em função da situação em que se encontra nesse momento de sua vida.

A autora, incansável defensora da ideia de que a velhice não constitui algo bom e, muito menos, apropriado a qualquer pessoa, dá amostras de sua ranzinze, de seu descontentamento em relação a essa situação, e inicia o seu texto mostrando, mais uma vez, a sua perplexidade diante de um fato verídico: “Não estou inventando: saiu no jornal: ‘Em Porto Alegre, senhora de 90 anos (90, sim) arma-se com dois (dois!) revólveres e abre caminho para a rua, garantindo o seu direito de ir e vir” (QUEIROZ, 2002, p. 115). De armas em punho, a protagonista da história em questão decide reivindicar um direito que deveria ser respeitado. No entanto, por se sentir lesada, resolve agir com as armas que possui.

Frente a esse melindre social da atualidade, o de, em algumas situações, não se permitir aos velhos a liberdade de transitar pelos ambientes sem a companhia de alguém que os esteja vigiando, a senhora apresentada por Rachel se mostra consciente e preparada, mesmo que de forma inadequada, a fazer valer os seus direitos: “os revólveres, no caso, eram dois trinta-e-oito. Ou, como se diz na gíria, dois trezoitões. E tinham bala dentro, e a idosa dona, pelo jeito com que os empunhava, mostrava que sabia atirar” (QUEIROZ, 2002, p. 115).

Trata-se de uma anciã que vive no porão de uma casa de idosos. Por receber apenas uma pensão de dois salários mínimos, não consegue pagar a mensalidade de um outro quarto, portanto, tem de se adaptar a essa condição imposta pelo meio em que vive, sujeitando-se a coabitar um espaço escuro e sem janelas, a um preço módico, único valor que a intrépida senhora tem condições de quitar. Não possuindo outra fonte de renda, a aceitação das adversidades torna-se praticamente inevitável: “Uma das características marcantes da população idosa no Brasil é o baixo poder aquisitivo. Aposentadorias e pensões constituem sua principal fonte de rendimentos” (CHAIMOWICZ, 1998, p. 65). Desse modo, à incansável protagonista, resta, apenas, amoldar-se às intempéries cotidianas a que é submetida constantemente por parte daqueles que a rodeiam.

No entanto, adaptar-se não significa, necessariamente, concordar com as imposições que lhe são conferidas. Se nos dias atuais, a sociedade, hipócrita por conveniência, insiste em não permitir aos seus velhos a liberdade de transitar livremente, sem a tutela de outros, por onde quer que seja, não resta ao senescente outra saída se não a de lutar por esse direito. De todos os fenômenos contemporâneos, o menos contestável diz respeito ao envelhecimento da população. Todavia, parece ser difícil admitir que tal fato aconteça para todos. Daí a prepotência por parte de determinadas pessoas em insistir em tirar dos senis a simples possibilidade de ir e de vir em um ambiente antes por eles reconhecido, vivenciado e modificado.

Segundo Simone de Beauvoir, quanto mais opulenta é uma sociedade, mais ela recusa aos seus velhos deleitar-se com a abundância dos frutos que os mesmos ajudaram a plantar. Durante a colheita, apenas uma sobrevivência bruta lhes é concedida. Na grande maioria das vezes, quando destinado a viver em pensões ou asilos, o idoso é

vítima das pressões às quais é submetido. O regulamento é muito rigoroso, as rotinas rígidas [...] Separado de seu passado, de seu ambiente, muitas vezes vestido com um uniforme, o velho perdeu toda a sua personalidade, não passa de um número. Em geral, as visitas são autorizadas todos os dias, e a família

vem vê-lo de tempos em tempos: isso ocorre raramente, e, em certos casos, nunca há visitas (BEAUVOIR, 1990, p. 317-318).

No caso da protagonista da crônica "De armas na mão pela liberdade", é exatamente isso que acontece, apesar de viver em um ambiente totalmente precário, extremamente quente no verão, e demasiadamente frio no inverno, a diretoria do lugar não lhe permite sair. A ela são negadas as mínimas condições de interação e de socialização. E tal ocorrência pode ser confirmada na voz da extasiada Rachel que, prontamente, sente-se tão injustiçada quanto a corajosa senhora de noventa anos e acaba deixando transparecer toda a sua indignação diante do sucedido e das consequências de se chegar a essa fase da vida e de esbarrar nas restrições impostas:

a direção a proibia de sair, receando que, assim idosa, ela se perdesse na rua, sofresse algum acidente ou assalto. Na mentalidade da maioria das pessoas, velho é pra viver preso, na casa, no quarto; o ideal é uma cadeira de rodas, mas nem sempre a conseguem. E o infeliz do idoso quase nunca pode se defender da solicitude dos mais moços, filhos, parentes, guardiões; 'Não coma esse doce, olha o diabetes!' (como se o doce fosse arsênico). 'Cuidado, não vá tropeçar!' 'Calma, segure bem no corrimão!' 'Olha o buraco na calçada, veja onde está pisando (QUEIROZ, 2002, p. 116).

Uma vez incorporadas as transgressões, o eu do cronista deixa transparecer toda a sua indignação frente às imposições desencadeadas no dia a dia da nobre senhora. É como se estivesse presenciando aquilo que poderia ser parte de sua própria vivência. Desencadeadas a memória e a percepção do presente, as experiências corriqueiras do passado chocam-se com as impossibilidades estabelecidas pelos novos tempos, abrindo espaço a um saudosismo e, igualmente, a certa revolta diante da obscuridade que permeia os dias do ser de terceira idade: "Imagine o grau de indignação, de constrangimento, de 'cólera que espuma', como dizia o soneto, que sufocava o coração da nossa heroína. A vontade louca de ver o céu, luz, rua, pessoas desconhecidas, e não as caras severas dos seus guardiões" (QUEIROZ, 2002, p. 116).

Como mais uma característica do mundo moderno e parte das particularidades da contemporaneidade, surge, também, na crônica estudada, a questão da solidão, sentimento inerente aos indivíduos, especialmente aos de idade mais avançada, geralmente reforçado pela sociedade. Quando o ancião tem um companheiro para dividir os últimos momentos de sua vida, todas as improbidades dessa fase são superadas de uma maneira menos agressiva. De diferente modo, se a velhice é vivida sem a possibilidade do compartilhamento das últimas sensações e dos últimos instantes, mais difícil ainda se torna encarar a sucessão de acontecimentos que norteiam essa etapa.

Se por um lado a ambiguidade das relações entre os velhos não lhes proporciona experiências agradáveis, visto que permite que os mesmos enxerguem no companheiro um espelho, no qual é possível perceber os sinais da senilidade, por outro, os mesmos "têm prazer em estar juntos, na medida em que têm lembranças e uma mentalidade comum" (BEAUVOIR, 1990, p. 578). Assim sendo, a solidão, em função da não presença de um consorte para dividir as felicidades e os devaneios derradeiros, provoca sensações marcantes de tristeza e de abandono, desestabilizando mais ainda o já conturbado mundo senil.

De acordo com Flávio Chaimowickz (1998), na sociedade moderna, a presença do cônjuge é muito importante para a segurança e a estabilidade

financeira, afetiva e emocional dos idosos, e são as mulheres velhas que mais sofrem se não têm essa opção:

No jornal de Porto Alegre diz-se que ela é solteira, ou 'inupta' (a que não convolou núpcias), segundo a fórmula legal. Fadada a viver sozinha, na sua solidão, sem nem ter a companhia de outros velhos, de um companheiro ao seu lado, que lhe fizesse massagens contra reumatismo, com quem dividisse a surdez, as deficiências visuais; ou viúva que fosse, tivesse do companheiro as perenes lembranças de uma vida comum, até mesmo lembranças de amor (QUEIROZ, 2002, p. 116).

No caso da audaciosa senhora de noventa anos, essa é mais uma de suas realidades. Não ter contraído núpcias torna-a mais solitária ainda frente ao isolamento já imposto pelo meio em que vive, em função da sua idade. A velhice em si já se configura um momento de perdas e de separações. Para a protagonista, isso se torna mais acirrado, pois, além de lutar contra o medo do silêncio, da escuridão, dos barulhos e das luzes que a cercam no porão em que vive (situações que se confundem e que confundem os idosos), sendo velada por guardiões praticamente alheios e indiferentes ao que corresponde a sua realidade, cabe, também, a desilusão por se encontrar totalmente só, sem nem mesmo a presença de um parceiro.

Certamente a protagonista vive oprimida, quando não, aturdida, pela sensação de isolamento e de vácuo na alma. Os amores profundos, aqueles que geralmente ficam no passado e são evocados quando a necessidade exige, nem isso lhe é possível. No caso em questão, a única possibilidade de invocação desse sentimento aparece de passagem, numa prosa quase gélida, para confirmar que a personagem não os possui e nem os possuiu. Já no tempo presente, resta-lhe apenas o sentido efêmero de todas as paixões e de todos os vínculos que lhe pudessem ter sido atribuídos algum dia.

Quando não há mais possibilidade de se encontrar e de usufruir na senescência a exterioridade, ou seja, os benefícios do corpo, o que se busca na interioridade torna-se frustrante. Se o que se encontra de mais forte acaba sendo a solidão, sentimento, no caso da personagem de Rachel de Queiroz na crônica em estudo, que parece ser o que assola de forma mais exasperada o cotidiano da pobre anciã, as respostas aos anseios e às necessidades podem não ser muito adequadas nem tão equilibradas:

O sentimento de solidão ocorre em um outro momento: quando se procura companhia e não se acha; quando as palavras necessitam de um ouvido para se tornarem comunicação, e permanecem ruminação; quando a dor, a saudade, a mágoa tornam-se muito pesadas por falta de um ombro amigo onde derramar lágrimas; quando o alegre e o pitoresco são percebidos ou lembrados, mas não se atualizam em um rir junto; quando já não se conta inteiramente com alguém e em ninguém se consegue confiar. Na velhice, a solidão pesa. Não é apenas um sentimento, é um estado, uma maneira de ser – a solitária maneira de 'ser-velho' em nossa sociedade (BARRETO, 1992, p. 30).

Claramente, a viuvez, a falta de um companheiro ou de uma companheira e a ausência de um parceiro amoroso tornam a solidão dos velhos ainda mais profunda. E, no caso da senhora do texto, a única saída para se livrar da solidão do porão foi enfrentar os seus opositores e os caprichos da vida moderna usando o único recurso de que dispunha: as armas deixadas por seu falecido pai.

A autora, em "De armas na mão pela liberdade", faz uso da ironia quando fala das atuais campanhas de caridade em prol da terceira idade. A cotidianidade exige de seus figurantes algumas adaptações a convenções que se configuram

imprescindíveis para o desenvolvimento da sociedade. Certos modismos tornam-se necessários para que a inclusão dos indivíduos seja considerada pertinente. Com os idosos isso não é diferente. Para se criar uma imagem de possível aceitação e de interação, algumas situações são criadas para que se tenha a impressão de que, na modernidade, ainda há lugar para os senis:

eles brincam carinhosamente com a idéia de dois velhos dançando (na televisão, os velhotes dançarinos sempre ensaiam um tango argentino e são vestidos à moda de 1925, ela já de saia meio curta de melindrosa e ele de colete e polainas!) Botam os velhos para estudar vestibular, ou para fazer ioga, para treinar pintura a óleo (flores e paisagens rústicas), a cantar em coros etc. etc. (QUEIROZ, 2002, p. 116-117).

No entanto, a escritora rebate essas proposições, alegando que nada disso permite que o sujeito idoso se sinta inserido no contexto ou participante ativo da nova realidade social, pois o que ele realmente quer é ter o direito de resolver por si mesmo o que deseja ou não fazer. Tomar as próprias decisões é o que realmente conta para que a senilidade seja encarada de uma maneira menos dolorosa:

Ninguém parece entender que a primeira condição para o velho não se sentir tão velho é deixá-lo sentir-se livre. Resolver seus problemas pessoais; ser ele próprio quem conte os seus sintomas ao médico, ser ele próprio quem decide se toma ou não os remédios prescritos – como faz todo mundo. Deixar que ele se liberte um instante ao menos da tutela dos ‘entes queridos’ e não lhe ralhar se ele, liberado der uma topada, um tropicão, no exercício dessa liberdade. Deixá-lo que durma só, que não lhe apareça ninguém no quarto à meia-noite, perguntando se ele está insone (está muito feliz, lendo), se esqueceu de tomar o Lexotan... (QUEIROZ, 2002, p. 117).

Na ânsia de expor sua opinião e seus sentimentos em relação à situação da destemida senhora, a autora usa a sua autoridade de cronista e os seus próprios sentimentos para falar sobre os anseios das pessoas velhas que participam dessa nova realidade imposta pela cotidianidade. Dessa forma, de acordo com Walter Benjamin (1975), em sua posição de narradora, Rachel acaba enriquecendo a sua própria verdade com aquilo que vem a saber por meio dos acontecimentos diários. Ao narrar o ocorrido com a senhora de Porto Alegre, acaba incorporando o episódio a sua própria vida. E, se a autora se encontra nessa situação, faz questão de compartilhá-la com os seus leitores, porque sua vida acaba sendo consumida inteiramente em sua narração.

Quando “nada mais lhes interessa, nada mais os solicita, não têm mais projetos; o mundo lhes parece um cenário de papelão, e eles mesmos parecem mortos-vivos” (BEAUVOIR, 1990, p. 564), decisões extremas parecem ser a única saída. E, quando a vigilância não mais é praticada pelos seus e passa a ser realizada por estranhos, que se sentem no direito de decidir por quem já viveu uma vida inteira, situações extremadas parecem ser mesmo a derradeira forma de se tentar reverter algumas circunstâncias inaceitáveis na velhice.

E Rachel encerra a crônica “De armas na mão pela liberdade” manifestando abertamente a sua posição perante as imposições do mundo dito moderno quando em face das conveniências delegadas aos indivíduos de terceira idade: “Ah, como a gente entende a velha pistoleira do Rio Grande do Sul!” (QUEIROZ, 2002, p. 117). E segue ironicamente demonstrando que a cotidianidade pode ser cruel quando assim deseja, mesmo que isso remonte a uma simples questão, como o fato de se ter um antigo baú em casa. Segundo a autora, por mais comum que possa parecer um ato, ser velho em uma sociedade totalmente nova

nunca será algo fácil e nem tampouco tranquilo: “E agora, então, as coisas devem ter piorado. Já que a nossa nonagenária pistoleira e fujona confessou que guardava as armas num velho baú. Cuidado, velhos e velhas, meus colegas: vocês vão ver que, de hoje em diante, ninguém mais vai nos deixar possuir um baú! ” (QUEIROZ, 2002, p. 117).

Considerações finais

Se o cotidiano se inventa de mil maneiras, também o homem deve preparar-se para enfrentar as mil faces do dia a dia. Diante das práticas diárias, as reações podem ser as mais diversas possíveis. É por meio das realizações corriqueiras que as personagens são construídas e desvendadas em cada contexto em que estão inseridas. Quer seja de forma ativa ou de forma passiva, há sempre uma ação e uma reação diante das ocorrências, pois os novos tempos nem sempre acolhem de forma satisfatória e aprazível aqueles que se encontram submersos na cotidianidade, a saber, a humanidade em constante movimento.

Para representar esse desenvolvimento das práticas diárias, a utilização do gênero crônica torna-se relevante, visto que o cronista tem a possibilidade de, a respeito da matéria do cotidiano, interpretá-la para si mesmo e, respectivamente, para os seus leitores, possibilitando, assim, uma leitura do real. Dessa forma, Rachel de Queiroz conseguiu imprimir nos textos em estudo um comentário subjetivo a respeito dos fatos abordados por ela e, também, repassar ao público leitor a sua impressão a respeito dos fatos: ela, uma velha escritora, ainda se choca com as adversidades enfrentadas pelos indivíduos, especialmente, os idosos.

Dar sentido ao mundo e ao lugar dos homens, no caso, dos velhos, nesse mundo, é uma prática social estimulada, principalmente, nas relações que compõem o nosso cotidiano. Assim, quando diante de uma sociedade atribulada e perpassada por inúmeras, contraditórias e incansáveis inovações e indeterminações, percebe-se a fragilidade do idoso nesse inevitável processo, uma vez que, de acordo com Berger e Luckmann (2001, p. 38), “a realidade da vida cotidiana aparece já objetivada, isto é, construída por uma ordem de objetos que foram designados por objetos antes de minha entrada em cena [da entrada de cada indivíduo em cena]”. Dessa forma, aos velhos, cabe apenas a sobrevivência e a tentativa de uma adaptação a essa realidade, que reconfigurada, torna-se a pura representação da história, da cultura e de identidades em transformação, que se instituem nas narrativas da era da incerteza e da transitoriedade.

FIGUEIREDO, A. G. F. Chronicle, Identity and Transformation: The Old and the New Times by Rachel de Queiroz. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 22-33, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

- ARRIGUCCI JR., D. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário – Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 51-66.
- BARRETO, M. L. *Admirável mundo velho: velhice, fantasia e realidade social*. São Paulo: Ática, 1992.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BEAUVOIR, S de. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BELTRÃO, L.; QUIRINO, N. O. *Subsídios para uma teoria da comunicação de massa*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1986.
- BENJAMIN, W. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. _____. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural (col. *Os Pensadores*, n. 48), 1975. p. 63-81.
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 3. ed. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CHAIMOWICZ, F. *Os idosos brasileiros no século XXI: demografia, saúde e sociedade*. Belo Horizonte: Editora Postgraduate, 1998.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Trad. Thomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- PORTELLA, E. Visão prospectiva da literatura no Brasil. In: COUTINHO, A & COUTINHO, E (Dir.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, v.6, 1986. p. 266-275.
- QUEIROZ, R. de. *Falso mar, falso mundo*. São Paulo: Editora Arx, 2002.

A PRESENTIFICAÇÃO DAS HISTÓRIAS E DAS (h)ISTÓRIAS EM *THE WAYS OF MY GRANDMOTHERS*, DE BEVERLY HUNGRY WOLF

Alvany Guanaes*

Resumo

Em sua autobiografia *The Ways of my Grandmothers*, a escritora Beverly Hungry Wolf da tribo *Blood*, pertencente à comunidade *Blackfoot*, reespecializa o Canadá por meio de um lugar de recuperação e de reconstrução de sua identidade como mulher indígena, distanciada do *self* cultural pela intervenção da educação católica e da vida urbana. O resgate de um legado feminino na reconstituição histórica do povo *Blackfoot*, a partir de reminiscências presentes nos depoimentos de várias senhoras que ela denomina suas avós, perfaz o corpus narrativo. Portanto, o espaço autobiográfico de *The Ways of my Grandmothers* ganha materialidade nas histórias do eu entrelaçadas às histórias contadas por mulheres da nação *Blackfoot*, intentando legá-las a gerações futuras. O objetivo desse artigo é analisar o material historiográfico trazido pela autora em sua autobiografia à luz de conceitos sobre o tempo e sobre a história e discutir a legitimidade do testemunho oral na reconstrução do passado de um povo marginalizado.

Palavras-chave

Autobiografia; Beverly Hungry Wolf; História *Blackfoot*; *Grandmothers*; Memória.

Abstract

In her autobiography, *The Ways of my Grandmothers*, Beverly Hungry-Wolf from the Blood Tribe, a branch of the Blackfoot Community, re-spatialize Canada through a quest for recovery and reconstruction of her identity as a Native Canadian woman, detached from her cultural self due to the intervention of Catholic education and urban life. The rescue of a feminine legacy on Blackfoot historical reconstitution, through reminiscences present on several ladies' accounts, whom she defines as her *grandmothers*, are the gist of narrative corpus. This way, the autobiographical space of *The Ways of my Grandmothers* materializes itself in stories of the self weaved together with the stories told by Blackfoot women, with the intent to legate them to future generations. The aim of this essay is to analyze the historical material brought upon by the author on her autobiography through concepts on time and on history and discuss oral testimonial legitimacy in the reconstruction of a marginalized people's past

Keywords

Autobiography; Beverly Hungry Wolf; Blackfoot History; *Grandmothers*; Memory.

* Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – Universidade de São Paulo –USP – CEP: 04003-000 - São Paulo – SP – Brasil. E-mail: alvanyg@terra.com.br

Introdução

The Ways of my Grandmothers expõe um dialogismo intersubjetivo no qual muitas vozes perfazem um eu multifacetado. A persona narrativa é um eu em busca de um elo com a cultura de origem, cujo regaste se dá através de pesquisas bibliográficas sobre a História e tradição dos *Blackfoot* e da colheita de histórias e entrevistas e finalmente transcrição das histórias das *grandmothers*. Tais histórias ultrapassam a esfera individual de Hungry Wolf e implicam que o *self* enunciador subjaz a uma intertextualidade cultural e plural.

O resgate de um passado, desconhecido até mesmo pela autora durante a vida tribal, surgiu do interstício entre a vida rural entre os *Blood* e a experiência urbana euro-canadense (que a inseriu no processo assimilativo e lhe despertou a responsabilidade de dar continuidade à história *Blackfoot*).

Desde os anos em que comecei a seguir os passos de minhas avós eu passei a valorizar os ensinamentos, histórias e exemplos diários que elas dividiam comigo. Tenho pena das meninas mais jovens do futuro que não terão a chance de encontrar algumas dessas grandes anciãs (WOLF, 1980, p. 16)¹⁵.

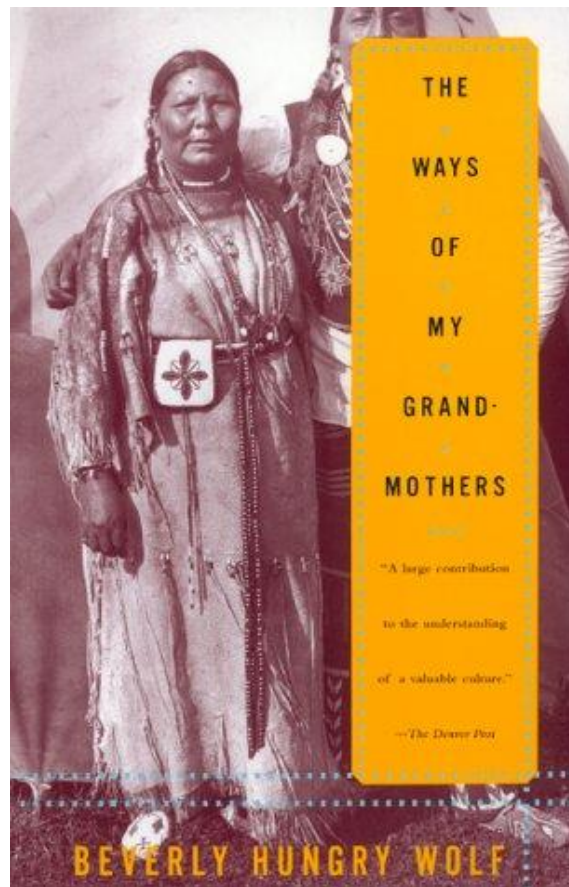
Ao imbuir-se dessas narrativas, a autora pretende diminuir os efeitos do afastamento espaço-temporal das novas gerações seduzidas aos modos modernos do viver contemporâneo.

O eu e os muitos eus: o passado no presente

Pelo viés da terminologia heideggeriana (ADKINS, 2007; BARASH, 2003; HEIDEGGER, 1962; SEIDEL, 1964) afirmamos que a autobiografia de Beverly parte do *Sein*, o ser, nesse caso aquele que está na esfera do desejo de contar sua história. Em consonância, a autora projeta-se em sua narrativa onde se torna *Dasein*, o ser-aí, ou o ser-no-mundo, que para nossos fins ilustra o ser no espaço narrativo, compartilhando a história de outras mulheres e de sua comunidade. Alargando o conceito de si à esfera intersubjetiva chegamos ao *Mitsein*, o ser-com-os-outros, constituído em *The Ways of my Grandmothers* no processo de absorção solidária da tradição que delinea a personalidade social.

"Amo acordar cedo numa manhã de verão e ouvir alguma pessoa idosa cantando em uma das cabanas" (WOLF, 1980, p. 107), revela Hungry Wolf sobre sua participação nos acampamentos cerimoniais. Todas suas emoções e sentimentos no romance são referentes às experiências comunais e práticas culturais. Seu eu introspectivo é abafado para dar voz a um eu tribal constituído também comunitariamente, pois o seu pertencer cultural está acima do 'ser' ou 'ter' extracomunidade. Podemos perceber a prevalência do eu comunal até mesmo a partir das fotografias que compõem o romance, a começar pela capa da edição utilizada nesse artigo:

¹⁵ No original: "In the years since I began following the ways of my grandmothers I have come to value the teachings, stories, and daily examples of living which they shared with me. I pity the younger girls of the future who will miss out on meeting some of these fine old women" (WOLF, 1980, p. 16). Todas as traduções são de Fernando Poiana e Marcela de Araújo Pinto.



Capa de *The Ways of my Grandmothers*, feita por Bernard Schleifer

Vemos a foto de um casal indígena, na qual o homem aparece encoberto pelo título lateral do romance. Inferimos, portanto, que a ênfase imagética, assim como o título, são dados à figura feminina. Não há referência de parentesco ou identidade; somos informados apenas da fonte da imagem: UPI/Corbis Bettmann. Assim como na capa do romance, a autora não aparece na maior parte das fotografias dispostas ao longo do texto. Vemos Beverly Hungry Wolf em apenas sete delas, e em nenhuma está sozinha: há uma fotografia na qual aparece com sua família (o marido e quatro filhos); outra em cuja legenda lê-se "eu e Ponah"; na terceira, ela está com AnadaAki (sua avó) e com Ruth Little Bear, sua mãe; uma outra com seu filho Okan, na qual ela aparece de perfil, privilegiando a imagem do *cradleboard* (carregador de bebês) explicado na legenda; há outra com AnadaAki, mas o fogão usado no acampamento é o destaque em primeiro plano; em uma das fotos, muito escura, mal podemos distinguir sua imagem com o filho Inskim e, por último, a fotografia comentada a seguir. Vestida com roupas típicas *Blackfoot*, Beverly aparece no meio de quatro senhoras a quem se refere na legenda como 'my old ladies'. Todas olham para a câmera e Beverly é a mais alta e mais jovem do grupo, o que lhe dá destaque, apesar de ela não ser o único foco. Por analogia, essa imagem representa o texto no sentido de que a autoria é assinada por Hungry Wolf, mas o seu próprio relato aparece disposto entre as muitas histórias de suas avós, expressas em primeira pessoa. Assim como se destaca na imagem, Hungry Wolf se sobressai também no texto, pois é a voz principal como narradora e etnógrafa, uma vez que ela transcreve as histórias. Porém, assim como na imagem, o foco narrativo se

alterna entre ela e suas avós na construção da subjetividade que emerge do diálogo entre o 'eu' e o 'nós'.

É a partir do sentimento de pertencer que construímos nossa identidade e podemos ler o outro assim como podemos nos ler. Segundo Jacqueline Authier-Revuz "a exterioridade está no interior do sujeito" (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 29). Só podemos imaginar o que somos na relação de alteridade através de uma constante negociação. Todas essas instâncias estão sendo construídas pela autora em *The Ways of my Grandmothers* a partir do recorte cultural da cultura *Blackfoot* por ela escolhido tendo como ponto de partida uma subjetividade que negocia o eu etéreo, essencial, imaterial; o eu indígena; o eu mulher; o eu singular e o eu plural. Todos esses "eus" se construíram na pluralidade de vozes (as várias mulheres) e de gêneros textuais (histórias, mitos, passagens históricas, canções, receitas) presentes no livro, os quais se reúnem para dar conta de um eu autobiográfico que condensa as várias vozes presentes nessa autobiografia. As várias mulheres agem como heterônimos de Hungry Wolf, pois ao mesmo tempo em que são distintas, incluem-se na formação subjetiva da autora. Assim como esta, todas ressaltam em seus testemunhos as passagens históricas e as responsabilidades cerimoniais e domésticas das mulheres. O conhecimento passado pelas *grandmothers* é o que constitui o eu indígena de Beverly, com nuances participativas constituídas de suas opiniões e sentimentos a respeito de fatos e depoimentos: "Para mim, elas [as *grandmothers*] eram todas mulheres sagradas" (WOLF, 1980, p. 31 – colchetes nossos); "a melhor parte do acampamento *Sun Dance* era a oportunidade de visitar todas as minhas avós" (WOLF, 1980, p. 108); "Acho que as histórias sobre os indígenas sempre negligenciaram as mulheres" (WOLF, 1980, p. 109). Toda experiência transmitida pelas *grandmothers* amplia a noção do eu para as esferas histórica, cultural e simbólica que constituem SikskiAki, o eu tribal da autora. O que Beverly destaca na narrativa é o jogo de 'ser o que havia deixado de ser' ao resistir a forças coloniais de assimilação e reconstruir um novo eu no resgate do passado.

O eu de Hungry Wolf afirma-se na reversibilidade entre o eu e o você. O que é autobiográfico só pode se constituir por um eu que reconhece o passado, o que veio antes de mim, e o que sou, sem separação desse passado constitutivo. O futuro é acrescentado na personificação da 'Beverly *grandmother*', e esta se dirige a gerações de hoje e às vindouras para preservar as histórias da cultura *Blackfoot*.

No entanto, há um desdobramento nesse resgate cultural através da voz das avós. Salvar a cultura da destruição reside no poder das mulheres para fazê-lo. Sua capacidade geradora materializa-se simbolicamente na narrativa como um pedido de ajuda às mulheres indígenas, com a convicção de que na renovação cultural podem assegurar sua soberania. Portanto esse eu autobiográfico não pode falar sozinho em sua empreitada, e assim abre mão de sua individualidade em nome de uma congregação de vozes que podem dar conta de seguir com a História e as histórias, através da constituição de um eu "transpessoal".

A autora propõe um elo com as *grandmothers*, por toda sua contribuição como mantenedoras da tradição:

Há melhor modo de aprender qual é a melhor madeira para uma fogueira, e que tipo de carne é melhor para assar? De que outra forma saberia eu que uma das melhores recompensas por ser uma anciã vem de sair do acampamento cedo a cada manhã, para enfrentar o sol nascente e evocar os nomes de todos os filhos, netos, bisnetos e amigos durante uma oração que

mostra a gratidão e a humildade da anciã diante do Criador, e emociona aqueles que no acampamento podem ouvi-la? (WOLF, 1980, p. 110-111)¹⁶.

Poeticamente, Hungry Wolf agradece suas *grandmothers* por partilharem seu conhecimento cotidiano e seus momentos de espiritualidade. As *grandmothers* conseguem ressaltar o valor das coisas que facilitam a vida ao passo que demonstram a mais profunda devoção para a vida. Sendo assim, concebemos *The Ways of my Grandmothers* como um ato de agradecimento, retribuição e continuidade pela possibilidade do renascimento da autora como sujeito indígena, como uma contadora de histórias (*storyteller*) e, mais enfaticamente, como *grandmother*.

Partindo da noção de que a prática de *storytelling* é o meio tradicional de transmissão de conhecimento entre as culturas orais, entendemos que a narrativa de Hungry Wolf aponta-se como um ato contra-hegemônico por trazer histórias partilhadas pela tradição oral. A volta às origens é uma proposta contracultural à medida que o discurso etnocêntrico colonialista institui a erradicação das diferenças como gesto afirmativo de sua soberania. Segundo Green,

“Rejeitar a retórica e as instituições do colonizador ao abraçar os símbolos de sua cultura e de suas tradições é uma estratégia para recuperar a primazia de seu próprio contexto no mundo, contra a imposição do colonialismo” (GREEN, 2007, p. 27)¹⁷.

Como materialização dos gestos assimilativos hegemônicos, podemos citar as imposições burocráticas do colonialismo que incluem a perda de direitos da condição indígena pela mulher que se casasse com um branco ou um índio não registrado. Tal lei só foi revogada em 1985, e Beverly Hungry Wolf a transgrediu pelo seu próprio casamento com um alemão em 1971. Também devemos considerar que, em seu retorno ao convívio entre os *Blackfoot*, Beverly enfrentou oposições tanto do lado canadense, pela imposição dessa lei, quanto do lado *Blackfoot*, pela resistência do povo em aceitar seu afastamento e casamento com um europeu (BATAILLE; LISA, 2001, p. 144). Mas, se por um lado, Beverly rompe as tradições ao afastar-se de seu povo e casar-se com um não-índio, por outro podemos ver sua defesa da tradição a partir da sabedoria das *grandmothers*. A escritora Laguna-Pueblo Leslie Marmon Silko declarou:

Agora entendo que as comunidades humanas são seres vivos que continuam a mudar, enquanto pode haver um conceito do índio "tradicional" [...] tal e qual ser jamais existiu. Mudanças sempre ocorreram; para os povos antigos quaisquer noções de "tradição" incluíam necessariamente a noção de se contentar com o que estivesse disponível, ou adaptação para a sobrevivência (WOLF, 1980, p 200)¹⁸.

¹⁶ No original: "What better way is there to learn which wood burns best in a fire, and which kind of meat is best to roast? How else would I know that one of the finest rewards for being an old woman comes from going outside the camp circle early each morning, to face the rising sun and call out the names of all the children, grandchildren, great-grandchildren, and friends, during a prayer that shows the old woman's thankfulness and humbleness before the Creator, and brings cheerful tears into the eyes of all those in the camp who can hear?" (WOLF, 1980, p. 110-111).

¹⁷ No original: "Rejecting the rhetoric and institutions of the colonizer by embracing the symbols of one's culture and traditions is a strategy for reclaiming the primacy of one's own context in the world, against the imposition of colonialism" (GREEN, 2007, p. 27).

¹⁸ No original: "I understand now that human communities are living beings that continue to change; while there may be a concept of the "traditional" Indian [...] no such being has ever existed. All along there have been changes; for the ancient people any notions of "tradition" necessarily included the notion of making do with whatever was available, or adaptation for survival" (WOLF, 1980, p. 200).

Tudo que concebemos como tradicional está sujeito a mudanças de acordo com as necessidades de cada povo. Como exemplo, tomemos a descrição de Beverly sobre a pele de búfalo usada na confecção de vestimentas pelos *Blackfoot*, que foi substituída por cobertores ou xales fornecidos pelo governo após a extinção dos búfalos (WOLF, 1980, p. 218). Nesse raciocínio, entendemos que o elemento primordial das tradições é justamente sua plasticidade e persistência através dos signos que são transformados e legitimados e reconhecidos como tradição por aqueles que 'performatizam' tais conversões. Concebendo a tradição como linguagem, entendemos que a sobrevivência da cultura não reside em um estado puro, mas em adaptações necessárias que somente reforçam a capacidade de sobrevivência das tradições. Entre os *Blackfoot*, assim como entre muitas culturas indígenas (CRUIKSHANK, 1990; EINHORN, 2000; WEAVER, 1997), a tradição na contemporaneidade necessita do registro escrito para perpetuar essas histórias orais.

Hungry Wolf emerge do diálogo entre tradição e modernidade e constrói-se na narrativa como eu indígena a partir de suas interpretações de um indivíduo *Blackfoot* tradicional. Os ensinamentos das avós através das histórias pautam sua conduta, e é nesse caminho que a autora reinventa sua herança cultural e recria sua subjetividade nos moldes indígenas. Mas, se por um lado falamos da plasticidade da tradição, por outro entendemos que seguir rígidos padrões pode ser uma empreitada laboriosa. Hungry Wolf descreve suas dificuldades em seguir os costumes relacionados aos acampamentos (o uso da laboriosa tipi em vez de barracas de acampamento); as trabalhosas confecções das vestimentas (o processo de fazer mocassins); as adaptações na culinária (o acréscimo de temperos às receitas tradicionais); as regras de educação dos filhos (principalmente as condutas de respeito com os mais velhos), enquanto muitos *Blackfoot* incorporaram meios modernos para facilitar seu cotidiano. O autor e escritor indígena norte-americano Gerald Vizenor (1999) entende a tradição como um domador, não um libertador, o que parece se contrapor à noção de plasticidade cultural. No entanto, entendemos que Beverly utilizou essa característica domadora como estratégia de reconstrução e asserção de sua identidade indígena. As tradições dos *Blackfoot* nas pesquisas realizadas pela autora para a concepção de seu livro e o registro das várias histórias que fazem parte dele emergem como ferramentas indispensáveis para sua reinvenção como uma mulher *Blackfoot*. A cultura e história *Blackfoot* irrompem como uma celebração à resistência, e assim vemos *The Ways Of My Grandmothers* como um ícone de asseveração cultural.

Nos 'agradecimentos' Beverly justifica que algumas histórias foram deixadas de lado nesse compêndio, pois se referiam a fatos de seu próprio interesse e de seus filhos. Em essência, o privilégio do público sobre o particular nas histórias compiladas demonstra a reverência do indivíduo aos muitos eus que formam a voz comunitária, os quais residem no cerne de sua narrativa e da construção de si. O corpus narrativo se constrói na via de mão dupla na qual a história coletiva parece ter primazia sobre a história individual. Portanto, conteúdo e forma em *The Ways of My Grandmothers* remetem ao modo gregário e interdependente da vida comunitária *Blackfoot*.

Cada uma das mulheres que me ajudavam achavam que um livro como este só poderia beneficiar as gerações mais jovens do nosso povo, que precisam entender seus hábitos ancestrais para apreciá-los. Este livro também deve dar

àqueles que não são da nossa tribo uma oportunidade melhor para respeitar e admirar os caminhos trilhados por minhas avós (WOLF, 1980, p. 09)¹⁹.

O propósito da narrativa é beneficiar a comunidade, mais especificamente as novas gerações, para evitar o padecimento da cultura *Blackfoot*.

A instância primordial subjetiva em *The Ways of my Grandmothers* é marcar a autotransformação cultural do indivíduo. O eu configura um dinâmico e eterno vir-a-ser, um *self* futuro que se constrói no presente narrativo, cuja referência performativa remonta ao passado. A tríade presente, passado e futuro do *tempo Kronos* é desconstruída para abrir espaço ao *tempo Kairós*, o tempo interno do sujeito na relação indivíduo-comunidade, que também é desconstruída na reconstituição da história de vida. Essa atitude desconstrutiva demonstra uma ruptura do sujeito frente à História, posicionando-se como agente ao recontar a sua história e a da comunidade.

The Ways of my Grandmothers parte do presente narrativo assim como toda narrativa parte do presente. No entanto, a abordagem espaço-temporal dessa autobiografia entende o presente como signo cujo significante é evidenciado e almejado na narrativa como futuro ideal de preservação cultural frente aos elementos hegemônicos, e cujo significado se solidifica no passado resgatado.

Nessa perspectiva, Beverly Hungry Wolf revivifica tradições culturais e se reinventa, encarnando o passado tradicional através de descrição de tradições que conferem um papel de destaque para a mulher entre os *Blackfoot*. Por exemplo, protagonistas do teste da verdade conduzido na cerimônia conhecida como *Grand Sun Dance*, no qual só eram 'aprovadas' mulheres virtuosas. As que provavam sua virtuosidade eram consideradas sagradas e conduziam as cerimônias mais nobres da comunidade – *Sun Dance* ou *medicine lodge*. Tais mulheres continuam a existir na atualidade, e através de bênçãos, orações, canções e conhecimento perpetuam suas culturas; guerreiras como Hate Woman; detentoras de poderes de cura como a avó Otsani, ou ainda donas dos desenhos sagrados que ornaram as tipis e proprietárias exclusivas de seus lares, pois, pelas leis de sua cultura, se o casamento acabar quem fica com a habitação é a mulher. Através dos relatos autobiográficos das várias vozes femininas inter-relacionadas nesse romance, há a reconstrução de um passado que se materializa no cotidiano da autora e opera como um substrato à presentificação do eu-feminino através de suas *grandmothers*.

Algumas das narrativas trazem recordações de Hungry Wolf sobre seu aprendizado entre os *Blackfoot*, os ensinamentos recebidos de suas avós e de sua mãe e passagens de sua vida familiar. Agregadas aos seus relatos, há histórias das avós (o casamento aos sete anos; a vida nas escolas internas; a participação na construção de lares modernos; passagens humorísticas como a da avó Mrs. Rides-At-The-Door, que acidentalmente sentou-se em cima de ovos); fatos históricos (o Tratado de 1877; o exílio de Sitting-Bull no Canadá; as guerras entre os *Blackfoot* e outros povos); rituais (a *Scalp Dance*; a confecção do *Holy Woman's Headdress* – o *Natoas Bundle*; a passagem do desenho sagrado a ser usado nas tipis, o *Lodge Pattern*); tradições (a nomeação como homenagem e boa sorte, por exemplo, Mrs-Rides-At-The-Door, cujo nome indígena é Stealing-Different-Things, dado por um guerreiro, orgulhoso de seus

¹⁹ No original: "Each of the women who helped me felt that a book like this could only benefit the younger generations of our people, who need to understand their ancestral ways to appreciate them. This book should also give those who are not of our tribe a better chance to respect and admire the ways followed by my grandmothers" (WOLF, 1980, p. 09).

espólios; o encargo da mulher como organizadora e cozinheira dos acampamentos) e os mitos (a menina que se transformou em urso; a mulher que se casou com uma gota que se transfigurou em homem; a mulher que intermediou o retorno dos búfalos ao se comunicar com uma pedra falante). Além disso, há receitas e dicas de culinária, instruções para confecções de vestuário e artefatos, orientações sobre contracepção e sobre cuidados com a casa, além das ilustrações e fotografias. Pela variação de gêneros textuais, Helen Hoy considera *The Ways of my Grandmothers* uma “plethora de discursos” (HOY, 2001, p. 29) na qual se move uma subjetividade “polissêmica e fragmentada” (idem), refletindo o eu-narrador cindido e amalgamado às outras vozes. Sendo assim, Beverly, Beverly Little Bear, Beverly Hungry Wolf, SikskiAki, Black-Faced Woman, ou seja, os muitos eus da autora estão fragmentados entre as outras vozes, pois o seu eu indígena, nessa volta à casa, só pode se reconstruir através da comunidade que se faz conhecer através das histórias.

Na introdução do romance, a parte mais curta do livro (contém duas páginas), Beverly delinea poucas singularidades, pois a intersubjetividade se constrói ao longo de todo o romance, suturada às outras vozes ou no discurso intercalado entre as *grandmothers* e a voz individual da autora.

Meu nome é Beverly Hungry Wolf. Meu nome de família é Little Bear, que foi herdado do meu avô paterno. Eu nasci no Blood Indian Hospital, em 1950, e fui criada na Blood Indian Reserve, que é a maior do Canadá (WOLF, 1980, p. 15)²⁰.

Ou seja, Beverly se apresenta a partir de seu pertencimento ao povo *Blood*, encerrado no trecho acima, começando por seu nome, sua linhagem, o espaço da reserva e a língua com a qual foi educada. Esse modelo de apresentação pode ser lido à luz do conceito de autobiografia indígena formulado por Krupat:

Na autobiografia do nativo americano, o eu, mais tipicamente, não é constituído pela conquista de uma voz distinta e especial que o separa dos outros, mas, ao invés disso, pela conquista de uma posição particular em relação às muitas vozes sem as quais ele não poderia existir (KRUPAT *apud* HOY, 2001, p. 108)²¹.

Por conseguinte, a narrativa é elaborada tendo o indivíduo como ponto de partida, mas é sempre um eu em relacionamento com a comunidade que está sendo exposto, através de sua linhagem ou quaisquer outras características que o conectem à comunidade.

Entendemos que Hungry Wolf enuncia a partir desse passado indígena que, apesar de entremeado pela cultura eurocêntrica, perfaz o elemento constitutivo de sua narrativa autobiográfica, cujo título remonta a costumes e passado familiares representados pelos modos de vida de suas *grandmothers*, os quais ela pretende resgatar e deixar como legado. Sua auto-história narrada a transforma em uma *grandmother* contemporânea na incorporação de tais modos de vida à narrativa. A individualidade da criação não se desenvolve em subjetividade individual, mas no entendimento do ser a partir do conhecimento da cultura enunciativa.

²⁰ No original: "My name is Beverly Hungry Wolf. My family name is Little Bear, which was handed down from my father's grandfather. I was born in the Blood Indian Hospital in 1950, and I was raised on the Blood Indian Reserve, which is the largest in Canada" (WOLF, 1980, p. 15).

²¹ No original: "In Native American autobiography the self most typically is not constituted by the achievement of a distinctive, special voice that separates it from others, but, rather, by the achievement of a particular placement in relation to the many voices without which it could not exist" (KRUPAT *apud* HOY, 2001, p. 108).

Dessa forma, Hungry Wolf demarca o espaço não de uma autoridade, mas do desejo transformado em experiência narrativa – seja como depositária das histórias ou nas suas transcrições. Em concordância a muitas narrativas indígenas (ALLEN, 1991; HOBSON, 1993), Beverly esclarece que a língua e os modos tradicionais eram banidos nas escolas católicas, que as freiras puniam os alunos por qualquer demonstração de sua cultura, e por isso tentou com afinco aprender o modo moderno de vida. Tal rompimento cultural, justificado como estratégia necessária de sobrevivência à vida escolar, levou uma geração inteira a afastar-se da cultura indígena. Muitos (assim como a autora) passaram a ter vergonha de aparecer em companhia dos idosos de suas comunidades. As origens renegadas compilam-se nesse tributo às *grandmothers* como pedido de desculpas. Beverly esclarece a preocupação que as gerações de seu povo anteriores a ela tinham com relação à perda da cultura e tradição *Blood*, mas, paradoxalmente, os mais novos eram desencorajados de questionamentos aos anciões da comunidade sobre os meios tradicionais, uma vez que o próprio povo entendia a morte de sua cultura como o único meio de sobreviver na contemporaneidade. Entendemos que a subjetividade da autora se construiu no interstício das primeiras gerações em contato com o mundo ocidental. Esses dados denunciam a assimilação dos indígenas no processo de colonização, o que, mesmo de modo implícito, critica os meios repressores de apagamento cultural em *The Ways of my Grandmothers*.

Beverly passou do estágio de tentar apagar suas raízes “tentei com afinco aprender o modo de vida moderno” (WOLF, 1980, p. 15) ao processo de recuperação de suas raízes: “Agora eu tento viver à maneira de minhas avós” (WOLF, 1980, p. 16), o que, na verdade, demonstra os dois lados da mesma “moeda de genocídio cultural” (ANDERSON, 2008, p. 25). O movimento centrífugo e consecutivamente centrípeto, tendo a cultura *Blackfoot* como núcleo, explicita o genocídio cultural como elemento motivador na vida de Beverly Hungry Wolf.

O projeto narrativo de uma história *Blackfoot* teve início com o desejo de sua mãe de compendiar os relatos de mulheres de sua comunidade. Sendo assim, apesar da insistência de Adolf de que esse livro fosse resultante de uma narrativa exclusivamente dela, já estavam presentes as vozes de seu marido e de sua mãe, conforme ela explica na introdução. Essa polifonia ampliou-se na forma inovadora de compilar, junto à sua própria história, um conjunto de vários depoimentos, configurando-se uma construção “transpessoal” do ser (HOY, 2001, p. 114).

O reconhecimento da perda de sua identidade indígena no processo assimilativo decorrente da vida urbana constitui também um ato contra-hegemônico ao estereótipo corrente do índio em extinção (“vanishing indian”) (HUTNER, 1999; TREFZER, 2007; WEAVER, 1997), uma “construção do branco que se origina de uma combinação de história antiga e com o paradigma civilização/selvageria que compõe a tradição intelectual ocidental” (LAROCQUE *apud* ANDERSON, 2008, p. 26). A interpretação da cultura pelo viés ocidental como uma entidade estática dá base à concepção de os ‘verdadeiros indígenas’ não existirem mais. Sendo assim, esse indivíduo desagregado de suas origens, esse ‘índio extinto’ em sua falta de autenticidade, não oferece perigos à legitimidade do estado em suas reivindicações à soberania. A concepção das tradições indígenas como ossificadas coloca os nativos em um eterno limbo identitário, pois se ao incorporar diferenças em seus *modus vivendi* faz com que deixem de ser indígenas, o único meio de reconhecimento seria a assimilação e desistência de sua soberania aborígene. O resgate das tradições dos *Blackfoot*

proposto pela autora, apesar de sua ancestralidade mista e sua vida eurocêntrica, abre caminhos que questionam as imposições simplistas de identidade. Isso aponta para a discussão proposta por Anderson ao declarar que “todas as pessoas de ancestralidade nativa possuem uma ‘experiência nativa’, porque, infelizmente, parte de nossa experiência como povos nativos implica sermos realocados, despossuídos de nossos modos de vida, adotados por famílias de brancos e assim por diante,” e conclui ser próprio da existência nativa “sentir que *não o somos!*” (WOLF, 1980, p. 27 - grifo da autora). Nesse raciocínio ‘o deixar de ser’; ‘o não ser’ e o ‘querer ser’ são movimentos de resgate por uma identidade indígena *Blackfoot*.

Beverly explica a produção de sua autobiografia como um esforço por “preencher um espaço vazio muito longo na história” (WOLF, 1980, p. 16). Esse vácuo é preenchido não somente pela história de seu povo, mas enfaticamente pelas narrativas ancestrais femininas de sua cultura, pois não há livros que registrem suas vidas (declarou a autora na introdução do romance). Sua autobiografia compila uma demonstração da vida das mulheres *Blackfoot* tradicionais de forma ativa e positiva, em oposição às narrativas recorrentes de sofrimento, padecimento ou quaisquer estereótipos negativistas (GREEN, 1992; KELM & TOWNSEND, 2006). Parte da valorização do papel feminino na comunidade *Blackfoot* é exposta pelas atribuições das mulheres nos meios tradicionais. Beverly declara:

Eu gostaria que mais pessoas compartilhassem os hábitos das suas avós. Acho que ajudaria na atual situação mundial se todos aprendêssemos a valorizar e respeitar os hábitos das nossas avós – nossos próprios, bem como os de todos os outros (WOLF, 1980, p. 17)²².

A própria autora, que havia se afastado de sua cultura, descobre suas tradições como pontos-chave para sobreviver aos efeitos do colonialismo. Devemos pontuar, entretanto, o fato de Hungry Wolf procurar se eximir de quaisquer possíveis acusações a um suposto etnocentrismo indígena. Ela estende seu modelo de resgate cultural a todas as sociedades que queiram combater o estilo de vida moderno, visto como um causador de rupturas no tecido social. E assim como ela se conecta com suas *grandmothers* ao reproduzir suas condutas, ela espera que gerações futuras façam o mesmo, criando uma cadeia de ações onde se destaca uma não-singularidade para compor uma subjetividade indígena, construída no espaço narrativo. Segundo Hoy,

Hungry Wolf permeia a narrativa - ou a narrativa a permeia. Sua posição como ouvinte no texto é particularmente reveladora de discursos alternativos da pessoa. Ao reproduzir histórias que ela nem cria nem necessariamente amplia, Hungry Wolf representa [...] o eu que ouve e não o eu que fala (HOY, 2011, p. 113)²³.

Alternativamente Hungry Wolf, mais ouvinte que produtora do discurso, constrói-se em uma dinâmica passiva da sintaxe do pertencer. No entanto, de modo sub-reptício, a individualidade se pontua em uma dinâmica inter-relacional: “Eu tenho parentesco com você, Beverly, porque minha mãe e sua

²² No original: “I wish more people would share the ways of their grandmothers. I think it would help the present world situation if we all learned to value and respect the ways of the grandmothers – our own as well as everyone else’s” (WOLF, 1980, p. 17).

²³ No original: “Hungry Wolf pervades the narrative – or the narrative pervades her. Her position as an auditor in the text is particularly revelatory of alternative discourses of the person. In reproducing stories that she neither originates nor necessarily augments, Hungry Wolf enacts [...] the self who listens rather than the self who speaks” (HOY, 2011, p. 113).

avó Hilda eram primas” (WOLF, 1980, p. 52), declara Mary One Spot. Nesse sentido, o *self* narrativo individual não nos deixa esquecer sua unicidade, ao passo que se ressalta no discurso dos outros. Além disso, a autora humildemente se destitui de autoridade narrativa e compartilha com o leitor o posicionamento de aprendiz em vez de instrutora. Mais do que mostrar autoridade *Blackfoot*, Beverly quer compartilhar sua experiência de maneira que o leitor possa se identificar com essa busca cultural, através de seus vários posicionamentos nessa narrativa: ouvinte, narradora, escritora, fotógrafa, modelo, detentora de segredos, aprendiz cultural, transmissora cultural, mãe, mulher, neta e, por fim, *grandmother*. Walter Benjamin nos ensina que “Quanto mais o ouvinte esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (BENJAMIN, 1993, p. 205). Beverly pauta seu aprendizado no poder transformador da narrativa (sua e de outrem) em sua subjetividade, transformando-se e ao mesmo tempo causando transformação, abrindo caminhos para o passado permear o presente e o futuro.

Como na prática de *storytelling*, há em *The Ways of my Grandmothers* uma convenção entre narrador e ouvinte. Beverly forma então uma corrente narrativa de significantes: “Espero que algumas das jovens que lerem esse livro se tornem avós, seguindo um *modus vivendi* que seus netos considerarão um dia valiosos o suficiente para serem registrados” (WOLF, 1980, p. 10), é o conclave de Beverly ao seu leitor, especialmente as jovens da comunidade *Blackfoot*. Sua motivação é que o *revival Blackfoot*, por assim dizer, iniciado com sua narrativa, se torne uma mola propulsora a uma geração de *grandmothers* contemporâneas, como ela própria está se tornando ao aprender e aplicar os ensinamentos de suas avós.

[Índios e estudiosos têm] o dever de garantir que as gerações futuras tenham uma cultura, modo de vida, e um conjunto de crenças que reflitam corretamente as gerações que vieram antes. Ninguém está sugerindo que os índios “regressem” aos velhos tempos ou antigos hábitos. Pelo contrário, devemos ser capazes de compreender o que esses velhos tempos e hábitos realmente eram e modelar nossas ações e crenças atuais dentro dessa tradição (DELORIA Jr. *apud* RICE, 1998, p 12 - colchetes nossos)²⁴.

Em suma, ao alternar o foco narrativo e a formação da subjetividade entre o eu e o nós, Beverly traz à tona os relatos que perfazem a História do ponto de vista indígena, além dos mitos e tradições edificadores do imaginário na reconstrução do eu. A heterogeneidade de sujeitos que dão conta de reconstruir o passado almejado pela autora cria formas de vida alternativas ao modelo euro-canadense, pois suas (h)istórias e História recontadas oferecem uma alternativa de reafirmação identitária.

As vozes das *grandmothers*: histórias e histórias

The Ways of my Grandmothers resgata a História *Blackfoot* e registra o passado silenciado pela perspectiva de um povo marginalizado. A História canadense e a História *Blackfoot* correm em linhas paralelas: “A vida era muito

²⁴ No original: “[Indians and scholars have] a duty to the generations to come to make certain that they have a culture, way of life, and set of beliefs that correctly reflect the generations that have gone before. No one is suggesting that Indians “revert” to the old days or old ways. Rather we must be able to understand what those old days and ways really were and model our present actions and beliefs within that tradition” (DELORIA Jr. *apud* RICE, 1998, p. 12 – colchetes nossos).

simples na reserva *Blood* durante os barulhentos anos vinte”, declara Ruth Little Bear (WOLF, 1980, p. 183).

Em *The Ways of my Grandmothers*, as passagens históricas são trazidas pela memória dos interlocutores a partir de como elas influenciam suas vidas. Sendo assim, o que ganha notoriedade não é somente o fato histórico, mas também a experiência do sujeito sob sua influência, o que intensifica a noção relativista da História. Em suma, a História é uma entidade descritiva constituída relacionalmente pelas várias narrativas das experiências dos sujeitos.

Para fins de análise, a noção de História refere-se à interface entre os *Blackfoot* e euro-canadenses. As histórias referem-se aos relatos da História pelo viés das *grandmothers* e da autora.

Rosie Davis, no subtítulo *The Oldest Grandmother among my People*, sob o tópico *Around the Household – Some Teachings from the Grandmothers* constrói seu passado a partir de reminiscências formando um recorte subjetivo da realidade.

Eu não sei quantos anos eu tenho, porque ninguém nunca me disse o ano exato do meu nascimento. [...] Eu sei que eu ainda era uma menina quando o tratado de 1877 foi assinado, apesar de eu não lembrar de nenhum incidente relacionado a ele. Eu nasci em Fort Benton, que era um entreposto comercial importante em Montana naquela época. Minha mãe foi casada com um homem branco chamado Smith, que trabalhava em um barco a vapor que partia do Fort Brenton para o rio Missouri (WOLF, 1980, p. 23)²⁵.

Apesar de não saber a própria idade, Rosie encontra marcadores históricos de seu povo para estimá-la. Ou seja, o emprego do *tempo Kairós* em detrimento do *tempo Kronos* entrelaça a construção do espaço subjetivo a partir do espaço temporal em uma perspectiva sócio-histórica, amalgamando a história do sujeito à história do povo *Blackfoot*, convocando o “ontem e o amanhã em cada agora histórico.” (GARCÍA, 2007, p. 01). Ou seja, o objeto não é o fato histórico *per se*, mas como o sujeito o percebe, e suas implicações em sua vida e na vida da coletividade. Focalizando esse ponto no romance de Hungry Wolf, depreendemos que o futuro ideal é a reconstrução do passado resgatado em forma de narrativa.

No dizer anterior de Rosie Daves, o espaço geográfico e o espaço histórico, ambos recortes do passado, são os marcadores temporais. Os subespaços, considerando o caráter privado do espaço em detrimento do público onde está inserido, remetem à vida de outrora: o forte como ponto comercial no passado, e o barco a vapor e os recursos naturais, como o rio, estão relacionados à profissão e à vida pessoal. O intervalo histórico citado revela uma sub-história relevante e silenciada da narrativa dominante. No exemplo, o tratado de 1877 é particularmente significativo para o povo *Blackfoot* conhecido como “The Blackfoot Treaty” (O Tratado *Blackfoot*), uma vez que os interesses de redistribuição de terra pelo governo estavam localizados em território predominantemente *Blackfoot*, apesar de outros povos estarem envolvidos.

Rosie continua sua história:

Era muito perigoso ficar naquela região por causa dos vários ataques de bandos indígenas. Então minha mãe nunca viu o meu pai verdadeiro

²⁵ No original: “I don’t know how old I am, because nobody ever told me the exact year of my birth. [...] I know that I was still a little girl when the 1877 treaty was signed, even though I don’t recall any incidents about it. I was born in Fort Benton, which was an important Montana trading post at that time. My mother was married to a white man named Smith, who worked on a Missouri River Steamboat out of Fort Brenton” (WOLF, 1980, p. 23).

novamente. Ela se casou com o Flying Chief, que era mais conhecido como Joe Healy. Ele me criou como se eu fosse sua própria filha (WOLF, 1980, p. 23)²⁶.

A história política do país influenciava as atividades simples do cotidiano, como o direito de ir e vir. Há uma contradição na declaração anterior de Rosie, ao afirmar não se lembrar de nenhum incidente relacionado ao tratado, quando na verdade perdeu o pai, que era branco, por causa dos tumultos entre o governo e os indígenas pela posse de terra que originou o tratado, e as outras muitas guerras entre brancos e indígenas e entre tribos inimigas, apoiando ou não os franceses ou os britânicos. Ou seja, mesmo quando o sujeito procura separar conscientemente a esfera pública da esfera privada, ele cita ocorrências significativas em sua vida pessoal que se relacionam a fatores políticos e sociais. Como na tradição de *storytelling*, o falar de si através das histórias é construir a História.

Os perigos, a violência, as repressões ou atribuições políticas e sociais passam a idéia de um ser humano mais intimamente ligado ao seu meio e engajado socialmente pelo impacto e/ou traumas diretos que esses fatos poderiam causar, por isso a dificuldade em enxergar que o fato histórico da comunidade alterou sua vida pessoal. O período belicoso citado mostra o 'nós versus eles' mais claramente determinado do que no cenário atual, no qual impera o liberalismo econômico que incita o individualismo, enquanto as ocupações territoriais e os movimentos migratórios problematizam as identidades culturais. Sobre Rosie Daves, Hungry Wolf declara:

Rosie aceitou a vinda dos tempos modernos como inevitável, mas ela não gostou. Ela ficou triste quando viu as cercas e fronteiras terrestres cercarem as pradarias, e o gado tomando o lugar dos animais selvagens. Ela não hesitava em dizer que a vida antiga era muito mais saudável (WOLF, 1980, p. 25)²⁷.

Percebe-se a intenção de aplacar os conflitos pelas tradições do passado dos *Blackfoot*, ou seja, o tempo pré-ocupação carrega a imagem da redenção que enfatiza a resistência à assimilação. A violência colonial é apagada nos eufemismos empregados nessa narrativa. Por exemplo: Rosie ficou triste, não com raiva ou sentimento de ultraje. A presença euro-canadense na delimitação dos territórios aparece de maneira sub-reptícia em vez de explícita. O problema levantado, entre os muitos que poderiam fazer parte desse dizer, refere-se apenas às mudanças no quadro da saúde devido ao hábito de comer caça. Purificar o passado por meio da nostalgia em detrimento do presente conflituoso serve como um recurso narrativo.

A inevitabilidade da modernidade e do ocidentalismo atravessou sua própria experiência, pois Rosie Daves tornou-se uma 'garota de Miss Well'. Miss Well era uma senhora inglesa, diretora de uma escola especial para moças, cujo objetivo era educá-las para se tornarem damas aos moldes britânicos, mesmo na transformação dos sotaques. Beverly afirma que Rosie é "lembrada como uma dona-de-casa vivaz e membro de uma bem-sucedida e moderna família de rancheiros" (HUNGRY WOLF, 1980, p. 24). É importante entender que ser uma dona-de-casa bem sucedida é algo celebrado no dizer das depoentes. Na vida

²⁶ No original: "It was very dangerous to be out in that country alone because of the many war parties. So my mother never saw my real father again. She became married to Flying Chief, who was better known as Joe Healy. He raised me as if I were his own daughter" (WOLF, 1980, p. 23).

²⁷ No original: "Rosie accepted the coming of modern times as inevitable but she didn't like it. She felt sad as she watched fences and land boundaries close up the open prairies, and livestock taking the place of wildlife. She didn't hesitate to say that old life was much more healthier" (WOLF, 1980, p. 25).

social dos *Blood*, um lar não era julgado apenas pela bravura e generosidade dos homens, mas também pela gentileza e trabalho da mulher. Por esse viés, notamos que os ensinamentos britânicos de Miss Well eram aproveitados pela cultura *Blood*, demonstrando a negociação da convivência inevitável de culturas diversas. Esse processo parcialmente assimilativo pelo qual passaram algumas moças da época de Rosie Daves não é problematizado na narrativa pela ótica do apagamento cultural. A autora diz ser difícil imaginar Rosie acampando nas tradicionais tipis, dando depoimento dessas ocasiões em sua fazenda, tomando chá e falando com sotaque britânico; ou ainda sendo uma 'ávida leitora', como Beverly aponta ser algo tão incomum para alguém nascido há mais de um século (Rosie tinha mais de cem anos quando o livro foi publicado). Ou seja, qualquer traço de extermínio cultural é sublimado pela asserção da possibilidade do tradicional conviver com o progressista, como é o próprio modo de vida da autora – meio sub-reptício de expressar sua singularidade na coletividade e de narrar a tradição paralelamente à heterogeneidade.

Rosie continua sua história contando a história do segundo marido de sua mãe, Flying Chief ou Joe Healy, que foi quem a educou. Rosie diz ter sido Joe Healy o primeiro a receber educação formal entre os *Blood* e se tornado um intérprete para a *Mounted Police*. Por outro lado, é importante observar que trazer a narrativa de episódios como o *Riot Sun Dance* de 1890 nas palavras de Rosie é mais uma tentativa de reconstrução da história silenciada em partes. Os *mounties* (o modo informal de chamar os policiais) prenderam alguns guerreiros durante uma celebração da *Sun Dance* (ou *Riot Dance*), porque eles haviam roubado alguns cavalos e tirado escalpos em um ataque. O tratado proibia tirar escalpos, e a punição era prisão para quem desobedecesse, o que ocorreu inevitavelmente. Uma história se desdobra em outras histórias, assim como a história da própria autora se compõe pela história das outras mulheres. O que Beverly faz intencionalmente na composição do seu livro é um reflexo da forma de narrar das entrevistadas.

Beverly também apresenta sua bisavó, AnadaAki, cujo nome significa 'mulher bonita' na língua *Blood*. Ela nasceu por volta de 1880 e foi criada por um dos últimos *medicine men* entre os *Blood*. Pelo sotaque britânico e os olhos azuis de AnadaAki nota-se a ancestralidade européia, apesar de ela ter nascido e passado parte da infância exclusivamente entre os membros da tribo *Blood*, ouvindo as canções e assistindo às cerimônias. Essa informação é importante para o leitor perceber que não há paradoxo entre ancestralidade e cultura, e a construção do sujeito é pautada pela identificação com sociedade onde vive, por mais que isso se manifeste no fenótipo. Ela não conheceu o verdadeiro pai e foi criada pelo padrasto, Heavy Head, que se tornou um dos últimos *Blood* a passar por ritual de autotortura. Beverly descreve o ritual e explica que, apesar de parecer cruel nos dias de hoje, trata-se de um ritual em que seus ancestrais depositavam muita fé. Gerald Vizenor declara os indígenas como um dos povos "mais individualistas [...] entre todas as comunidades do mundo" (VIZENOR, 1999, p. 62). Segundo Vizenor, as visões xamânicas, as práticas e experiências são tão individuais, diferentes e especiais que a visão comunal da identidade indígena é altamente reducionista.

Nesse sentido, o ritual de Heavy Head demonstra esse momento de individualidade na tradição comunitária dos *Blackfoot*. Um diálogo entre concepções de identidade sinedóquica de Krupat e individualista de Vizenor nos dá parâmetros para entender que os conflitos e as contradições identitárias são parte da experiência humana em qualquer sociedade. O jogo do individual *versus* o coletivo não oferece um paradoxo, mas nos esclarece como o *self* incorpora o

discurso social sem impedir que sua experiência seja sempre única. Cada visão, cada poder de cura, cada responsabilidade é individual, ainda que inseridas no discurso da comunidade. Ampliando a discussão para o âmbito autobiográfico de Beverly, entendemos que ela aprende com as *grandmothers*, mas sua experiência prossegue de acordo com sua compreensão desses rituais do passado. Por isso, *The Ways of my Grandmothers* não se exclui de ser uma narrativa do eu. Por fim, a autora explica que a cerimônia de tortura foi proibida pelo governo canadense, uma vez mais demonstrando o poder hegemônico na destruição cultural indígena. Ela suprime o seu posicionamento sobre o assunto, estabelecendo uma ponte com o leitor no que tange os delicados assuntos de interpretação cultural. Falta-nos uma visão crítica da autora sobre a questão da tortura como ritual sagrado, enxergado como selvageria pelos ocidentais. A proibição de vários rituais e cerimônias (HOBSON, 1993; NIEZEN, 2000) no decorrer da história pós-ocupação é imposta como um processo assimilativo, o que poderia ter sido aprofundado por Hungry Wolf. Entendemos que tal cerimonial não difere do padecimento de Jesus Cristo, exaltado pelo cristianismo. O sofrimento gera mártires e tais figuras reforçam a crença coletiva em um signo comum que lhes confere identidade, motivo para a proibição por parte de quem exerce o poder.

A partir desse ritual, Heavy Head recebeu poderes místicos de cura de doenças. Assim, Lucy, mãe de AnadaAki, mudou sua vida que tivera junto do primeiro marido, como dona-de-casa e ajudante de hotel, e passou a ajudar o segundo marido, Heavy Head, a curar doentes e conduzir cerimônias religiosas. Lucy foi casada primeiramente com um alemão chamado Joe Trollinger, mas o abandonou quando descobriu que ele queria levar sua filha mais velha para se tratar na Alemanha, e a partir de então Heavy Head cuidou das crianças como se fossem suas.

Observamos que Beverly esboça a subjetividade de suas personagens através do papel desempenhado em parceria com seus maridos, o que espelha sua própria volta às tradições por influência de Adolf.

Lucy, mãe de AnadaAki, consciente do processo de hibridização, resolveu enviar a filha para a escola de Miss Well por entender a educação para se tornar uma esposa ocidental como uma contribuição para a sobrevivência no espaço europeizado. Hungry Wolf afirma que, apesar da total educação dentro da cultura Blood, AnadaAki parece mais alemã do que indígena. A autora novamente não problematiza as questões de identidade cultural e joga para o leitor a responsabilidade de interpretação. Ela afirma que "Hoje em dia temos a liberdade de viver de maneira moderna ou manter as tradições se quisermos. Até recentemente as gerações mais jovens não tinham escolha" (HUNGRY WOLF, 1980, p. 108). Essa é uma referência à proibição de manter as tradições nas escolas que fazia parte do processo de assimilação programado pelo governo canadense e anteriormente pela coroa britânica. Esse processo assimilativo continua mesmo após as mudanças que ocorreram após os anos setenta.

Muitos dos nossos jovens têm uma idéia muito confusa do que é realmente ser um índio. Mesmo que eles sejam livres para aprender sobre suas tradições [...] muitos deles simplesmente não parecem querer nada que tenha a ver com os nossos antigos hábitos. Todas as várias gerações de governo e propaganda missionária contra os nossos velhos hábitos não podem ser superadas em alguns poucos anos (WOLF, 1980, p.108)²⁸.

²⁸ No original: "Many of our young people have a very confused idea of what it is to really be an Indian. Even though they are free to learn about their traditions [...] many of them just don't seem to want anything to do

Apesar de a autora não aprofundar os processos de assimilação, a problemática tem raízes profundas. A política de assimilação do Canadá consta em documentos como o *Act to Encourage the Gradual Civilization of Indian Tribes in this Province, and to Amend the Laws Relating to Indians*, de 1857, referido também como Ato de Civilização Gradual (*Gradual Civilization Act*) que oferecia às nações originárias o 'privilégio' de abdicarem de seu *status* como indígena e adquirirem cidadania britânica - meio pelo qual passariam a ser 'civilizados'. Essa política copiou o sistema estadunidense de educação indígena de fins do século XIX, traduzido no Canadá pelo envio de crianças indígenas a internatos (*residential schools*) e adoção dessas crianças por famílias cristãs. Tal política causou danos irreparáveis às nações indígenas, conforme o relatório de 2001 pela *Truth Commission into Genocide in Canadá*, que responsabiliza a Igreja Católica Romana, a Igreja Unida do Canadá, a Igreja Anglicana do Canadá e o Governo Federal pela morte de 50.000 crianças indígenas durante o sistema de internatos, desde o fim do século XIX até a década de 70 do séc. XX. Além disso, muitas crianças foram vítimas de maus tratos e abusos sexuais (pelo que, em 11/06/2008, se desculpou o premiê do Canadá, Stephen Harper). Portanto, essa 'confusão' a que se refere a autora está calcada nos moldes políticos assimilativos do Canadá do qual ela mesma foi vítima, uma vez que se afastou de sua nação de origem. Hungry Wolf faz parte dessa geração que pode escolher politicamente o que fazer em relação à sua identidade sem perder seus direitos como cidadã. A dicotomia que parece existir na heterogeneidade tanto no fenótipo quanto nos modos das mulheres tribais por ela entrevistadas se desfaz em sua própria aceitação dessa miscigenação como um fato, mas não como um determinante identitário, afinal, ela mesma acaba voltando ao modelo tradicional de vida justamente após o casamento com um ocidental que, por opção, quer tornar-se *Blackfoot*.

A identidade está calcada na alteridade não apenas em uma relação interpelante, mas de justaposição. A autora, à custa de muita pesquisa entre os mais velhos de seu povo sobre costumes tradicionais, assume um modo de vida extremamente calcado nas tradições pré-contato ou não moderno. Sendo assim, a autora exalta ora a pureza *Blood* como *modus vivendi*, ora o moderno ou ocidental como estratégia de sobrevivência ou única saída para viver nos tempos atuais (ela mesma é formada, professora e escritora). A subjetividade se constrói nessa autobiografia nos interstícios dos paradoxos entre tradição e modernidade. "Hungry Wolf alterna [...] entre ver a mudança pela perspectiva da tradição e ver a tradição pela perspectiva da mudança" (HOY, 2001, p. 119). Assim é possível que a mudança seja incorporada pelos *Blackfoot* e passe a fazer parte de uma tradição de um período pós-ocupação, sem perder sua 'validade' como povo indígena. Mais ainda, ela encoraja as pessoas que 'têm escolha' a optarem pelo modo tradicional, modelo fornecido pelo romance. À primeira vista instala-se o que Vladimir Safatle (2006) explica como excesso de significantes que não representam nenhum significado. No entanto, o excesso de significantes existe justamente porque o processo de reculturalização do sujeito ocorrerá de trás para frente, pois a gênese desse sujeito não se deu em um processo natural de aquisição cultural. O sentido social será dado a partir de um processo de intelecção dos significantes, através das narrativas de outrem e não no curso de uma vivência natural. E esse saber não será construído sem as lacunas

with our old ways. All the many generations of government and missionary propaganda against our old ways cannot be overcome in a few short years" (WOLF, 1980, p.108).

conflituosas de interpelação de alteridade. Em suma essa construção “não representa um saber, mas a presentificação de um desconhecimento”.

O assunto dos internatos é recorrente no livro, abordado novamente por Paula Weasel Head. Sua mãe havia feito uma tipi para ela e contratou um homem para iniciá-la, enquanto estava no colégio interno.

Isso foi na época em que nem sequer nos deixavam voltar para casa para a dança do sol. Minha mãe veio para a escola e armou a tenda no verão. Ela montou-a bem ao lado da escola, e ninguém se incomodou. Ela fez um pequeno forro para tenda, com ornamentos pintados nele. Ela curtiu algumas peles de animais pequenos e colocou-as dentro da minha tenda, como tapetes. Ela até fez pequenos sacos de couro cru e espalhou-os por todo o interior, exatamente como uma tenda comum. [...] Às vezes, até mesmo as freiras se aproximavam e sentavam-se na pequena tenda conosco (WOLF, 1980, p. 75)²⁹.

A violência cultural da proibição à participação dos nativos na *Sun Dance* é apagada pelo discurso em tom corriqueiro e pela posterior narração da participação das freiras na cerimônia que a mãe proporcionava próxima à escola. O destaque fica para a insistência da mãe em manter a tradição mesmo atravessando obstáculos impostos pela cultura dominante. A ênfase dada pela autora é no fazer, no construir, na realização cultural e não nas dificuldades impostas a isso de forma que a estética bonançosa do romance não seja maculada. “Recebi minha educação de minhas avós, e sou realmente grata por isso” (HUNGRY WOLF, 1980, p. 55), declara Mary One Spot em seu relato intitulado *How my Grandmother and I Lived Together* no tópico *Who My Grandmothers Are*. Enquanto a educação tribal é celebrada, a escolar é criticada por essa *grandmother*:

Eu não acho que os professores se preocupavam em nos educar, eles só queriam nos ensinar a trabalhar. Eu acho que ainda é assim; o governo deve achar que nós índios estamos ficando muito instruídos, já que o orçamento para a educação de nossos jovens sofre reduções contínuas (WOLF, 1980, p. 53)³⁰.

Apesar de haver passagens positivas sobre as escolas em *The Ways of my Grandmothers*, Mary One Spot associa a educação oferecida pelo governo canadense aos indígenas a um processo de aculturação. Uma vez que a ruptura cultural foi consolidada, as escolas deixam de receber verba; afinal, se o objetivo é ensinar a trabalhar, sem se tornarem demasiadamente educados, o corte de verbas para educação é uma estratégia eficaz. *Grandmothers* e professores formam uma via de mão dupla em suas funções educativas, havendo, a partir de sarcasmo, uma crítica ao sistema escolar em seu desempenho com os indígenas. Mary One Spot reconta tudo que a avó lhe ensinou: “ela me ensinou a cozinhar e costurar, como bordar com pedraria e como fazer a mobília e equipamento necessários a uma tipi” (HUNGRY WOLF, 1980, p. 56). Recordar-se de sua avó lhe explicando que no futuro ela ficaria feliz em saber todas essas coisas e, portanto,

²⁹ No original: “That was in the days when they didn’t even allow us to come home for the Sun Dance. My mother came to the school and she put up the tipi in the summertime. She put it right by the school, and nobody bothered. She put in a small tipi liner that had designs painted on it. She tanned some little animal furs and she put them inside my tipi for rugs. She even made little bags from rawhide and put them all around the inside, just like a regular lodge. [...] Sometimes even the nuns came over and sat in the little tipi with us” (WOLF, 1980, p. 75).

³⁰ No original: “I don’t think that the teachers particularly cared about educating us, they just wanted us to learn how to work. I think it is still this way; the government must think we Indians are becoming too educated, since they keep cutting down the budget for educating our young people” (WOLF, 1980, p. 53).

não deveria se importar com suas ordens. O ensino tradicional apresenta-se com um caráter utilitário, enquanto a educação escolar é vista pelo viés da usurpação sociopolítica.

A mãe de Mary One Spot casou-se pela segunda vez com um homem branco, mas, como ela preferia viver na reserva e ele na cidade, acabaram vivendo separados. Além de sua preferência pela vida tradicional, sua escolha atuou como estratégia para não perder seus direitos como indígena e para que as pessoas da tribo não se ressentissem de seu casamento extracomunidade. Esse novo marido, Arnold, era querido pelos *Sarcee*, povo de origem da mãe de Mary, e fazia um trabalho antropológico a partir de fotografias e registros de relatos, o que agradou as pessoas da comunidade por saberem que parte de sua história seria perpetuada. Ela afirma de maneira saudosista que “naquele tempo as pessoas ainda se amavam e se ajudavam sempre que podiam” (HUNGRY WOLF, 1980, p. 54), aludindo ao passado como tempo ideal. Assegura-se, nesse dizer, a posição favorável dos indígenas em relação à importância do registro como sobrevivência cultural, o que é feito pela autora em sua narrativa.

Mary One Spot ressalta que o amor era expresso inclusive no corpo, espaço de significações simbólicas. Por exemplo, quando seu avô morreu, sua avó teve o dedo mínimo e o cabelo cortados como representação do sentimento profundo de luto. O passado é destacado por ela como sendo melhor que o presente, cujo panorama entre os jovens, por exemplo, inclui o abuso de álcool e drogas e relacionamentos passageiros. Seu lamento atinge a esfera ambiental, pois o ar poluído de hoje contrasta completamente com a pureza de outrora, devido ao crescimento desenfreado das cidades, cujo “veneno” chega até as áreas rurais. A sabedoria das pessoas ligadas à terra é lembrada com vivacidade por Mary One Spot, que lamenta a ausência de registros sobre as ervas medicinais, que curavam até mesmo câncer (denominado *Big Boil* ou *Big Pimple* entre os *Sarcee*). Devido à ausência de relatos (ainda que orais) ela perdeu o padrao para a doença.

A *grandmother* Paula Weasel Head focaliza seu discurso na importância das cerimônias sagradas como elemento integrador da mulher em sua comunidade. Durante toda sua vida, ela seguiu os preceitos sagrados dos *Blackfoot*, iniciando essa vida religiosa quando criança ao acompanhar seu pai nas cerimônias, e mais tarde na companhia do marido. O casal trabalhou na manutenção dos ritos e passagem de conhecimento sagrado. Assim como outros idosos de sua comunidade, Paula Weasel Head preocupa-se com o comportamento individualista e desrespeitoso dos jovens, mas acredita que mudanças podem acontecer se eles buscarem os meios tradicionais a partir dos ensinamentos dos mais velhos e do culto através de orações. No entanto, ela critica as cerimônias contemporâneas por diferirem da tradição, pois os mais jovens “seguem suas próprias idéias sobre o que é ser indígena” e para tal inventam objetos sagrados e cerimônias. Isso nos dá uma dimensão endógena da invenção de indianidade já postulada por Vizenor e desafia nossos pensamentos homogêneos sobre as culturas indígenas e aumenta o escopo crítico que temos de assumir quando falamos das culturas indígenas. Paula é muito crítica sobre isso e afirma possuir esse direito a julgamento, já que ela foi iniciada muitas vezes, além de seu posto de *grandmother* e seu conhecimento sobre as cerimônias.

Uma antepassada de Mary One Spot, Hate Woman, foi uma das últimas pessoas a participar de guerras intertribais. Acompanhava o marido, Weasel Tail, pois afirmava que, se ele morresse em combate, ela preferia morrer junto. Nessa seção é afirmada uma perspectiva histórica que acrescenta dados para entendermos a heterogeneidade dos indígenas, além das menções sobre as

guerras. Sitting Bull, o líder *Sioux* que se exilou no Canadá depois da vitória dos *Sioux* contra o General Custer na batalha de *Little Big Horn* com aproximadamente mil pessoas (PENN, 2001; MANZIONE, 1994) não era querido pelos *Blackfoot*, que, inclusive, não acreditavam em suas propostas. Sitting Bull procurou fazer alianças com as tribos locais, mas não teve sucesso, devido às hostilidades entre as tribos.

Foi pedido a Hate Woman que ela relatasse uma vitória sobre os *Crow*, uma honra incomum para uma mulher; essa designação nos faz perceber que as mulheres cruzavam fronteiras mesmo no campo da tradição.

Mrs. Catches-Two-Horses relata o período de fome pelo desaparecimento dos búfalos, o que levou a tribo a aceitar a ajuda do governo. Subentende-se nas entrelinhas a violência da fome que assolou os povos indígenas, e a triste realidade do povo que abriu mão de seu orgulho e para sobreviver teve de aceitar os donativos do governo.

Os indígenas sempre se alimentaram dos búfalos, além de aproveitar todas as partes do animal: pele, pelo, chifres, cascos e até mesmo as vísceras. A pele servia de cobertura de suas casas, o pelo e a pele para vestimentas; os cascos e vísceras na culinária e os chifres como utensílios, para dizer o mínimo sobre o aproveitamento desse animal, além do comércio de peles (KELM & TOWNSEND, 2006) que produzia sustento para as tribos. Mas esse uso sempre foi sustentável e continuou até os colonizadores fazerem um uso desenfreado desse animal, matando-os para saborear a língua e desperdiçando todo o resto. O porte volumoso dos animais, e conseqüentemente das manadas, significavam empecilhos às estradas de ferro e livre passagem do trem, além de os búfalos significarem ameaças às cercas e plantações de suas propriedades, o que instigou o extermínio dos bisões. A alcunha Buffalo Bill atribuída ao General Cody veio de sua habilidade em exterminar esses animais (GRINNELL, 1962; CODY, 1978; BRANCH; DOBIE; ISENBERG, 1997).

Além de episódios de aculturação e fome, há denúncia à manipulação histórica. Mrs. Rides-At-The-Door relata a primeira vez que fez os votos para a *medicine lodge*: sua filha estava hospitalizada e as enfermeiras anunciaram que a criança morreria. No entanto, Mrs. Rides-At-The-Door e a mãe iniciaram uma cerimônia e a menina reviveu. Ela comenta que se isso tivesse sido feito por alguma das enfermeiras, provavelmente os jornais noticiariam o acontecimento. Nesse sentido *The Ways of my Grandmothers* é uma chance de revelar a história silenciada.

A vida de aventuras também foi privilégio das mulheres *Blackfoot*. Running Eagle tornou-se a mulher mais famosa na história dos *Blackfoot* por seguir totalmente uma vida até então exclusiva dos homens. Diferente de Hate Woman, que também participava de guerras – algo incomum às mulheres – ela não se casou e viveu inteiramente não só como uma guerreira, mas também se tornou líder entre os homens. Beverly explica que há tantas histórias sobre ela que fica difícil saber o que é realmente verdade. Entendemos que a autora deixou-se ser interpelada pelo seu lado eurocêntrico ao se preocupar com a verdade histórica, e isso parece contraditório, pois ela mesma reconstrói uma história a partir de reminiscências orais. Beverly conta como os *Blackfoot* temiam que Running Eagle estimulasse outras moças a abandonar os afazeres domésticos, demonstrando ser a vida de aventuras experimentada pelos homens mais interessante que a das mulheres. Inferimos que, por mais importante que fosse o papel tradicional das mulheres, a vida de aventuras era mais sedutora e poderia desestabilizar a cultura *Blackfoot*. Entendemos que nem só as externalidades eurocênicas podem desestabilizar a ordem das culturas indígenas, pois da mesma forma que

são elementos construtores, as mulheres podem igualmente desestabilizar o *status quo* e dismantelar a ordem cultural.

Havia entre os *Kootenay*, vizinhos dos *Blackfoot*, uma mulher similar a *Running Eagle*, com a diferença de ela ter se casado com uma mulher. O antropólogo Claude Schaeffer conta a Beverly essa história a partir de anotações de campo não publicadas. Pela sua notoriedade, ele a compara com a índia Shoshone Sacajawea, *Water-sitting Grizzly*, que serviu de guia a Lewis e Clark e foi em parte responsável pelo início do comércio de peles no interior. Segundo Kelm and Townsend (2006), as mulheres desempenharam um papel crucial no comércio de peles, ajudando a expandir os negócios, servindo como mediadoras entre comerciantes brancos e indígenas, assumindo papel de líderes e tornando-se comerciantes independentes. As antropólogas Sylvia Van Kirk, em *Many Tender Lies* (1980), e Jennifer Brown, em *Strangers in Blood* (1980), explicam que as mulheres eram peças-chave no comércio de peles e inclusive tiveram grande participação na expansão desse negócio. "Van Kirk enfatizou o papel das mulheres indígenas como 'women-in-between', elos do relacionamento entre brancos e indígenas, um posicionamento que poderia ser manipulado para obter vantagens" (KELM; TOWNSEND, 2006, p. 60). Van Kirk explica que as mulheres tinham interesses em promover relações cordiais com os brancos, pois, caso os comerciantes fossem afastados do país, as indígenas iriam perder a fonte de mercadorias européias "que haviam revolucionado suas vidas" (idem, ibidem). Em *Indian Women and French Men*, Susan Sleeper-Smith revela como as mulheres indígenas usavam sua conversão ao catolicismo e os casamentos com europeus como alianças para solidificarem-se como mediadoras comerciais e amealhar riquezas e prestígio para seus povos, e muitas delas acabaram tornando-se comerciantes independentes (SLEEPER-SMITH, 2001, p. 09-10).

Mulheres, donas-de-casa, mães, guerreiras ou comerciantes, todas desempenharam com responsabilidade o papel de manter a cultura viva, ainda que incorporando a heterogeneidade. Esses relatos mostraram as mulheres *Blackfoot* como negociadoras de suas identidades e de seus posicionamentos dentro e fora de sua própria cultura de origem.

A voz da mulher, por muitas vezes silenciada, é que pode anunciar os entremeios históricos que informam o novo. Consideramos que "Se os escritores querem descobrir o que as mulheres indígenas pensam, devem perguntar a elas. Se querem saber sobre os eventos passados e sobre as culturas, devem fazer o mesmo" (MIHESUAH, 2003, s/p.)³¹. Renovar essa história significa recriar o passado, desbravando caminhos para a inclusão da voz feminina na História e no futuro. Ao dar voz às mulheres, Beverly Hungry Wolf deu voz a si mesma e às gerações por vir. As *grandmothers*, figuras de autoridade entre as nações indígenas e presentificadas nesse romance, são amalgamadas à autora que, ao tornar-se uma *grandmother* por conhecimento, experiência e aceitação dos participantes da cultura, proporcionará a continuidade da História *Blackfoot*.

GUANAES, A. The Presentification of Stories and (Hi)stories in Beverly Hungry Wolf's *The Ways of my Grandmothers*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 34-56, 2011. ISSN: 2177-3807

³¹ No original: "If writers want to find out what Native women think, they should ask them. If they want to know about past events and cultures, they should do the same thing" (MIHESUAH, 2003, s/p.).

Referências

ADKINS, B. *Death and Desire in Hegel, Heidegger and Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

ALLEN, P. G. *The Sacred Hoop: Recovering The Feminine in American Indian Tradition*. Boston: Beacon Press, 1986.

_____. *Grandmothers of the Light*. Boston: Beacon Press, 1991.

ANDERSON, K. *A Recognition of Being: Reconstructing Native Womanhood*. Canada: Sumach Press, 2008.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) Enunciativa(s). Trad. Celene M. Cruz e João Wanderlei Geraldi. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 19, p. 25-42, jul./dez., 1990.

BARASH, J. A. *Martin Heidegger and the Problem of Historical Meaning*. New York: Fordham University Press. 2003.

BATAILLE, G.; LISA, L. *Native American Women: A Biographical Dictionary*. New York: Routledge, 2001.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In.: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

BRANCH, E. D.; DOBIE, F. J.; ISENBERG, A. C. *The Hunting of the Buffalo*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BRANT, B. Grandmothers of a New World. In: Goldie, T.; Moses, D. (ed.). *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. Ontario: Oxford. 1998. p. 163-174.

CODY, W. F. *The Life of Hon. William F. Cody, Known as Buffalo Bill: The Famous Hunter, Scout, and Guide An Autobiography*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1978.

CRUIKSHANK, J. *Life Lived like a Story: Life Stories of Three Yukon Native Elders*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1990.

EINHORN, L. J. *The Native American Oral Tradition: Voices of the Spirit and Soul*. Westport, CT: Praeger, 2000.

GARCÍA, G. V. *Entre Cronos y Kairós –Las Formas Del Tiempo Sociohistórico*. Barcelona: Anthropos, 2007.

GREEN, J. (ed.). *Making Space for Indigenous Feminism*. Winnipeg: Fernwood Publishing, 2007.

GRINNELL, G. B. *Blackfoot Lodge Tales: The Story of a Prairie People*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2003.

- HEIDEGGER, M. *Being and Time*. São Francisco: Harper, 1962.
- HOBSON, G (Org.). *The Remembered Earth*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.
- HOY, H. *How should I read these? Native Women Writers in Canada*. Canada: UTP, 2001.
- HUTNER, G. *American Literature, American Culture*. Oxford University Press: New York, 1999.
- KELM, M.-E. & TOWNSEND, L (ed.). *In the Days of our Grandmothers: A Reader in Aboriginal Women's History in Canada*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2006.
- MANZIONE, J. *I Am Looking to the North for My Life--Sitting Bull, 1876-1881*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1994.
- MIHESUAH, D. A. *Indigenous American Women: Decolonization, Empowerment, Activism*. Lincoln, NE: University of Nebraska, 2003.
- NIEZEN, R. *Spirit Wars: Native North American Religions in the Age of Nation Building*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.
- PENN, W. S. *Feathering Custer*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press. Place of Publication: Lincoln, NE. 2001.
- RICE, J. *Before the Great Spirit: The Many Faces of Sioux Spirituality*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.
- SAFATLE, V. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: UNESP, 2006.
- SEIDEL, J. *Martin Heidegger and the Pre-Socratics: An Introduction to His Thought*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1964.
- SILKO, L. M. *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit – Essays on Native American Life Today*. New York: Touchstone, 1997.
- SLEEPER-SMITH, S. *Indian Women and French Men: Rethinking Cultural Encounter in the Western Great Lakes*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2001.
- TREFZER, A. *Disturbing Indians: The Archaeology of Southern Fiction*. Tuscalosa, AL: University of Alabama Press, 2007.
- VIZENOR, G. *Postindian Conversations*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1999.
- WEAVER, J. *That the People Might Live: Native American Literatures and Native American Community*. New York: Oxford, 1997.

WOLF, B. H. *The Ways of my Grandmothers*. New York: William Morrow Company, 1980.

DE FÁBULAS E DESLOCAMENTOS

Cristiane Marques Machado*

Resumo

O presente artigo visa desenvolver estudos em Literatura Comparada como Literatura de Espaço, estabelecendo, em um primeiro momento, representações da Alteridade por meio das noções de estrangeiro, de Julia Kristeva, e de exotismo, de Victor Segalen. Tais representações emergem da leitura de: *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos; *O turista aprendiz* (1977), de Mário de Andrade; e *Tristes trópicos* (1955), de Claude Lévi-Strauss. Cada uma destas obras traduz, à sua maneira, formas e modos de percepção do real circundante que a escritura transforma em fábula dos lugares visitados/vividos. Caberia destacar, ainda, que a conclusão da análise comparatista dessas narrativas que relatam deslocamentos pelo Brasil afora levou-nos a entrever, ainda que de modo incipiente, a produtividade da fábula de outro lugar que, assim como os trópicos, a Amazônia e o sertão nordestino, compõe, no entrecruzamento com outras artes (literatura, cinema, fotografia música) e, sobretudo, com o samba urbano carioca, o imaginário do espaço geográfico, cultural e simbólico brasileiro, ou seja, a favela.

Palavras-chave

Deslocamento; Espaço; Estrangeiro; Exotismo; Subjetividade; Transgeografia.

Resumé

Cet article cherche à développer des études en Littérature Comparée comme littérature d'espace, tout en établissant, dans un premier moment, des représentations de l'altérité à travers les notions d'étranger, de Julia Kristeva, et d'exotisme, de Victor Segalen. Telles représentations résultent de la lecture de: *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos; *O turista aprendiz* (1977), de Mário de Andrade; et *Tristes trópicos* (1955), de Claude Lévi-Strauss. Chacune de ces oeuvres traduit, à leur façon, des formes et des modes de perception du réel que l'écriture transforme en fable des lieux visités/vécus. Il faudrait souligner que la conclusion de l'analyse de ces récits qui racontent l'expérience de déplacements au Brésil nous a fait réfléchir sur la productivité de la fable d'un autre lieu qui, comme les tropiques, l'Amazonie et le sertão compose, dans l'entrecroisement avec d'autres arts (littérature, cinéma, photographie, musique) et, surtout, avec la samba urbaine carioca, l'imaginaire de l'espace géographique, culturel et symbolique brésilien, c'est-à-dire, les favelas.

Mots-clés

Déplacement; Espace; Étranger; Exotisme; Subjectivité; Transgéographie.

* Mestre e Doutoranda em Letras pela UFRGS. Faculdade de Línguas Estrangeiras Modernas - Instituto de Letras e Comunicação – Universidade Federal do Pará – UFPA – CEP 66075-110 – Belém do Pará – PA – Brasil. E-mail: cristiane@ufpa.br

Il est indispensable d'éliminer autant que possible les bords de la représentation de ce lieu et, en conséquence, de marquer qu'aucune oeuvre ne sera assez grande pour un lieu, qu'aucun lieu ne sera assez grand pour une oeuvre, et que reconnaître et dire le lieu est un art de la transition vers l'autre lieu et vers l'autre oeuvre.

Jean Bessière - *Cendrars: lieux et frontières*³²

Introdução

A aproximação de *Angústia*, *O turista aprendiz* e *Tristes trópicos* justifica-se por uma série de motivos como, por exemplo, a contemporaneidade dos autores Graciliano Ramos (1892-1953), Mário de Andrade (1893 a 1945) e Claude Lévi-Strauss (1908-2009). O fato de serem contemporâneos talvez tenha facilitado não apenas a recorrência de certas temáticas em suas obras, como o estabelecimento de vínculos profissionais, de afeto e admiração.

Entre Mário e Graciliano, isso era mais previsível na medida em que ambos eram tanto escritores como compatriotas. Já a amizade confessa entre Mário e Lévi-Strauss, comprovada por sua correspondência (quatro cartas inéditas trocadas entre ambos foram publicadas no caderno Mais! do jornal Folha de São Paulo), desenvolveu-se, sobretudo, pelo fato de o primeiro ocupar um cargo na prefeitura de São Paulo justamente na ocasião em que o segundo trabalhava na USP junto a outros professores estrangeiros. Diz-se, aliás, que as expedições do etnógrafo Lévi-Strauss às tribos indígenas brasileiras não teriam sido possíveis sem a influência política e o empenho de Mário.

O aspecto temporal na criação das obras também merece destaque pelo seguinte: as viagens feitas por Mário de Andrade ao norte e nordeste do Brasil datam do período de 1927 a 1929. Os dois diários decorrentes dessas viagens nunca chegaram a ser definitivamente organizados pelo autor, tendo sido suas notas reescritas apenas em 1942, três anos antes de sua morte e quase 15 anos após sua experiência de deslocamento. A publicação póstuma de *O turista aprendiz* só viria a acontecer no ano de 1977. Por sua vez, a obra *Tristes trópicos*, foi publicada originalmente em Paris, pela editora Plon, em 1955, quinze anos depois de Lévi-Strauss ter realizado sua expedição. Esses anos de *décalage* entre a experiência nos trópicos e a escritura do texto referidos pelo autor belga no início da narrativa correspondem, então, mais ou menos, ao mesmo intervalo que separou a viagem de Mário da reescritura de suas notas de viagem.

Cabe destacar, ainda, outros elementos, desta vez textuais, que corroboraram não apenas para se estabelecer uma comparação entre essas obras, mas para também incluir *Angústia* no presente estudo. Ao estabelecermos uma análise comparatista de *O turista aprendiz*, *Angústia* e *Tristes trópicos*, empregando as noções de estrangeiro e de exotismo, nosso intuito foi o de apresentar suas semelhanças ou “parecências” (como preferiria o turista Mário) no que diz respeito à temática de um sujeito que, estranhando-se a si mesmo e movido por um sentimento de exotismo, sai de si e do lugar em que se situa em busca do Outro e de paisagens outras.

Nos três casos analisados, os narradores, todos em primeira pessoa,

³² No original: “É indispensável eliminar, tanto quanto possível, as margens da representação desse lugar e, como consequência, assinalar que nenhuma obra será suficientemente grande para um lugar, que nenhum lugar será suficientemente grande para uma obra, e que reconhecer e dizer o lugar é uma arte da transição em direção a outro lugar e a outra obra” (Jean Bessière – *Cendrars: lieux et frontières*). Todas as traduções do francês no artigo são de Orlando Nunes de Amorim.

apresentam-se como sujeitos que experimentam, em função de seu deslocamento, o exotismo como dialética do exterior e do interior, ou seja, experimentam a dialética da geografia (paisagem de fora) e da subjetividade (paisagem de dentro). Nesse sentido, todos eles passam por um processo de desenraizamento, ora mais ora menos profundo, provocado pelo deslocamento no espaço. Tal processo pode ser observado nas observações que Lévi-Strauss realiza sobre a vida do etnógrafo:

Suas condições de vida e de trabalho o isolam fisicamente de seu grupo por longos períodos; pela brutalidade das mudanças a que se expõe, ele adquire uma espécie de desenraizamento crônico: nunca mais se sentirá em casa, em lugar nenhum, permanecerá psicologicamente mutilado (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 53).

Se tomarmos os textos de Mário e Lévi-Strauss, o caráter confessional é evidenciado em textos que se parecem não apenas pela temática óbvia da expedição, mas também pela forma de relatar a experiência da viagem. Ambos escrevem em primeira pessoa e se comprometem historicamente com o que dizem, como autores, homens de seu tempo, estabelecendo, apesar das evidentes diferenças de estilo, um discurso autobiográfico, confessional.

Quanto ao romance *Angústia*, apesar de não se constituir propriamente como um relato de viagem do escritor Graciliano Ramos, temos, em vez disso, um narrador-protagonista em primeira pessoa sob a pele do retirante nordestino e aspirante a escritor Luís da Silva. Também aqui, temos a presença do confessional compondo a narrativa de uma personagem marcada pela questão do deslocamento.

Embora os pontos de partida e chegada difiram entre si, o certo é que há, nessas obras, uma experiência inegavelmente relacionada com o deslocamento no espaço. Mário de Andrade e Lévi-Strauss saem do urbano e adentram territórios mais primitivos, ao passo que Luís da Silva, de *Angústia*, faz justamente o contrário, indo do sertão à cidade.

O antiturista Mário

Não são poucas as vezes em que Mário de Andrade confessa, em *O turista aprendiz*, sua dificuldade de viajar e sua psicologia antiturista.

Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a... escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver (ANDRADE, 2002, p. 49).

Se repetiu a mesma sensação desagradável do ano passado quando parti pro Amazonas. Está provado que não fui feito pra viajar (ANDRADE, 2002, p. 180).

Apesar dessa dificuldade, o sublime das paisagens visitadas lhe atravessavam tanto que sua alma, maior que o próprio corpo, descontraída, ficava ainda maior diante da grandeza do rio Amazonas. E assim, corcunda de alma, até mesmo seu paladar chegava a lhe trair a ponto de ser devorado pelo caju que ele mesmo comia. Se a natureza encontrada no norte e no nordeste do Brasil lhe era generosa e sublime, ele a carregou em si por alguns anos até que esta nos fosse devolvida através das páginas da literatura, na forma de *O turista aprendiz*. Se o paulista europeizado saiu menos paulista e menos europeizado dessas expedições, certamente o leitor, por intermédio de sua arte, não deixa de

sair, desta obra, mais paraense, mais repentista, mais cheio de “excessos de castro-alves”, mais deliciado com os aromas e as cores da Amazônia.

Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por nordeste e norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves (ANDRADE, 2002, p. 59-60).

E se a experiência de deslocamento Brasil adentro amplia o rizoma de identidades do paulista Mário, não deixa de fazê-lo também com Lévi-Strauss, que se não chega a se tropicalizar, sai menos deseuropeizado ao longo do curso de sua peregrinação pelos trópicos. Em ambos os casos, a busca pelo Outro e por outras paisagens revela-se consciente; a reação aos encontros com estes, todavia, é sempre uma surpresa, um choque. Embora as surpresas nem sempre sejam agradáveis, há tanto para Mário como para Lévi-Strauss uma paixão obstinada em sua busca. Uma certa obstinação pelo primitivo e pelo selvagem, que tanto atrai os etnógrafos.

Lévi-Strauss: o antropólogo do espaço

A leitura de *Tristes trópicos* faz-nos descobrir que Lévi-Strauss se revela justamente como o tipo de etnógrafo que coincide com o êxito do exotismo segaleniano. Trata-se de um etnógrafo que renuncia progressivamente a um ponto de vista meramente objetivo e descritivo, fazendo “a confissão de sua própria subjetividade” (SEGALEN, 1978, p. 17)³³, o que transforma o relato de sua experiência em relato de si mesmo. Em sua narrativa, sua profissão de etnógrafo é, a todo instante, problematizada. Como se o fato de ser etnógrafo justificasse sua condição de estrangeiro e/ou vice-versa, o certo é que as estrangeirices de Lévi-Strauss parecem alimentadas pela escolha radical de sua profissão, que já se revelava ainda na infância:

Sem dúvida, desde a tenra infância eu me dedicara a uma coleção de curiosidades exóticas. [...] eu me defrontava com a experiência vivida pelos indígenas e cujo significado fora preservado pelo envolvimento do observador. [...] Qual um cidadão largado nas montanhas, eu me inebriava com o espaço, enquanto meu olhar deslumbrado avaliava a riqueza e a variedade dos objetos [...] A etnografia proporciona-me uma satisfação intelectual: como história que une por suas duas extremidades a do mundo e a minha, ela desvenda ao mesmo tempo a razão comum de ambas. [...] ela aplaca esse apetite inquieto e destruidor [...] garantindo à minha reflexão matéria praticamente inesgotável, fornecida pela diversidade dos costumes, dos usos e das instituições. Reconcilia meu caráter e minha vida (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 51-57).

Estrangeiro, um “da Silva”?

Ao analisarmos a condição de estrangeiro a si mesmo de Luís da Silva com a do etnógrafo belga e a do paulista Mário, foi inevitável associar a imobilidade do sertanejo no cenário urbano à do cisne de Baudelaire, em *As flores do Mal*.

³³ No original: “l’aveu de sa propre subjectivité” (SEGALEN, 1978, p. 17).

Essa aproximação, ao nosso ver, é possível porque, em ambos os casos, tanto o cisne quanto o protagonista de *Angústia* se encontram em uma situação de estranhamento e, logo, de exotismo, diante do cenário urbano, moderno, ao qual não estavam habituados por não lhe pertencerem. Dedicado a Victor Hugo, o poema engloba figurações do estrangeiro, envolvendo personagens que, de uma forma ou outra, sentem dificuldades de se adaptar em um cenário alheio, estranho.

O mesmo ocorre com Luís da Silva, que se sente exatamente como o cisne, como Andrômaca: inadaptado e atrapalhado com a vida que leva em uma cidade que não é a sua. Seu desenraizamento, incompleto, pode ser percebido pelo constante assalto de lembranças que lhe sobrevêm, impedindo-o de avançar, de pegar um bonde e dirigir-se para onde deveria ir. Mesmo quando pretende descrever o tipo de vida que leva na cidade grande, ele não deixa de se remeter à pequena cidade de Bebedouro: “O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que me vai levar ao meu município sertanejo” (RAMOS, s/d, p. 23).

O bonde de sua memória o conduz invariavelmente para o passado como se dele quisesse fazer levantar os mortos. A viagem a essas paisagens esmaecidas pelo tempo talvez se justifique pela tentativa de juntar os pedaços de uma existência espalhada, entrecortada pela dor, pela miséria, pela falta da/de mãe, pela carência de afeto, pela ausência de reconhecimento profissional, enfim, pela própria insignificância de alguém que se julga como um níquel social, um rato colado às paredes. Na cidade, dentro do bonde, o que ele carrega é o seu sertão. Assim, deslocado, fora de lugar, Luís mostra-se atrapalhado como o cisne diante do rebuliço e da pressa inerente à vida em uma cidade grande

Não, não é o sino da igreja, é o relógio da sala de jantar. Oito e meia. Preciso vestir-me depressa, chegar à repartição às nove horas. Apronto-me, calço as meias pelo avesso e saio correndo. Paro sobressaltado, tenho a impressão de que me faltam peças do vestuário [...] Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve (RAMOS, s/d., p. 32).

Nesse sentido, parece-nos sustentável a ideia de que, apesar de ter se exposto à circulação do mundo, Luís tinha os pés tão suspensos quanto os dos cadáveres que costumava ver degolados na época em que ainda morava no sertão, haja vista sua obsessão por pés, sapatos: ele sempre descreve as cenas a partir de um ângulo em que enxerga os pés de seus vizinhos passando na calçada. Poderíamos ainda afirmar que a experiência de deslocamento de Luís da Silva também resulta em um relato de si mesmo, sendo sublimada por meio da autoconfissão de sua tragédia, de seus tormentos e de seu próprio crime. Assim como Baudelaire empregou a imagem da plumagem branca de um cisne para ser enxovalhada pela sensação de se sentir fora de lugar, a ficção e a loucura parecem ter sido a saída para sublimar o espírito angustiado de Luís da Silva. Desse modo, esse sertanejo e estrangeiro a si mesmo, pôde escapar à sua condição de rato de esgoto, de bicho sururu, para retornar, em meio a alucinações, a sua Bebedouro, onde finalmente poderia, cercado de suculentos mandacarus, deitar-se com sua legião de estrangeiros.

De quando deslocamentos produzem fábulas

A análise comparativa de *Angústia*, *O turista aprendiz* e *Tristes trópicos*

levou-nos a compreender que a experiência do deslocamento e a percepção do real circundante nem sempre produzem fábulas do lugar com final feliz ou moral da história. Fábula ou tragédia, o fundamental mesmo é perceber que, sem o exílio por que passaram Luís da Silva, Mário de Andrade e Lévi-Strauss, estes estrangeiros provavelmente não teriam afinado seu “gosto pela errância” (GLISSANT, 1990).

O fato de ser corcunda na alma e de andar dando cabeçadas por aí (para usar expressões de Mário) por vezes faz de nosso turista aprendiz, de nosso angustiado retirante e do etnógrafo e arqueólogo do espaço sujeitos que saíram de seu lugar, desejosos do Outro, sujeitos que necessariamente estendem sua experiência de deslocamento no espaço para uma poética da relação, na qual suas identidades, antes enraizadas no Mesmo, se alargam pela relação com o Outro:

A noção de rizoma manteria, pois, o fato do enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma estaria no princípio do que chamo de uma poética da Relação, segundo a qual qualquer identidade reside em uma relação com o Outro (GLISSANT, 1990, p. 230)³⁴.

Dessa forma, em menor ou maior grau, todos eles podem ser considerados, além de estrangeiros, *exotes* ou *voyageurs-nés*, pois não vêem o exotismo como celebração, reverenciando a paisagem sem, contudo, incorporá-la, mas, sim, como “percepção compartilhada em que, fluido[s] e fragmentário[s], [esses] sujeito[s] colhe[m] da diferença dos trópicos a semente fertilizadora do próprio imaginário” (SILVA, 2003 – colchetes nossos). Ao recusarem a raiz única e totalitária do Mesmo, tanto Mário quanto Lévi-Strauss e Luís da Silva opõem-se a esta raiz, fazendo com que, dessa oposição, irrompam identidades rizomáticas, forjadas pelo calor da poética da relação que só podem sentir os estrangeiros que se sentam à mesa do Outro.

Evidentemente, como a noção de estrangeiro de Kristeva não enfatiza a questão da nacionalidade como primordial para a sensação de estranhamento a que todo sujeito está exposto diante de outros lugares e/ou culturas, talvez não seja preciso asseverar que as estrangeirices de Lévi-Strauss, Mário e Luís da Silva relacionam-se, de modo mais privilegiado, com a ordem de suas paisagens interiores do que propriamente com o direito sanguíneo do solo.

Mais do que estabelecer uma aproximação entre *O turista aprendiz*, *Angústia* e *Tristes trópicos*, visamos analisar o modo como nestes textos, a geografia visitada/vivida foi concebida como aquilo que Glissant chama de “o terno lugar do amante e do amante, o duro desafio do trabalho, a interjeição do sofrimento que acrescenta ao real” (GLISSANT, 1990, p. 32)³⁵. Cada um deles anunciou, de forma mais ou menos profunda, a partilha e a Relação.

Essa incapacidade de compreender o ex-ótico, revelada nos textos analisados e por frases de Mário como “Não consigo descrever!”, vem bem ao encontro do exotismo de Segalen, que defende a inadaptação ao meio exótico como algo plenamente prazeroso ao se conceber o Diverso. Um exotismo, aliás, que não é, segundo Segalen, este estado caleidoscópico do turista e do medíocre espectador, mas sim a reação viva e curiosa diante do choque de uma individualidade contra uma objetividade degustada e percebida a distância.

³⁴ No original: «La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l’enracinement, mais récuse l’idée d’une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j’appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s’étend dans un rapport à l’Autre» (GLISSANT, 1990, p. 230).

³⁵ No original: “le tendre lieu de l’amant et de l’amant, le dur enjeu du travail, l’interjection de la souffrance que surajoute au réel” (GLISSANT, 1990, p. 32).

Nesse sentido, o exotismo de Segalen não consiste em uma adaptação ao exótico, mas em uma percepção aguda e imediata de uma incompreensibilidade eterna.

E é justamente nesse entrecruzamento das paisagens física e íntima (de espaços reais e subjetivos) que o encontro, utopia de todo estrangeiro, pôde, finalmente, ter lugar. Pela análise das obras do *corpus*, concluímos que o deslocamento no espaço pode ser considerado como algo que possibilita a experiência de uma travessia radical pela paisagem interior. Essa reconfiguração só é possível na medida em que, ao se deslocar, o sujeito acaba sendo afetado por um processo de desenraizamento identitário, que muitas vezes faz irromper uma identidade rizomática, que “não está completamente na Raiz, mas também na Relação” (GLISSANT, 1990, p. 31)³⁶. Nesse sentido, o produto do entrelaçamento dos espaços de fora e de dentro não deixa de ser o entrecruzamento de alteridades, estabelecendo-se, assim, uma poética do lugar, uma transgeografia onde habitam o estrangeiro e o seu desejo pelo Outro.

Assim, a façanha empreendida por nossos estrangeiros, no trânsito dos trópicos, da Amazônia e do sertão nordestino ao poético, transforma a leitura de *Angústia*, *O turista aprendiz* e *Tristes trópicos* em um convite a toda uma legião de estrangeiros não apenas para uma viagem pelo norte e nordeste do Brasil ou a uma incursão pelas tribos indígenas brasileiras, mas, sobretudo, a um verdadeiro ritual de hospitalidade. No banquete de relatos que nos é oferecido, tanto os lugares visitados se invertem (Veneza pode assumir ares de Santarém, assim com Belém bem pode se parecer com o Cairo), quanto a natureza é humanizada, e, os homens, animalizados. Além disso, deparamo-nos, no contato com estas obras, com um entrelaçamento de alteridades que, eventualmente, torna difícil, mas não impossível, a distinção entre o Mesmo e o Outro, entre um brasileiro e um estrangeiro. Cabe-nos lembrar ainda que, nesse jogo de inversões, tal entrecruzamento só se faz possível na medida em que a errância no espaço geográfico desloca e põe fora de lugar todo aquele que lhe ousa atravessar. Mas se a geografia é imensa, menor imensidão não têm aqueles que a atravessam.

Considerações finais

Conforme dissemos, embora os pontos de partida e chegada de Mário, Lévi-Strauss e Luís da Silva difiram entre si, o certo é que há, nas obras analisadas, uma experiência inegavelmente relacionada com o deslocamento no espaço. Mário de Andrade e Lévi-Strauss saem do urbano e adentram territórios mais primitivos, ao passo que Luís da Silva, de *Angústia*, faz justamente o contrário, indo de um pequeno município sertanejo a um centro urbano.

Assim como ocorre com as fábulas do lugar produzidas em *O turista aprendiz*, *Angústia* e *Tristes trópicos*, é possível pressupor a oposição urbano/não urbano, mais civilizado/menos civilizado, mais primitivo/menos primitivo, ou mais precisamente morro/asfalto, em outra fábula de um lugar brasileiro que, há décadas, se estabelece, sim, como uma figuração do pitoresco e da carioquice do Rio de Janeiro, mas que também se desloca, no entrecruzamento com outras artes e, sobretudo, com o samba, diluindo tal oposição e as próprias fronteiras que separam morros e favelas da cidade.

³⁶ No original: “n’est plus toute dans la Racine, mais aussi dans la Relation” (GLISSANT, 1990, p. 31).

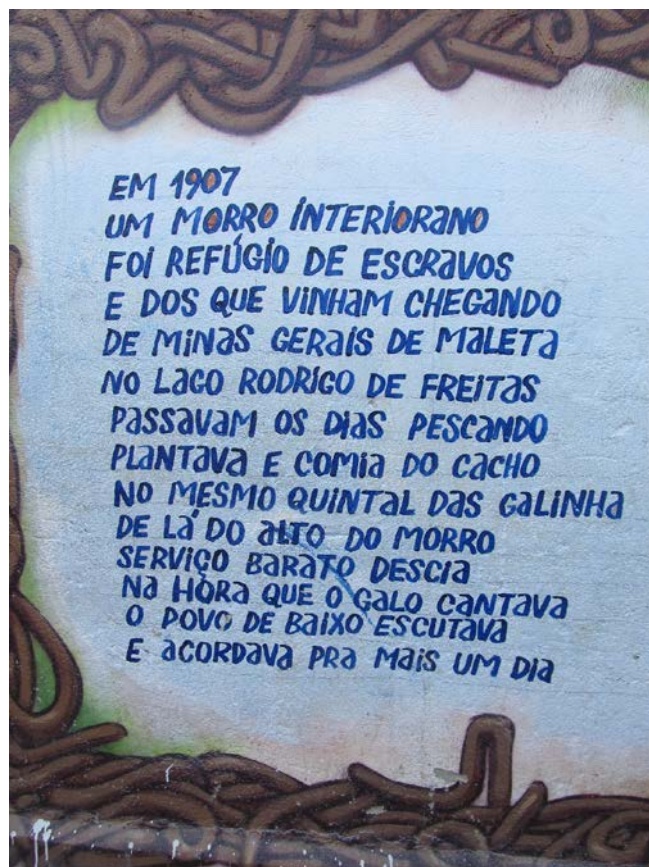


Figura 1. Nesta fotografia, feita no Morro do Cantagalo, no Rio de Janeiro, vemos claramente a oposição morro/asfalto como constituinte da relação histórica entre a favela e a cidade do Rio de Janeiro. (Gregório, junho/2011).

Considerado como símbolo de identidade nacional, sobretudo a partir da era Vargas e do samba-exaltação, o samba é extremamente rico em popularidade e em suas origens estilísticas, que incluem maxixe, lundu, semba, batucada, jongo, modinha e choro. À riqueza de suas origens e instrumentos, somam-se suas inúmeras faces: samba-batido, samba de breque, samba-canção, samba-corrído, samba-enredo, samba-exaltação, samba de morro, samba-raiado, samba de roda, samba de terreiro, sambalango, samba-funk, samba de gafieira, samba-jazz, samba-maxixe, samba-rap, samba-reggae, samba-rock, sambalada, sambolero, bossa nova, pagode. Todas essas faces revelam sua evolução através do século XX, tendo cada uma das décadas apresentado variantes do samba influenciadas por fatores históricos, como a ditadura do Governo Vargas e o impacto da música norte-americana no pós-Guerra, assim como pela maior difusão de ritmos latinos.

Tanto suas origens quanto suas inúmeras representações apontam para a sua diversidade e a sua capacidade de desdobramento. Além disso, é preciso reconhecer, em sua evolução ao longo de todo o século XX, que os sambistas, quando se veem perdidos musicalmente em relação aos rumos do samba, recorrem reiteradamente às raízes do samba produzido, a partir do final do século XIX, nas casas das tias Baianas que moravam no centro da cidade.

O samba e o conjunto de suas representações traduzem, ao nosso ver, a fábula de suas raízes, que os sambistas afirmam estar em um lugar, o qual representaria seu início. Apesar de muitos sambistas defenderem a ideia de que o samba não nasceu no morro, foi aí que ele se desenvolveu com maior

liberdade. Observe-se, a propósito, a letra *Gente do morro*, de Manoel Santana, Getúlio Macedo e Benê Alexandre (1953):

Vai, vai lá no morro ver/ A diferença do samba do morro para o da cidade/ Vai depois venha me dizer/ Se não é lá no morro que se faz um samba de verdade./ A criança lá no morro/ Nasce com pinta de bamba/ Tem um ritmo na alma, meu Deus/ Como tem a cadência do samba./ Se você não acredita/ Vai lá em cima apreciar/ Veja que coisa bonita/ A gente do morro sambar (SANTANA, M.; MACEDO, G.; ALEXANDRE, B. apud ZALUAR, A.; ALVITO, M., 2004, p. 88)

Matos (1982) afirma que seu desenvolvimento se deu de forma paralela à criação e ao crescimento das favelas e que estas vieram a se tornar uma espécie de refúgio dos sambistas e do próprio samba. Paradoxalmente, esse lugar reivindicado como berço não se apresenta como algo fixo. Ora, o lugar por si só não faz o samba se não for vivido. E se o próprio berço ou as raízes do samba se revela itinerante, migrante, vivo, isso faz pressupor o caráter móvel dessa expressão musical. Assim como os moradores do centro da cidade que frequentavam a casa das tias baianas, o samba carrega suas trouxas e é empurrado para a periferia carioca, subindo o morro e avançando naquilo que viria a se tornar parte da complexa paisagem do Rio: as favelas. A relação entre samba e favela é tão intrínseca que quando se implora que não se deixe o samba morrer, o argumento usado é o de que “o morro foi feito de samba”.

Em *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré (1998) sustenta que o morro é a utopia do samba, assim como o é a Terra de São Saruê para os sertanejos. Além disso, Sodré afirma que, ao se opor à planície, o morro se estabelece como um espaço mítico de liberdade. Assim, o ato de se louvar constantemente o morro e a favela deveria ser entendido não como algo alienante, mas como um dispositivo alternativo, capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante.

O reconhecimento do caráter fabuloso desse lugar, que pode ser (con)fundido com a fábula das próprias origens do samba, evidencia a produtividade da favela como um lugar que compõe o universo das representações do imaginário brasileiro, assim como a Amazônia, o sertão nordestino e a ideia de um país tropical.

As origens do samba, que muitos sambistas costumam denominar raízes e que bem podem figurar, ao nosso ver, como memória residual dessa expressão musical, parecem encontrar terreno fértil na favela, um lugar que o samba pode chamar de seu, onde a tradição oral e as relações de pertencimento emergem com mais naturalidade e espontaneidade, de modo completamente rizomático, porque em constante relação com o Outro. Matos (1982) destaca que o samba adquire estatuto de patrimônio coletivo, sendo cultuado e preservado por seu papel de agente unificador e mantenedor da identidade sociocultural do grupo que o pratica. Além disso, como expressão das vivências da favela, adquire o *status* de criação coletiva que visa a união e o fortalecimento do meio no qual emerge. Nas duas figuras a seguir, temos exemplos dessa união na favela; trata-se de duas telas do pintor *naïf* e também músico, instrumentista e compositor de samba Heitor dos Prazeres. Vemos, nas obras produzidas por esse multifacetado artista que, em sua origem, a favela está ligada não apenas aos negros que nela habitam, mas, também, a uma comunidade caracterizada pelo trabalho coletivo e pela solidariedade:

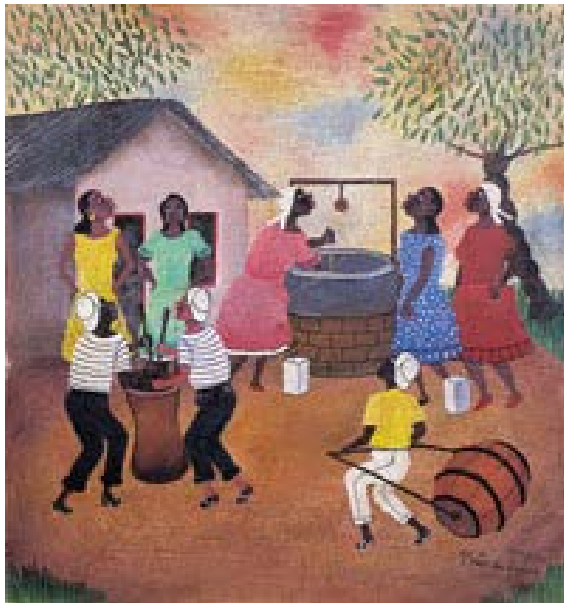


Figura 2. *Cotidiano* revela uma vivência do trabalho coletivo na favela.

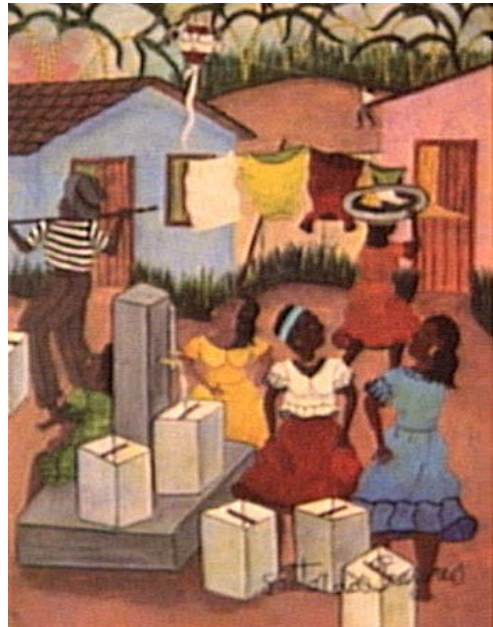


Figura 3: *No morro*. Realidade da favela, quando ainda não havia água encanada nas casas.

Em um lugar com tamanha diversidade cultural, as raízes, ao contrário do que se poderia supor, não se fixam no intuito de produzir apenas uma identidade; ao contrário, em comunidade, em contato com o Outro, e embalado pelo samba, esse espaço promove verdadeiros rituais de encontro. É que seus habitantes fazem da favela um samba no qual se canta a hospitalidade com que sonha, segundo Julia Kristeva, todo o estrangeiro. No samba que se confunde com a própria favela, ou nesta favela-samba em ritmo de batucada, não falta caldinho de feijão, ovo frito, torresmo nem canja. Tem banquete, tem roda de samba, tem mulata de saia curta, tem beleza, tem leveza e, mesmo quando tem dor, tem ombro amigo, tem vizinho, tem Iaiá, tem Ioiô.

Ao nosso ver, o caráter de resistência coletiva do samba redimensiona a vocação de acolhimento da diversidade da favela, descendo morro abaixo pela cidade, contrariando a lógica do branqueamento que empurrou as populações de imigrantes pobres e de ex-escravos para fora do centro do Rio de Janeiro. Ao longo de uma temporalidade que vai do final do século XIX até os dias de hoje, fica clara a busca recorrente dos sambistas pelas “origens” do samba. Ao empreender tal busca, o amor pelo samba, outrora produzido nas casas das tias Amélia, Bebiana, Mônica Prisciliana, Rosa Olé e Ciata, não deixa de se intensificar em seu novo espaço; ao contrário, confunde-se com o amor pela favela, pelo morro, pelo lugar. No samba, a periferia é o centro. E é nesse sentido que a análise das representações e das figurações da favela carioca se revela produtiva. O fato de ser exaltada reiteradamente nas letras de samba, como reduto e celeiro de bambas, evidencia uma associação essencial entre a origem dessa expressão musical e o lugar. No exemplo a seguir, temos o samba-Deus que desce do morro-céu. Observe-se o *Samba nosso ou Reza de malandro*, de Benoit Certain e E. Souto:

Samba nosso, muito amado/ Que desceste lá do morro/ de cavaco, de cuíca, repicando no pandeiro/ sejam sempre respeitado/ se isso for do teu desejo./ Na Favela, na Pavuna/ Na Gamboa, no Salgueiro./ O batuque de cada dia/ Dá-nos hoje, por favor (CERTAIN e SOUTO, 1932).

Essa recorrente aproximação com as origens aponta a favela como o lugar onde suas raízes se fixaram irreversivelmente para, depois, crescerem e verem, através de seus múltiplos frutos, o grão da voz daqueles que não apenas moram, mas cantam a favela tanto para representá-la quanto para deslocá-la, transformando-a em um verdadeiro espaço de transferências artísticas, estéticas e culturais. Esse espaço da favela, cantado no samba, constitui-se, assim, como um território carioca, brasileiro, que nos representa, sim, mas que também transgride a própria geografia e nos expande para além dos limites do local e do nacional. Nesse sentido, o samba redimensiona a cartografia dos morros cariocas e de toda a periferia do Rio de Janeiro, redesenhando e pintando a favela com as tonalidades de fábula do lugar. Veja-se a letra de *Sei lá, Mangueira*, de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho:

Vista assim do alto/ Mais parece um céu no chão/ Sei lá.../ Em Mangueira, a poesia/ Feito um mar se alastrou/ E a beleza do lugar / Pra se entender/ Tem que se achar/ Que a vida não é só isso que se vê/ É um pouco mais/ Que os olhos não conseguem perceber/ E as mãos não ousam tocar/ E os pés recusam pisar (VIOLA e CARVALHO, 1970).

Nessa fábula, pressupõe-se a impossibilidade de sua fixidez, uma vez que, por intermédio do samba, a favela se desloca, empreendendo travessias que vão do periférico ao centro. Em suas travessias, o lugar é cantado ao som de cavaquinho, pandeiro e tamborim, revelando, por um lado, o pitoresco, e, por outro, a reinvenção da favela, que se transmuta em favela mundi, transfavela, repicando, no ouvido do mundo, a voz dos bambas que nela habitam. Observe-se a letra de *Malandrando*, de Silvio Lana, Luís Melodia e Perinho Santana:

"Dum coro de gato/ Nasci um surdo, repicado / A repicar no ouvido do mundo / Sou brasileiro, bem mulato/ Bamba e valentão / Sou o cupido do amor/ De minha raça / Tocando um samba / Nas cordas de um violão" (LANA; MELODIA; SANTANA, 1987).

Se Mário de Andrade, Lévi-Strauss e Graciliano Ramos (por intermédio de Luís da Silva) souberam transpor para as páginas da literatura sua experiência de deslocamento no espaço geográfico brasileiro, compondo fábulas de lugares como a Amazônia, os trópicos e o sertão nordestino, o samba, por sua vez, parece não apenas transpor, do real, as figuras e o contexto da favela, como também a desloca para fora de suas fronteiras. Através dele, ela se constitui como mediação exemplar de neutralidade, revelando-se um espaço intervalar, indelimitável, que acolhe a diversidade, permitindo o trânsito do popular e do erudito, do negro e do branco, do malandro e do boêmio, daqueles que moram no morro e no asfalto e de quem quer que venha a conhecê-la em sua versão cantada. Mais do que integrar as estatísticas do IBGE, no entrecruzamento com o samba, a favela, com seus becos, ruelas e toda a sua gente, é deslocada de morros e bairros periféricos para além dos limites do Rio e do país, migrando para as páginas da República Mundial das Letras, com direito até mesmo a tratamento para aqueles que são ruins da cabeça ou doentes do pé. Veja-se, abaixo, trecho significativo de *Minha embaixada chegou*, de Assis Valente:

Eu vi o nome da Favela/ Na luxuosa Academia./ Mas a Favela para dotô/ É morada de malandro/ E não tem nenhum valor./ Não tem doutores na favela / Mas a Favela tem doutores./ O professor se chama bamba/ Medicina na macumba/ Cirurgia, lá, é samba (VALENTE, 1934).

Pode-se, desse modo, vislumbrar a favela carioca como figura passível de um estudo que privilegia suas características regionais e nacionais, em sua carioquice suburbana, mas que não deixa de reconhecer suas potencialidades de deslocamento e transfiguração, como pede o comparatismo hoje.

MACHADO, C. M. Of Fables and Displacements. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 57-69, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ANDRADE, M. de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, Intr. e Notas de Telê Porto Ancôna Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BESSIÈRE, J. Cendrars: lieux et frontières. In: Chefdor, M. *La fable du lieu: Études sur Blaise Cendrars*. Paris: Champion, 1999. p. 11-31.

GLISSANT, É. *Poétique de la relation*. Paris. Éditions Gallimard, 1990.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MATOS, C. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

RAMOS, G. *Angústia*. 10. ed. São Paulo: Martins, s/d.

SEGALEN, V. *Essai sur l'exotisme – une esthétique du divers*. Montpellier: Fata Morgana, 1978.

SILVA, M. L. B. Estudos Comparados: literatura, cultura e deslocamentos. In: COLÓQUIO SUL DE LITERATURA COMPARADA, II. 2003. Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: ABRALIC, 2003. s/n. (CD-ROM).

_____. Geografia, paisagem e alteridade. Porto Alegre. In: REBELLO, L. S.; CUNHA, P. L. F. da; BRUM, P. (Org.). *Estudos Comparados: Literatura, Cultura, Deslocamentos*. Porto Alegre: ABRALIC, 2004. s/n. (CD-ROM, v. 1).

_____. Literatura e Espaço: Blaise Cendrars e o Elogio dos Trópicos. Faculdade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul. **Revista Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 27, p. 79-86, 2002.

_____. Littérature brésilienne et fable du lieu. **Revue de Littérature Comparée**, Paris, v. 316, p. 411-418, 2005. Disponível em

<<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-4-page-411.htm>>. Acesso em 25/05/2011.

_____. *Paisagens do dom e da troca*. Porto Alegre: Maison de France Literalis, 2009.

_____. Travessias poéticas contemporâneas: da recriação à invenção. **Raído**, Dourados (UFGD), v. 2, p. 41-52, 2008. Disponível em <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/viewFile/89/96>>. Acesso em 03/06/2011.

SANTANA, M.; MACEDO, G; ALEXANDRE, B. Gente do Morro. In: ZALUAR, A.; ALVITO, M. (Org.). *Um século de favela*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 88.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

METAMORFOSES NO ESPAÇO EM *ESTORVO*, DE CHICO BUARQUE: MESMOS LUGARES, DIFERENTES SENTIDOS

Márcia de Oliveira Reis Brandão*

Resumo

Neste artigo examinam-se as reconfigurações espaciais em *Estorvo*, de Chico Buarque, tendo como ponto de partida a figura "retraite" (retirada), analisada por Roland Barthes em suas proposições sobre "o Neutro", apresentadas em curso ministrado no "Collège de France" em 1978. Também é trazida à pauta a instabilização dos limites entre espaço público e espaço privado que vem se acirrando desde a Modernidade.

Palavras-chave

Espaço; Experiência; Modernidade; Narrativa.

Abstract

In this paper we analyse the spatial reconfigurations performed in the narrative of *Estorvo*, written by Chico Buarque. As our starting point we consider Roland Barthes propositions on the "neutral" that appeared in his course for the Collège de France presented in 1978. We also take into consideration the unstableness of the boundaries between private and public space, which has increased since Modernity.

Keywords

Experience; Modernity; Narrative; Space.

* Doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF - CEP 24210-201 - Rio de Janeiro – RJ – Brasil. E-mail: mreis@cbpf.br

A questão da identidade fraturada tem sido objeto da ficção e da reflexão sobre o discurso literário a partir da segunda metade do século XIX. Se o discurso racionalista postulava o sujeito como identidade constante, desde a Modernidade a subjetividade passou a ser reconhecida como um processo, acentuando-se o seu aspecto de devir. A questão da experiência é um dos eixos dessa nova forma de interpretar as relações entre identidade e subjetividade. O pensamento contemporâneo tem procurado compreender a experiência sob o ângulo de sua refuncionalização no contexto atual. Conforme destaca Florencia Garramuño (2009), segundo alguns pensadores, na esteira do devir histórico, marcado pela violência, a própria experiência estaria em extinção. Para a autora, entretanto, as práticas artísticas contemporâneas “parecen más bien señalar no tanto una pobreza de experiencia sino la emergencia de otras formas de la experiencia” (GARRAMUÑO, 2009, p. 35). Esta, portanto, não deixou de existir, transformou-se e a narrativa incorporou esse novo modo de experimentar as relações entre os indivíduos e entre estes, a sociedade e a História, perdendo seu caráter linear e acumulativo e assumindo a fragmentação e a indeterminação tanto no que tange ao aspecto formal quanto na própria seleção da experiência que mediatiza.

Nessa alteração no paradigma da percepção das relações entre a experiência e a narrativa, as práticas literárias e o real, a assunção de *personae* – os diversos papéis que o indivíduo desempenha no jogo social – também é desvelada. A própria concepção tradicional que estabelecia limites estanques entre as esferas pública e privada e entre o que estas representavam para o homem, também passa a ser perspectivada.

Flora Süssekind (2004), ao analisar a literatura brasileira contemporânea, assinala, em paralelo a uma prática que mobiliza a territorialização – ou seja, a delimitação precisa de zonas espaciais em que se repetem as relações sociais hierarquizadas – característica do que denomina neodocumentalismo, um processo de reterritorialização ou “desterritorialização”, implementado por parte da narrativa e dos registros poéticos da atualidade. Nessas reterritorialização e/ou desterritorialização, espaços e sentidos se reconfiguram, se deslocam, resultando em uma complexificação das relações a partir “da produção de espaços não representacionais e zonas liminares ambivalentes, transicionais, da subjetividade (SUSSEKIND, 2004, s/p.)”.

No caso de *Estorvo*, os dois macroespaços principais – a zona sul da cidade do Rio e o conjunto estrada-sítio – apontam exatamente para essa mobilidade de sentido, como ocorre, por exemplo, na dupla subversão dos paradigmas tradicionais envolvidos na relação entre espaço urbano e espaço rural.

Doreen Massey (2005) observa que o espaço não é algo dado, fechado, e sim em permanente construção. Seu aspecto constitutivo envolve inter-relações – “el espacio es producto de interrelaciones. Se constituye a través de interacciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad” (MASSEY, 2005, p. 104) –; a pluralidade – “el espacio es la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad; es la esfera en la que coexisten distintas trayectorias” MASSEY, 2005, p. 105) –; e o devir – “el espacio [...] siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado” (MASSEY, idem, ibidem).

Massey, assim como Bakhtin, destaca a concepção da Física Moderna quanto à indissociabilidade do tempo e do espaço que, então, passam a ser

referidos como “espaço-tempo”³⁷. Essa nova forma de conceber as relações espacio-temporais influenciou todas as áreas do conhecimento. Conforme assinala Leonor Arfuch (2005), a partir das alterações histórico-sociais ocorridas desde o século XVIII configurou-se uma nova forma de experimentação da intimidade para cuja compreensão as noções de tempo e espaço, ou de espaço-tempo, são indispensáveis. Inicialmente vinculada às concepções tradicionais de interioridade/exterioridade, esfera privada/esfera pública como elementos em oposição, a intimidade sofrerá um processo de reconfiguração com o advento da Modernidade, que se acirrará com as explosões de tecnologias em todas as áreas, desvelando a fluidez entre os domínios que continuamente se suplementam.

Em sua análise, Arfuch enfatiza o papel simbólico do umbral. Este representa exatamente a junção interior/exterior, especialmente no que tange ao lar, reunindo os dois aspectos: ponto em que se interpenetram interioridade e exterioridade e, conseqüentemente, se enfraquecem enquanto aspectos mutuamente excludentes. A margem, espaço tradicionalmente do fora, passa a ser experimentada como “parte de”³⁸. Desconstrói-se, assim, a noção de limite, que deixa de ser percebido como separação estanque, constituindo-se em “limiar”. Este aponta para um espaço-tempo intermediário: simultaneamente interior e exterior; nem passado, nem futuro, mas agora (*now*).

A cena que inaugura a narrativa de *Estorvo* apresenta o protagonista exatamente à porta de sua casa. O umbral se afirma na perspectiva de um entre-lugar, nem interior, nem exterior. É o narrador que, dentro de casa, parece sentir-se ameaçado, e o interior, espaço tradicionalmente associado à segurança, termina por revelar-se insuficiente, levando-o a abandonar o apartamento e dar início ao seu deslocamento constante.

Todo o romance é uma travessia que se manifesta através do movimento ininterrupto do narrador-protagonista. Travessia que, no contexto contemporâneo de reconhecimento da fragmentação, não pode ter mais como fim a unificação das experiências vividas, que se traduziria no alcance de um destino, mas uma tentativa de burlar a dor da perda exatamente a partir da repetição do ato que a causou, o abandono, a retirada, indiciada na abertura do texto:

E ele me conhece o suficiente para saber que eu poderia até receber um estranho, mas nunca abriria a porta para alguém que de fato quisesse entrar.

Agora ele já percebeu que é inútil, que não me engana mais, que eu não abro mesmo, que sou capaz de morrer ali em silêncio, posso virar um esqueleto em pé diante do esqueleto dele, *então abana a cabeça e sai do meu campo de visão*. E é nesse último vislumbre que o identifico com toda a evidência, voltando a esquecê-lo imediatamente. Só sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, *porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão, há muito tempo* (BUARQUE, 2004, p.8-9, grifos nossos).

Por essa razão, talvez o que mais se aproxime de uma autocaracterização afirmativa do narrador – no sentido de que não se dá por ausência, negação –

³⁷ Einstein demonstrou que o espaço não é algo fixo e o tempo não é absoluto, ambos dependem da observação, i.e., são percebidos diferentemente segundo as condições envolvidas em sua observação, dando, assim, origem à “Teoria da Relatividade”. Cf. OLIVEIRA (1996; 2003).

³⁸ Foi Jacques Derrida (1971), ao desconstruir a noção de uma origem primeira, plena, considerada enquanto um centro do qual tudo emanaria e poderia ser repetido, que levou a uma nova concepção da margem. Rompendo com as ideias de origem primária e de centro, sua tese mobiliza a noção de suplemento e traz para a cena da reflexão o jogo como abertura. Adotar a verdadeira estrutura do jogo abala a certeza tranquilizadora promovida pela origem centrada que, simultaneamente, funda e se fundamenta na crença de um *telos*, um sentido apriorístico, que a razão busca, desvela e justifica.

ocorra quando declara: “O asfalto espelhado, o verde retinto, árvores como roupa torcida, essa estrada é minha” (BUARQUE, 2004, p. 69). Como o espaço, que no caso de seu apartamento se transforma de protegido em desprotegido, alterando o tradicionalmente estabelecido, a noção de propriedade também é subvertida a partir do objeto eleito para possuir: a estrada. Esse é o lugar a que pertence e que, reciprocamente, lhe pertence(ria). O espaço no qual parece efetivamente confortável é, portanto, um lugar de passagem, em que mover-se é condição inevitável.

Em *O neutro*, Barthes (2003b) associa o tema da retirada à categoria do neutro. Em francês o vocábulo *retraite*³⁹ dá nome a mais uma de suas figurações. Entre as acepções que considera como mais relevantes à sua leitura do tema da neutralidade estão “a ação de retirar-se, de recolher-se, afastando-se do mundo cotidiano, e o lugar para onde alguém se retira” (BARTHES, 2003, p. 282). São estas que conduzem à mobilização da “proxemia”⁴⁰ pelo autor.

No primeiro curso que ministrou no Collège de France, *Como viver junto* (2003a), Barthes utiliza-se da proxemia especialmente para tratar das relações implicadas na convivência em uma escala doméstica, concentrando a análise nos espaços e objetos integrantes desta escala, como o quarto, o leito, etc.

Em *Estorvo* a proxemia se associa à multiplicidade de espaços-cena, ou de imagens espaciais, pelos quais o narrador desliza e que apontam para a desrealização do próprio espaço. O ato de retirada que abre a narrativa é testemunho da instabilização das fronteiras espaciais, assim, o narrador busca proteção no espaço tradicionalmente considerado desprotegido, a rua. E é nela que se encontrará durante a maior parte da narrativa. Os espaços tradicionalmente concebidos como privados – sítio, casa da irmã, prédio da mãe, apartamento da ex-mulher – parecem sempre recusar ao narrador o abrigo.

A partir da relação entre movimento/imobilidade, a questão espacial assume relevância ímpar na narrativa. Em contraposição à indefinição que permeia as suas relações com os outros personagens, com exceção do próprio espaço ocupado pelo narrador no início da narrativa, alguns dos microespaços⁴¹ são apresentados com detalhes. A casa da irmã é o primeiro a ser descrito meticulosamente pelo narrador-protagonista, implementando na narrativa um jogo entre a indeterminação das relações entre os personagens e a precisão das características físicas dos espaços, que, entretanto, também integram o universo da indefinição, instaurado a partir da ausência de nomeação.

A indeterminação do narrador-protagonista longe de ser elidida a partir do contexto de proximidade e identificação que poderia representar o encontro entre irmãos se reafirma. Após ultrapassar os mecanismos de proteção e ser

³⁹ Conforme nos informa o tradutor de *O neutro*, “a palavra encerra em si vários significados (expressos por palavras diferentes em português), dos quais os mais importantes são: retirada, retiro, recolhimento e aposentadoria” (BARTHES, 2003, p. 282).

⁴⁰ A teoria da proxemia (the proxemics), proposta pelo antropólogo americano Edward T. Hall em *The Silent Language* (1990), visa interpretar as relações sócio-culturais a partir dos aspectos envolvidos no uso que o homem faz do espaço nos contextos intra e intercultural. Um dos aspectos seria o que denomina “the silent language”. Segundo Hall, “a linguagem silenciosa” não constitui apenas um gestual, mas sim “an entire universe of behavior”, funcionando em justaposição à linguagem verbal e abarcando toda uma série de fatores e comportamentos que vão desde os tempos-de-espera até as distâncias estabelecidas entre os interlocutores envolvidos no processo de comunicação. Embora movido por um interesse taxonômico, o ponto crucial de sua tese é o estabelecimento de que “Culture is communication” e que esta última deve ser concebida como um processo mais amplo que ultrapassa a linguagem verbal. Por esta razão, é indispensável considerar a função que o silêncio desempenha em um contexto comunicacional, atentando-se especialmente para as especificidades culturais nele envolvidas. Para Hall, o silêncio constitui uma linguagem que, entretanto, funciona a partir de relações estabelecidas no espaço.

⁴¹ Consideramos como macroespaço a zona sul da cidade que não é nomeada ou descrita no romance, mas apenas possível de ser identificada a partir de algumas referências, como a proximidade com o mar, o túnel, etc.

conduzido a entrar na casa pela porta da garagem por um empregado que “não sabe que porta eu [o narrador] mereço” (BUARQUE, 2004, p. 13 – colchetes nossos), ele se defronta com sua irmã em uma salinha, espaço intermediário entre o mais íntimo, o quarto, e o mais público, a sala de estar, que o narrador também nos revela ser nua e vazia: “uma sala de estar onde nunca vi ninguém sentado” (BUARQUE, 2004, p. 14). A escolha do espaço para o encontro parece remeter-nos ao umbral, entre-lugar, nem público, nem privado. Durante todo o episódio, continuamente interrompido pelas entradas do copeiro, pela chegada da sobrinha, pela entrada da babá e retirada da sobrinha, o diálogo entre irmãos é praticamente inexistente e o narrador parece ser mero espectador.

O episódio da visita à casa de sua irmã, mobiliza, assim, um jogo entre o silêncio verbal que envolve os personagens que integram o núcleo familiar, a mais íntima das estruturas, que se caracteriza pelo menos, e o espaço da casa, apresentado minuciosamente, apontando para a tensão constitutiva entre o excesso e a falta.

De acordo com o padrão rítmico adotado pela narrativa, o narrador retornará, posteriormente, à residência de sua irmã. O episódio constitui um duplo retorno, pois durante a visita recorda-se de outra por ele realizada ao local. Segundo Barthes (2003a), o quarto conjugal é um espaço que aos poucos se dissociou do lugar total que representa a casa, transformando-se em um lugar simbólico que remete à cena primitiva. É, simultaneamente, lugar de segredo e proteção, remetendo respectivamente ao sexo (cena primitiva) e ao tesouro (lugar onde se guardam as coisas mais preciosas). Finalmente, nos diz ainda Barthes, tesouro/sexo, segredo/propriedade se confundem. Essas relações parecem estar representadas nas incursões do protagonista no quarto do casal. Em uma dessas incursões, o narrador expressa seu desagrado ao perceber que a irmã partilha o leito com seu cunhado, numa remissão ao sexo e a um desejo incestuoso indiciado também em outros momentos do texto. Desejo que se transmuta na vontade de penetrar no espaço supostamente mais íntimo e que transfere de si para o quarto, personificando-o, e para sua própria irmã:

Vi-me subindo a grande escada. Vi-me não tanto querendo ir, mas como sendo chamado pelo quarto da minha irmã. Não sei por que, passou-me a idéia de que minha irmã queria que eu olhasse o seu quarto, dispensando família, amigos e criadagem do meu caminho (BUARQUE, 2004, p.62-63).

Se na primeira visita o acesso desimpedido ao quarto não é suficiente para motivar o ato ilícito – e o narrador termina por sentir-se um bom sujeito ao evitar que a culpa do desaparecimento das joias recaísse sobre a arrumadeira – em sua segunda visita, este é quase um reflexo: “Um ato tão silencioso e obscuro que nem eu mesmo testemunho. Um ato impensado, um ato tão manual que se pode esquecer. Que pode se negar, um ato que pode não ter sido” (BUARQUE, 2004, p. 66). A atitude do narrador, injustificada, injustificável para ele mesmo e, portanto, posta em dúvida (“um ato que pode não ter sido”), subverte finalmente a função de proteção do espaço íntimo, subversão acirrada pelo fato de que quem a executa é um membro da família. Após o ato ilícito e tácito, o narrador retira-se do espaço subvertido do quarto para nova ida ao sítio da família.

O sítio desempenha papel central na narrativa. Conforme assinalamos, a estrada que conduz à propriedade é o lugar de pertencimento do narrador. Estrada e sítio compõem uma espécie de amálgama espaço-temporal que parece abrigar suas recordações mais caras. Segundo Arfuch (2002; 2005), a percepção de que tempo e espaço são indissociáveis levou Bakhtin a cunhar o conceito de

“cronotopo”⁴², associado não só aos estados vivenciados pelo(s) indivíduo(s), mas também, e especialmente, às formas narrativas – escrita, oral, cinematográfica – através das quais a subjetividade e a intimidade se revelam.

Ao analisar as formas narrativas, a autora adiciona ao conceito de “cronotopo” o de “espaço biográfico”:

La narración de una vida – umbral entre lo íntimo, lo privado y lo público – despliega, casi obligadamente, el arco de la temporalidad [...] Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio – físico, geográfico – se transforma así en espacio *biográfico* (ARFUCH, 2002, p. 248 - grifo da autora).

Em *Estorvo*, o conjunto estrada-sítio, juntamente com a rua, parece constituir o espaço biográfico do narrador. O sítio representa simultaneamente memória de um passado, caos do presente e indicativo de um por vir incerto. O estado de decadência em que se encontra a propriedade é metáfora da condição do próprio protagonista, apontando também para o esfacelamento das relações na sociedade contemporânea. Espaço de memória mais diretamente associado à sua irmã, local onde viveu momentos da infância que deixam em aberto uma relação incestuosa. O sítio também abriga recordações do relacionamento com o seu amigo, figura tão indefinida quanto o narrador.

Embora não se insira no que tradicionalmente denominam-se narrativas memorialísticas, biográficas ou autobiográficas, *Estorvo* dispõe de diversos elementos que se associam à escrita da memória. Três eixos principais do texto pelos quais se dá a conhecer a subjetividade fragmentária do protagonista são as suas relações com a irmã, o amigo e a ex-mulher, que, entretanto, vinculam-se ao narrador prioritariamente através de suas recordações. Essas relações podem ser analisadas do ponto de vista da experimentação do espaço biográfico. As ligações entre o narrador e cada uma de suas contrapartes estão, embora não de maneira excludente, associadas a espaços específicos, respectivamente o sítio, o apartamento do amigo e o apartamento de sua ex-mulher, que, contudo, adquirem sentidos diversos, a partir das inter-relações que neles se atualizam. O reconhecimento da relevância da dimensão espacial permite que se perceba que a diferença, a pluralidade de sentidos, se dá não só diacrônica, mas também sincronicamente. É o que Massey (2005) denomina “contemporaneidad de la diferencia” (MASSEY, 2005, p. 116) e que pode ser verificado a partir dos diversos significados que os mesmos lugares assumem ao longo da narrativa, como no caso do apartamento em que viveu quando estava casado e do sítio da família. Esse é lugar de memória para o narrador, no qual, entretanto, não encontra mais abrigo; é única morada para o velho caseiro; é símbolo do capitalismo para o amigo; é esconderijo e lugar a ser explorado economicamente pelos contraventores; é lugar transformado em estorvo para os vizinhos, já que invadido e utilizado para fins escusos pelos bandidos.

Marcado por contradições, o ingresso do narrador no sítio da família revela-se em sintonia com a percepção de que os limites estanques entre interioridade e exterioridade são construções históricas, sociais, discursivas. É a forma como o espaço é experimentado que o leva a constituir-se como interior ou exterior. Por essa razão, subvertem-se as posições e os portões eletrônicos parecem menos impenetráveis ao narrador do que a porta aberta:

⁴² O conceito de “cronotopo” é mobilizado pela autora em seus dois textos que integram a bibliografia do presente trabalho: *Cronotopias de la intimidad* (2005) e *El espacio biográfico* (2002).

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. Após a besta hesitação, percebo que é esse mesmo o meu desejo. Piso o chão do sítio e caio fora. Piso o chão do sítio, e para me garantir decido fechar a cancela atrás de mim. Só que ela está agarrada no chão, incrustada e integrada ao barro seco. Quando deixei o sítio pela última vez, há cinco anos, devo ter largado a cancela aberta e nunca mais alguém a veio fechar (BUARQUE, 2004, p. 23).

Como nos revela a narrativa, foi o próprio narrador quem a deixara aberta quando, cinco anos antes, depois de um acesso de cólera esquerdista de seu amigo já embriagado de lá partiram. Nesse mesmo dia, conhecera sua mulher e, após casar-se com ela, afastara-se (fora afastado) de seu amigo com quem nunca mais encontrara.

As referências à sua relação com o amigo e com sua mulher indicam a manutenção de um estado de perene exterioridade. O protagonista do romance é essencialmente um ser à margem. Mas o termo "margem" aqui não exige ou, melhor, não permite complemento. O narrador não está à margem de nada, é simplesmente um ser/estar à margem. Esta, conforme assinalou Derrida (1971), se coloca não a partir de uma relação de exclusão, mas sim de contiguidade face a um centro que sempre se desloca, e que, portanto, está sempre ausente. Os portões eletrônicos do condomínio de sua irmã, a porta fechada da butique onde trabalha sua ex-mulher ou até mesmo a porta do apartamento de sua mãe, em relação explícita de presença, apontam para um sentido pré-fixado com o qual o narrador já está habituado a lidar. Diferentemente, o acesso livre ao sítio indicia a falta e por isso constitui verdadeiro obstáculo e o perturba. O espaço do sítio representa a possibilidade de "cair fora", mas exatamente por escapar à pré-determinação é mais aterrador. Esse fora, entretanto, não é concebido como oposição paradigmática a um espaço interno. Este, assim como um possível espaço externo, é neutralizado a partir das sensações que o narrador experimenta e que faz "o vale cercar o mundo" e torna possível "entrar num lado de fora". Se não há mais dentro e/ou fora é impossível fechar atrás de si a cancela, mantendo indiscerníveis e intercambiáveis interior e exterior.

A desconstrução da oposição entre dentro e fora resultante da forma como o narrador experimenta o espaço também ocorre a partir da subversão do estatuto de espaço-refúgio do sítio. Este, assim como o apartamento do narrador na cena inaugural, transforma-se em lugar de risco e a visita termina com sua expulsão pelos contraventores que agora o habitam.

A expulsão o leva a procurar sua ex-mulher. A retomada através da lembrança de seu relacionamento com ela nos permite mais uma vez questionar se há realmente mudança através do tempo no modo como o protagonista se relaciona com os outros personagens. Assim como presente e passado se transformam em algo quase indistinto através da aproximação entre fato imaginado e fato real, também é impossível perceber quaisquer diferenciações nas atitudes do narrador pautadas em relações de causalidade ou como fruto da passagem do tempo. No que concerne ao seu casamento, a narrativa nos mostra que, antes ou após o seu fim, o que o uniu à ex-mulher não teria verdadeiramente se alterado. Há um flagrante paradoxo entre a forma como descreve o seu relacionamento e sua conduta durante toda a narrativa. Como na relação com seu amigo, a marca de sua ligação com a mulher é uma espécie de

inadequação que enfraquece sua caracterização como de profundas intensidade e intimidade, pois, apesar de o narrador mencionar uma espécie de isolamento voluntário a que ambos ter-se-iam submetido durante o casamento – “Quatro anos vivi com essa mulher. Mas vivi de me trancar com ela, de café na cama, de telefone fora do gancho, de não dar as caras na rua” (BUARQUE, 2004, p. 40) –, outras revelações sobre seu casamento apontam para esse seu estar fora mesmo antes da separação: o episódio da gravidez interrompida, as tentativas malogradas de sua mulher para empregá-lo, sua passividade ante o fato de ela impedir/interromper o seu contato com o seu amigo.

A inadequação do personagem a quaisquer tipos de ligação tradicional é desvelada a partir do vínculo que estabeleceu com a casa em que vivera durante o período do casamento:

Eu esperava por ela em casa. Habituei-me sem ela em casa, andava nu, cantava. Mudava a arrumação da sala. Planejava empapelar as paredes. Já gostava mais da casa sem minha mulher. Sozinho na casa eu tinha mais espaço para pensar na minha mulher, e era nela fora de casa que eu mais pensava. Às vezes ela chegava tarde da noite e ia ao banheiro, e bulia na cozinha, e ligava a televisão sem necessidade, e isso me dava um tipo de ciúme da casa. Preferia não ver, e amiúde fingia estar dormindo. De manhã deixava-a acordar sozinha, abrir e fechar gavetas, ligar o chuveiro, bater vitamina e sair para o trabalho. Só então começava a minha jornada, que era andar de um lado para o outro da casa, lembrando-me da minha mulher e consertando as coisas. Um dia ela propôs a separação. Eu entendi e disse que ia continuar pensando nela do mesmo jeito, a vida inteira. Já deixar a casa foi mais difícil. Eu não saberia como me lembrar da casa. Era dentro da casa que eu gostava da casa, sem pensar (BUARQUE, 2004, p. 41).

Sua ligação com o espaço doméstico aparentemente a indicar um processo de interiorização do personagem, na verdade ratifica o seu estar fora, e como sua entrada no sítio, é a afirmação mais pungente de sua condição inexorável de exterioridade. Assim como entrar no sítio é cair fora, permanecer na casa, é estar fora, neste caso, do relacionamento conjugal, do trato social. Quando sua mulher sai de casa para trabalhar é através do espaço que o narrador passa a viver a relação. Esta parece satisfatória a partir da ausência da mulher. Enquanto sua presença real constituía uma alteração do espaço que o narrador desejava preservar, sua presença/ausência, através da lembrança ou do pensamento, mantém a falta característica do desejo⁴³. O próprio deambular que parecia ter sido inaugurado pela visita inesperada no início da narrativa, surge como duplicação de um ato que se dá desde sempre: “Só então começava a minha

⁴³ Segundo Lacan (1978), o inconsciente é uma estrutura de linguagem e, como tal, possui duas leis fundamentais: a metáfora e a metonímia. A primeira funcionando a partir de condensações, e a segunda, pelo deslizamento de um significante a outro. A metáfora é o processo linguístico em que um significante é substituído explicitamente por outro. Ela não funciona a partir da atualização de dois significantes, mas “entre” dois significantes, estabelecendo um jogo de presença/ausência entre o significante substituído e aquele que ocupou seu lugar. A metáfora constituiria a estrutura do “sintoma”. O sintoma freudiano não é, como o sintoma médico, um indicador de um problema físico, mas sim uma construção do inconsciente, um encadeamento de significantes, que desvia, mas, simultaneamente, se revela como símbolo de um “significado recalcado na consciência do sujeito”. No que concerne ao desejo, este não se confunde com a necessidade, pois é indestrutível. Seu objeto não é nada que possa ser nomeado; é desejo de um objeto irremediavelmente perdido. Por tal razão, Lacan estabelece o processo metonímico como aquilo que o estrutura. A metonímia constitui um deslizamento de significante a significante, em que o anterior é totalmente elidido, permanece ausente (e não num jogo de presença/ausência como na metáfora). A carência, a falta, é a característica distintiva do desejo, seu momento permanente; o desejo é a remissão contínua e repetitiva do sujeito à falta: “O desejo é uma relação de ser com falta. Esta falta é falta de ser propriamente falando. Não é falta disto ou daquilo, porém falta de ser através do que o ser existe” e “O ser se põe a existir em função mesma desta falta. É em função desta falta, na experiência do desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser” (LACAN, 1996, p. 280-281).

jornada, que era andar de um lado para o outro da casa, lembrando-me da minha mulher” (BUARQUE, 2004, p. 41).

Há em *Estorvo* uma contradição básica que é o contínuo deslizamento, seja no macroespaço da cidade ou no microespaço da casa – estes também subvertidos pela narrativa no que concerne às relações entre dentro e fora – que, no entanto, se manifesta pela descontinuidade, pela fragmentação do próprio movimento a partir do retorno aos mesmos pontos e das interrupções digressivas que unem realidade e imaginação.

Assim, as metamorfoses/reconfigurações espaciais mobilizadas pela narrativa apontam para a indefinição das relações que permeia a contemporaneidade. O sentimento de inadequação do narrador estende-se a nós, leitores, sob a ilusão da mobilidade, desvela-se a imobilidade de um movimento gago que retorna sempre aos mesmos lugares.

BRANDÃO, M. de O. R. Metamorphoses in space in *Estorvo* by Chico Buarque: same places, different meanings. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 70-79, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ARFUCH, L. Cronotopías de la intimidad. In: _____. (Org.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 239-287.

_____. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

BUARQUE, C. *Estorvo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.

GARRAMUÑO, F. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

HALL, E. T. *The silent language*. Anchor Books Editions: New York, 1990.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 223-259.

OLIVEIRA, L. A. R. Caos, Acaso e Tempo. In: NOVAES, A. (Org.). *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 507-519.

_____. Imagens do tempo. In: DOCTORS, M. (Org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003. p. 33-58.

MASSEY, D. La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. In: ARFUCH, L. (Org.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 103-127.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. **Z Cultural**. Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Disponível em <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF04/SP04_01.pdf>. Acesso em: 23/03/2004.

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 Mataan 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 enfeitado 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 recebedoras 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.

INTERLÚDIO. DUAS MULHERES NIGERIANAS, UMA EXPERIÊNCIA PRIVADA

Anderson Bastos Martins*

Resumo

Diversos autores, seja de ficção, seja de teoria e crítica literária ou cultural, analisaram, nas últimas décadas, a emergência de novas identidades sociais e culturais. Nos trabalhos desses pensadores, estudou-se tanto a consolidação discursiva dessas novas identidades quanto suas formas de reivindicação de espaço e voz na configuração das coletividades contemporâneas, ora mais, ora menos resistentes ao estabelecimento de tais atores sociais. Nesse processo, formou-se a crítica feminista, bem como as várias militâncias de gênero, as religiões minoritárias, entre outros, e fortaleceu-se a penetração das demandas culturais e políticas das agendas étnico-raciais. Todavia, um efeito dessa recente convergência de forças liberadoras foi o surgimento de novos – ou o fomento de velhos – discursos segregacionistas e neonacionalistas ou neosexistas baseados, paradoxalmente, em argumentos comuns aos dois lados desses importantes movimentos políticos e culturais. A detecção de um aumento na incidência de casos de homofobia nas ruas e de racismo nos estádios esportivos é apenas um exemplo entre numerosos outros tipos de manifestações análogas de violência física e moral/discursiva. Em meu texto, discuto o conto “A private experience” (Uma experiência pessoal), de autoria da jovem escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Em minha análise, procuro demonstrar como a narrativa faz do relato um espaço – uma heterotopia, talvez – para a conversação – na acepção cosmopolita conferida ao termo por Kwame Anthony Appiah – entre membros de universos culturais não apenas diferentes como também extremamente antagônicos.

Palavras-chave

Diferença; Etnia; Gênero; Religião;
Semelhança.

Abstract

Several authors, whether of fiction or literary or cultural theory and criticism, have analysed, over the last decades, the emergence of new social and cultural identities. The work of such thinkers has studied both the discursive implementation of those new identities and their strategies for claiming both space and voice in the configuration of contemporary collectivities, which offer, now more, now less, resistance to the establishment of those social actors. In the process, feminist criticism has been created, as well as the diverse gender militancies, minority religions, etc, and the scope of the cultural and political demands of ethno-racial agendas has been strengthened. However, one effect of this recent convergence of liberating energies has been the arising of new – or the incitement of old – segregationist, neonationalist or neosexist discourses based, paradoxically, on arguments shared by both sides of those important political and cultural movements. The detection of a rise in the incidence of homophobia on the streets and racism at sports venues is but one example among countless other analogous manifestations of physical or moral/discursive violence. In my text, I discuss the short story “A Private Experience”, written by the young Nigerian author Chimamanda Ngozi Adichie. In my analysis, I seek to demonstrate how the narrative turns the telling of the story into a space – perhaps a heterotopia – for conversation – in the cosmopolitan sense conferred on the word by Kwame Anthony Appiah – between members of cultural universes that are not only different but also extremely antagonistic.

Keywords

Difference; Ethnicity; Gender; Religion;
Similarity.

* Doutor em Letras (Literatura Comparada) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Professor de Teoria Literária e Literaturas de Expressão Inglesa do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ – CEP 36301-160 - São João del-Rei – MG – Brasil. E-mail: anderbas@gmail.com

Diferença: conceito derivado de um dos fatos que sempre marcaram o trajeto da humanidade pelo planeta. E as marcas em questão são de variado, diferente, teor. Ora celebra-se a diferença. Ora ela se torna a fonte, declarada ou não, de debates acirrados, disputas, violência e morte. Afinal de contas, o que se pode fazer com tanta diferença como a que caracteriza o mundo atual? Trata-se de uma pergunta urgente.

Em minha leitura do livro *Cosmopolitismo: ética num mundo de estranhos*, que o filósofo anglo-ganense Kwame Anthony Appiah publicou em 2007, creio encontrar um admirável esforço da parte do autor por responder a esta questão.

O livro de Anthony Appiah tem o mérito de não temer alguns termos que frequentemente são anatematizados pelos entusiastas da diferença, como, por exemplo, *semelhança* e *universalidade*. Em linhas gerais, a tese de *Cosmopolitismo* é relativamente simples: as diferenças entre os bilhões de seres humanos residentes neste exato instante no globo terrestre apenas se sustentam sem causar o fim da espécie porque elas são medidas, e sentidas, em sua relação com os vários fatores que tornam os homens e mulheres semelhantes. Para exemplificar o pensamento do autor, pode-se dizer que o grau de empatia que os humanos nutrem uns pelos outros é muito maior do que o mesmo sentimento medido em relação às outras espécies que dividem conosco o espaço planetário. Não é por outra razão que Appiah elabora sua proposta com base na prática da "conversa" ou "conversação", como pode variar a tradução do termo "conversation". E isto se dá não apenas porque, grosseiramente falando, os humanos não costumam estabelecer grandes interações conversacionais com os animais, as plantas, ou as forças da natureza. Até porque esse tipo de conversa é frequentemente praticada por milhões de pessoas com resultados dificilmente mensuráveis. A grande questão para Appiah está em que a estrutura fisiopsíquica comum entre os homens e mulheres conduz a uma interlocução multidirecional impossível entre a humanidade e as demais espécies animais. A partir daí, o autor vai definir o cosmopolita como o sujeito capaz de conversar com as diferenças tendo as semelhanças como ponto de partida. O ponto de chegada é o futuro e não pode ser definido aprioristicamente. Nas palavras do próprio escritor:

As portas de entrada para as conversações interculturais são coisas partilhadas por aqueles que se encontram na conversa. Estas não precisam ser universais; o que importa é o que estas pessoas em particular têm em comum. Uma vez que tenhamos descoberto o bastante que partilhamos, existe a possibilidade adicional de que venhamos a apreciar a descoberta de coisas que ainda não partilhamos. Este é um dos lucros da curiosidade cosmopolita. Podemos aprender uns com os outros; ou podemos apenas ficar intrigados com modos alternativos de pensar, sentir e agir. (APPIAH, 2007, p. 97 - tradução nossa)⁵¹.

É claro que uma citação como essa cheira a política de boas intenções, a palavras despegadas dos termos forçados sobre cada um de nós pelos fatos diários, pela alta frequência com que somos visitados pela intolerância, pelo racismo, pela discriminação, pela demonização do outro, pelos discursos condenatórios, pelos estereótipos consolidados. Tragicamente, a valorização da diferença não possui uma agenda política unicamente voltada para as boas

⁵¹ No original: "The points of entry to cross-cultural conversations are things that are shared by those who are in the conversation. They do not need to be universal; all they need to be is what these particular people have in common. Once we have found enough we share, there is the further possibility that we will be able to enjoy discovering things we do not yet share. That is one of the payoffs of cosmopolitan curiosity. We can learn from one another; or we can simply be intrigued by alternative ways of thinking, feeling and acting" (APPIAH, 2007, p. 97 - tradução nossa nesta e nas demais citações deste livro).

relações humanas. Às vezes, repete-se insistentemente que diferenças existem *lá fora*, como forma de sedimentar o discurso da unidade *aqui dentro*. É uma forma de desvalorizar o diferente no intuito de sobrevalorizar o semelhante. Políticos nacionalistas sempre fizeram uso deste recurso. Campanhas eleitorais não fazem outra coisa. Muitos pregadores religiosos seguem na esteira. E o resultado, infelizmente, não é apenas uma futebolização das relações humanas, mas frequentemente redundam em descabimentos de violência e injustiça.

Busquemos a literatura para dar sequência ao raciocínio. A jovem escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie vem dedicando sua obra literária à investigação dos usos e abusos da diferença. Seja em *Hibisco roxo*, seu romance inaugural, cujo tema central é o fanatismo religioso, seja em *Meio sol amarelo*, em que seguiu os passos de Chinua Achebe para retornar ao grande trauma político e religioso que a Guerra de Biafra representou para seu país, a autora mantém uma postura esperançosa em relação ao futuro da humanidade, o que talvez explique a boa aceitação do público leitor a seus livros.

Sua última obra, a coletânea de contos *The thing around your neck*, inclui uma história que gostaria de colocar em diálogo com o pensamento de Anthony Appiah e, mais tarde, com o que Michel Foucault escreveu sobre a heterotopia.

No conto "A private experience" (Uma experiência privada), duas mulheres escapam de um confronto religioso entre cristãos e muçulmanos pulando uma janela e caindo no interior do que parece ser uma loja abandonada. Ali, em relativa segurança, aguardam enquanto a situação *lá fora* fica tranquila o bastante para poderem retornar a suas vidas. Uma das mulheres é Chika, uma nigeriana rica, cristã pertencente à etnia ibo, portanto de pele mais clara que sua companheira, uma mulher de poucos recursos, muçulmana da etnia hauçá. Seu nome não é revelado na narrativa. A primeira vem do sul do país; a segunda vem do norte, a velha fronteira definida não apenas pela geografia, mas também pela religião, pela língua, pelos traços fenotípicos e pela quantidade de petróleo existente no subsolo. Assim, o conto de Adichie transforma a loja empoeirada em que se desenrola a narrativa num microcosmo em que séculos do drama nacional nigeriano podem ser reencenados em termos alternativos à realidade daquele país. E o fato de que a mulher sem nome, pertencente à parcela da população que, naquele dia em particular, encontrava-se na posição do grupo agressor, foi a responsável por salvar a vida de Chika já aponta para o desejo de uma reconciliação nacional.

Segundo o narrador, os conflitos de rua dos quais as duas mulheres estavam fugindo ocorriam durante o governo do ditador Sani Abacha, cujo regime de corrupção e intolerância se estendeu entre 1993 e 1998. Como Abacha era muçulmano, os hauçá do norte sentiam-se fortalecidos em seu antagonismo contra os cristãos do sul, que, provavelmente, aguardariam a chegada ao poder de um dos seus e partiriam para a revanche. Todo esse processo, que se repete há séculos em muitas partes do mundo, constitui um ciclo dificilmente interrompido. E os discursos da diferença, convocados a insuflar ódios ancestrais, seguem seu curso de fortuna incerta.

No vaivém temporal empregado pelo narrador, lê-se o seguinte relato da razão para o tumulto que desencadeia o conto de Adichie:

Ela [Chika] descobrirá que tudo havia começado no estacionamento, quando um homem passou com seu carro por cima do Alcorão Sagrado que se encontrava na lateral da pista, um homem que, por acaso, era ibo e cristão. Os homens ao redor, que passavam o dia sentados ali jogando damas, homens que, por acaso, eram muçulmanos, arrancaram-no de sua caminhonete, deceparam-lhe a cabeça com um único golpe de facão e

levaram-na até o mercado, chamando os demais para se juntarem a eles; o infiel havia profanado o Livro Sagrado (ADICHIE, 2009, p. 46 - tradução nossa nesta e nas demais citações do conto)⁵².

Mas o barulho e a destruição que se seguiram ficaram do lado de fora da loja abandonada, onde apenas Chika e a outra mulher permanecem, existem. Primeiramente, Chika se pergunta se aquela pobre comerciante do mercado de Kano, a cidade que serve de cenário de fundo ao conto, compreendia a razão daquelas constantes refregas entre nigerianos de diferentes origens e afiliações. Logo em seguida, decide que não valeria a pena iniciar com a companheira “uma conversa para trocar acusações” (ADICHIE, 2009, p. 49)⁵³. Nesse momento, Chika faz a opção por se afastar das diferenças, e a narrativa começa a abrir espaço para que ambas se encontrem, para que conversem, por meio de suas semelhanças.

Com ambas as protagonistas descansando no chão da loja, a comerciante sem nome reclama de ardência nos seios. Chika lhe havia dito que era estudante de medicina, o que talvez tenha encorajado a outra a expor os seios e oferecê-los de forma quase inconsciente a um exame clínico. Chika percebe que sua companheira estava amamentando e lhe dá algumas dicas sobre hidratação da pele afetada. E também decide mentir, ao afirmar que sua mãe sofria do mesmo problema toda vez que tinha um bebê. Mas a mãe de Chika tivera apenas duas filhas, e a amamentação era sempre acompanhada de perto pelos melhores médicos. O que Chika queria, porém, era criar um laço com a outra e, ao enfatizar o fato de ambas serem mulheres, reduzir a distância que suas condições sociais e históricas haviam criado.

O ponto crucial da narrativa chega quando a empatia criada por meio das semelhanças de gênero é reforçada pelo cruzamento das fronteiras religiosas. Quando Chika decide que já era possível sair da loja e procurar a tia com quem passava alguns dias em companhia da irmã, ela volta às ruas do velho mercado e toma-se de horror ao se deparar com um corpo carbonizado no meio a rua. Em pânico, retorna à loja e, no caminho, corta a perna. Novamente no chão do pequeno espaço que dividia com a outra mulher, Chika se surpreende com seu sangue a escorrer, que lhe parece pertencer a outra pessoa, “como se alguém houvesse espirrado molho de tomate nela” (ADICHIE, 2009, p. 54)⁵⁴. O que Chika parece experimentar é o sair-de-si sugerido por Appiah em sua proposta da conversação cosmopolita. Nesse momento, ocorre o gesto simbólico mais potente do conto.

Ocorre que, para estancar o sangue de Chika, a mulher muçulmana lhe emprestou seu véu, a fonte de tanta discórdia em tantos lugares. E ali dois dos símbolos religiosos mais significativos se misturam: o véu das seguidoras de Maomé e o sangue que se sacraliza nos rituais cristãos. Um amparando o outro. Uma proximidade de diferenças que apenas a descoberta de semelhanças pode realizar sem insuflar novos conflitos. Ao final, as duas mulheres se separam, mas o narrador da pequena história permite ao leitor perceber os efeitos daquela experiência privada.

⁵² No original: “She will find out it had all started at the motor park, when a man drove over a copy of the Holy Koran that lay on the roadside, a man who happened to be Igbo and Christian. The men nearby, who sat around all day playing draughts, men who happened to be Muslim, pulled him out of his pickup truck, cut his head off with one flash of a machete, and carried it to the market, asking others to join in; the infidel had desecrated the Holy Book” (ADICHIE, 2009, p. 46).

⁵³ No original: “a conversation of naming names” (ADICHIE, 2009, p. 49).

⁵⁴ No original: “as though someone had squirted tomato paste on her” (ADICHIE, 2009, p. 54).

Mais tarde, quando não mais tiver esperança de reencontrar a irmã, desaparecida durante o tumulto no mercado, Chika lerá no *The Guardian* que “os muçulmanos reacionários do norte falantes de hauçá têm um histórico de violência contra os não muçulmanos” (ADICHIE, 2009, p. 55)⁵⁵, e em meio a sua dor ela irá parar para lembrar que examinou os seios e provou a gentileza de uma mulher que é tanto hauçá quanto muçulmana.

O desfecho de “Uma experiência privada” remete-nos novamente ao pensamento de Appiah, que conclui o capítulo de *Cosmopolitismo* intitulado “Estranhos imaginários” nos seguintes termos:

O problema da comunicação intercultural pode parecer imensamente complexo na teoria, quando estamos tentando imaginar o ato de dar sentido a um estranho em termos abstratos. Mas a grande lição da antropologia é que quando o estranho deixa de ser imaginário e torna-se real e presente, partilhando uma vida social humana, pode-se gostar ou não dele, pode-se concordar ou discordar; mas se for o que ambos desejam, sempre é possível fazer sentido um do outro no final (APPIAH, 2007, p. 99)⁵⁶.

Expandindo um pouco mais a reflexão em torno desse tocante conto de Adichie, pode-se pensar sobre a loja abandonada em que se desenrola a narrativa como o espaço heterotópico proposto por Michel Foucault como um local de alteridade, de vidas alternativas, um espaço marcadamente psíquico que se relaciona com todos os demais espaços da vida social e sobre eles intervém. Mas para o que desejo propor na conclusão de meu trabalho, interessa-me ir além do espaço heterotópico presente na narrativa para concentrar-me no trabalho narrativo em si bem como no processo de leitura do conto.

O conhecido texto “Outros espaços”, conferência proferida originalmente em 1967, trata basicamente das heterotopias enquanto espaços reais opostos às utopias, espaços inexistentes nos quais Foucault parece ter pouco interesse e sobre os quais não deposita qualquer esperança. Mas é o espelho, espécie de cruzamento entre a utopia e a heterotopia, que motiva minha leitura do conto de Chimamanda.

Os termos com os quais Foucault caracteriza o espelho, para logo depois deixá-lo no caminho em seu texto, são os seguintes:

Acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria sem dúvida uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície [...], que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade [...]. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou [...]. A partir desse olhar [...], do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou (FOUCAULT, 2001, p. 415).

Não há novidade em se destacar o fundo de virtualidade da narrativa, especialmente da narrativa literária em sua acepção contemporânea de escrita

⁵⁵ No original: “the reactionary Hausa-speaking Muslims in the North have a history of violence against non-Muslims” (ADICHIE, 2009, p. 55).

⁵⁶ No original: “The problem of cross-cultural communication can seem immensely difficult in theory, when we are trying to imagine making sense of a stranger in the abstract. But the great lesson of anthropology is that when the stranger is no longer imaginary, but real and present, sharing a human social life, you may like or dislike him, you may agree or disagree; but if it is what you both want, you can make sense of each other in the end” (APPIAH, 2007, p. 99).

ficcional. Mesmo quando o texto literário é constituído de escrita inteiramente não ficcional, o suporte e o gênero não permitem ao leitor abordar o texto por outro viés que não seja o da ficção. Mas propor que a virtualidade retroativa do espelho de Foucault guarda profundas semelhanças com a experiência de leitura da narrativa ficcional transporta-nos a um território escorregadio da teoria e da crítica literária contemporânea. Afinal de contas, imaginar que a literatura leva seu receptor a ver-se lá onde não está e, em seguida, voltar esse olhar novo sobre si mesmo aqui onde ele ou ela realmente se encontra pode ser entendido como um retorno ao tempo em que a literatura acreditava ter um compromisso moralizador, uma tarefa civilizatória, a potencialidade para melhorar o homem.

Tudo bem que esse tema não seja tão difundido nos estudos literários de hoje, mas me parece ter sido exatamente essa a expectativa de Chimamanda Adichie quando publicou "Uma experiência privada". Esse conto parece desejar que seu leitor experimente virtualmente um momento singular em que as dessemelhanças problemáticas dividem o mesmo espaço para que as semelhanças forcem para si um lugar nessa experiência, tão privada quanto o próprio ato de leitura.

Olhando para trás

Este texto foi lido no Simpósio "A Literatura Contemporânea em Movimento", que fez parte da programação do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Curitiba – PR). Gostaria de fazer um ligeiro comentário a respeito da ementa divulgada pela Comissão Organizadora do evento em seu primeiro informativo e que hoje se encontra, com algumas alterações, na página eletrônica de apresentação dos Anais do evento. É possível perceber ali um anseio pelo retorno aos bons tempos em que a literatura comparada contava com a existência das literaturas nacionais.

Desde o início dos anos 90 do século passado, a nossa área de investigação está afetada por desconfiança, de natureza ética, que nos levou a questionar tanto seu objeto - a literatura - quanto alguns de seus pressupostos básicos: a centralidade do estético e *o princípio de nacionalidade*. Na primeira década do século XXI, no entanto, revisitamos, sob outras perspectivas, esse mesmo objeto e conceitos próximos ou aparentados àqueles que pareciam descartados (RODRIGUEZ, 2011, s/p. - itálicos do autor).

Assim como não me parece que Chimamanda conte com Chika e sua companheira sem nome para imaginar a Nigéria como uma singularidade nacional unida para além de fronteiras internas de cunho étnico, religioso e econômico, não creio que o modelo da literatura nacional possa sustentar na atualidade a percepção de ser algo tão natural quanto as fronteiras territoriais. Ironias à parte, questionar o paradigma do nacional não equivale a desqualificar a soberania nacional, mas impedir o esquecimento de que uma nação se forma por meio da oposição às demais nações. Mas essa é uma questão importante para o Estado, para a administração pública, para a Copa do Mundo de Futebol, não mais para a literatura. Se ela pode se aproveitar de sua virtualidade para forçar seu leitor a pensar seu lugar no mundo contemporâneo, seria mais interessante propor a discussão de que a experiência de lugar do homem contemporâneo dificilmente ficará circunscrita à ideia que faz de seu país natal. No tocante à literatura nacional, o que se pode fazer com o caso, apenas um exemplo entre tantos, do romance autobiográfico *Pao*, de Kerry Young, uma

escritora nascida em Londres de pais jamaicanos descendentes dos migrantes chineses que aportaram no Caribe para suprir a falta da mão-de-obra escrava no início do século passado? O mundo está cada vez mais complicado. Apostar no chamado paradigma nacional para descomplicá-lo não parece muito promissor!

A África para os africanos

O tema central da mesa em que este texto foi lido eram as literaturas da África. Durante as conversas e debates que se seguiram às leituras, um membro do público interpelou-me acerca da propriedade de uma aproximação envolvendo uma ficcionista nigeriana e um teórico francês. A intenção do participante do Congresso era defender a tese desgastada de que uma teoria radicada na África é mais apropriada que uma teoria universalizante e ocidental para ler a ficção produzida por autores africanos.

Cito esse episódio porque ele me parece sintomático de um evento acadêmico que defende explicitamente uma revalorização do paradigma nacional para os estudos literários comparativos. No contexto específico a que me refiro, já é hoje impossível imaginar que a África, ou qualquer outro espaço histórico-geográfico, seja mantida como reserva simbólica para aqueles que, lembrando Gayatri Spivak (2003), têm ali seu “acidente de nascimento”. O mundo se globaliza, se mundializa. O local se internacionaliza. Chimamanda Ngozi Adichie escreve sobre a África a partir de seu escritório nos Estados Unidos. Seus contos são publicados em revistas como a *New Yorker* e a *Granta*. Muitos dos personagens de *The thing around your neck* são membros da diáspora nigeriana. Não há qualquer justificativa para que seus textos sejam lidos ao lado de Mudimbe em preferência a Foucault. O nacionalismo africano, que não deve ser confundido com a soberania das nações africanas, cumpriu sua função. Chimamanda representa uma das várias oportunidades que o continente africano possui hoje de reclamar para si o espaço simbólico internacional que os séculos de exploração colonialista lhe negaram. Ela é a mulher negra que desconstrói a gama de estereótipos que o Ocidente disseminou a fim de justificar sua empreitada imperialista.

Será possível imaginar que os estudantes de Filosofia de Lagos não leiam Michel Foucault? Que os alunos quenianos de Letras se recusem a estudar o cronotopo de Mikhail Bakhtin? Que os cursos de Ciências Sociais de Abuja evitem falar de Karl Marx? Que os psicanalistas de Maputo desconheçam Sigmund Freud? Este é o ganho da periferia: a possibilidade de fazer uma leitura particular de pensadores europeus que alteraram significativamente os campos em que atuaram e contribuir para a constante tarefa de tradução de suas obras seminais. Afinal de contas, também a Europa precisa se internacionalizar.

MARTINS, A. B. Interlude. Two Nigerian Women and a Private Experience. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 105-112, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ADICHIE, C. N. *The thing around your neck*. Londres: Fourth Estate, 2009.

APPIAH, K. A. *Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers*. Nova York: W. W. Norton & Co., 2007.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e Escritos, v. 3). Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

RODRIGUEZ, B. M. (Org.) Apresentação. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – Centro, Centros: ética e estética, 12, 2011, Curitiba. Anais... Curitiba: Abralic, 2011/ s/n. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/index.htm>>. Acesso em 09/11/2010.

SPIVAK, G. C. *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

NA CONTRA-MÃO DO SABER: CAMINHOS DA SUBJETIVIDADE EM *DESONRA*, DE J.M. COETZEE

Gracia Regina Gonçalves*

Resumo

Na esteira do pensamento pós-estruturalista, os estudos de gênero vieram questionar a construção da subjetividade relativamente aos papéis desempenhados pelo indivíduo dentro de seu código social. Esse fenômeno tem implicado uma hierarquia que, ao estabelecer privilégios, por exemplo, no caso do masculino, por outro lado, solidificava deveres; ou ao imputar deveres, tais como a maternidade, mascarava-os em mito. Paralelamente, a literatura contemporânea tem acompanhado, ou mesmo antecipado, uma crise na identificação desses papéis, que se tornam constitutivos da personagem-homem ou mulher. No processo de deslizamento que caracteriza o sujeito, não se pode desconsiderar o seu contexto sócio-cultural, no qual o poder dita e/ou segue regras ao longo do tempo. Neste trabalho, pretendo focalizar a reversão de papéis de gênero na constituição das personagens de *Desonra* (1999) de J. M. Coetzee. Acredito que a obra suscite uma reflexão profunda sobre as noções de masculino e feminino, uma vez enquadrados numa sociedade nuclear pós-colonial da África do Sul, levantando a banalização das categorias cada vez mais disseminadas no século atual. Estudos de Judith Butler, Michel Foucault, Michael Pollak, entre outros, compõem o aparato teórico desta reflexão.

Palavras-chave

Gênero; J.M. Coetzee; Literatura Sul Africana; Poder; Pós-Colonialismo; Subjetividade.

Abstract

Much like Post-Structuralist theory, Gender studies have attempted to challenge the construction of subjectivity in relation to the different roles performed by individuals within a social code. Such phenomenon has resulted in a hierarchy that while establishing privileges for some, (i.e. the masculine), also reaffirms duties. And similarly, while ascribing obligations, such as motherhood to women, masks them in the form of myths. In parallel fashion, contemporary literature has accompanied, or even in some sense anticipated, a crisis in the identification of those roles, which have become constitutive of male and female characters. Throughout the process of a fluid literary and philosophical movement that elaborates upon the subject, one cannot ignore the social-cultural context in which power dictates and/or follows rules along the time. In this paper, I intend to focus on the reversion of gender roles in the constitution of the characters in the novel *Disgrace* (1999) by J. M. Coetzee. I believe this work is a profound reflection on the notions of masculine and feminine, once framed in a nuclear Post-Apartheid South African society, bringing to the surface the trivialization of such categories disseminated in our century. Studies by Judith Butler, Michel Foucault, Michael Pollak, among others, will serve as the theoretical apparatus of the present discussion.

Keywords

Gender; J.M. Coetzee; Post-Colonialism; Power; South African Literature; Subjectivity.

* Departamento de Letras – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes – Universidade Federal de Viçosa – UFV – CEP 36571-000 - Viçosa – MG – Brasil. E-mail: graciag@hotmail.com

Em um de seus ensaios, Giorgio Agamben (2009) delinea sob alguns aspectos a compreensão do conceito de contemporaneidade; essa noção mais contemplaria o estranhamento, antes do que qualquer traço de sintonia, como parâmetro-mor para se pensar a relação do ser com o mundo que o cerca. Baseando-se em Friedrich Nietzsche, ele demonstra que o desafio reside na inevitável defasagem entre a sensação de pertencimento a um tempo e o momento fugidivo em que tal ocorre. Segundo aquele, diz Agamben, “pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com aquele, nem se adequa a suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual”⁵⁷ (AGAMBEN, 2009, p. 40- tradução nossa⁵⁸), e tal “anacronismo” torna-se, contraditoriamente, a condição *sine-qua-non* para a apreensão do seu tempo. Desta feita, pode-se concluir que aqueles que “coincidem de um modo excessivamente absoluto com a época, que concordam perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, justamente por essa razão, não conseguem vê-la, não podem manter seu olhar fixo nela” (AGAMBEN, 2009, p. 41)⁵⁹.

Apoiando-se no campo da neurofisiologia da visão, Agamben assegura que a ausência de luz só pode ser percebida por uma atividade característica de um tipo de células, as *off-cells*, que entram em atividade e produzem essa espécie particular de visão que chamamos de sombra, que se torna, portanto, um produto da nossa retina. A percepção do fenômeno, como tal registrada, destitui o caráter de inércia ou de passividade atribuído ao ato de se perceber uma sombra; ao contrário, identifica uma habilidade particular.

Decorrente disso, o filósofo apresenta uma outra definição: “contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo em seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas sim as suas sombras” (AGAMBEN, 2009, p. 44)⁶⁰, pois todos os tempos seriam, para quem experimenta sua contemporaneidade, escuros. Caberia ao olhar, em cada época, descobrir sua escuridão, sua sombra especial que as luzes ofuscariam. Então para se sentir contemporâneo é necessário “não se deixar cegar pelas luzes do século” (AGAMBEN, 2009, p. 45)⁶¹, mas, ao contrário, ser capaz de distinguir a sombra de seu tempo como algo que lhe compete e que não cessa de interpelá-lo.

A provocação acima, de um dos mais discutidos e respeitados filósofos da contemporaneidade, instiga-nos para uma leitura do romance *Desonra* (1999) de J.M. Coetzee, na qual o olhar do protagonista David Lurie funciona como essa lente perspicaz, que vê adiante, mas busca as sombras, e que não cessa de interpelar o presente como algo fugidivo, cujos valores seriam igualmente voláteis. O efeito caleidoscópico do texto se liga a um outro conceito mais profundo, o de verdade, e atinge vários de seus corolários, dos quais, dois estarão em foco na presente discussão, a qual pretende abranger a reversão das categorias de gênero e raça no contexto da sociedade sul-africana pós-Apartheid, palco do referido romance.

⁵⁷ No original: “Belong to their time are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. They are thus in this sense irrelevant [innatual]” (AGAMBEN, 2009, p. 40 – tradução nossa).

⁵⁸ A obra *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, de Giorgio Agamben, foi traduzida para o português e publicada pela editora Argos em 2009, contudo, optei por fazer traduções pessoais do texto em inglês para o presente trabalho.

⁵⁹ No original: “Who coincides too well with the epoch, those who are perfectly tied to it in every respect, are not contemporaries, precisely because they do not manage to see it; they are not able to firmly hold their gaze on it” (AGAMBEN, 2009, p. 41).

⁶⁰ No original: “The contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness” (AGAMBEN, 2009, p. 44).

⁶¹ No original: “Do not allow themselves to be blinded by the lights of the century” (AGAMBEN, 2009, p. 45).

Falando de um ponto de vista externo e, ao mesmo tempo, das entranhas de sua história, Coetzee desenvolve uma trama na sociedade pós-Apartheid, em torno da desilusão da personagem David Lurie, professor universitário da Cidade do Cabo que se vê, de repente, destituído de seu cargo, por se valer de sua posição em um envolvimento com uma aluna, diferentemente dele, não branca, que termina por acusá-lo de assédio sexual. Tal castigo, contudo, antes de representar uma posição ética da comissão da universidade, deve-se muito mais ao caráter de espetáculo midiático, com o qual processos dessa natureza se vêm imbuídos. O esquema da farsa pode ser sentido na seguinte passagem do julgamento:

"David?" A voz vem de Desmond Swarts, que até agora não falou nada. "David, você tem certeza que está lidando da melhor maneira com esta situação?" Swarts volta-se para o presidente. "Senhor presidente, como eu já disse quando o professor Lurie estava fora da sala, acredito que como membros da comunidade universitária não devemos proceder contra um colega de modo formalista e frio. David, você tem certeza que não quer um adiamento para ter algum tempo para pensar e talvez consultar alguém?"

"Por quê? No que é que eu tenho de pensar?"

"Na gravidade da situação, que acho que você não está avaliando. Para falar francamente, você pode perder o emprego. Isso não é brincadeira hoje em dia."

"E o que você me aconselha a fazer? Eliminar do tom da minha voz o que a doutora Rassool chama de sutil zombaria? Chorar de arrependimento? O que é preciso para me salvar?"

"Pode ser difícil de acreditar, David, mas nós aqui em volta desta mesa não somos seus inimigos. Todos nós temos nossos momentos de fraqueza, todos nós; somos apenas seres humanos. Seu caso não é único. Gostaríamos de achar um jeito de você continuar sua carreira."

Hakim se junta a ele, com facilidade. **"Queríamos ajudar você, David, a achar uma saída para esse pesadelo."**

São seus amigos. Querem salvá-lo da própria fraqueza, despertá-lo do pesadelo. Não querem vê-lo mendigando nas ruas. Querem que volta para a sala de aula.

"Nesse coro de boa vontade", ele diz, "não ouço nenhuma voz feminina".

Silêncio. (COETZEE, 2000, p. 62-63 – grifos nossos).

Por isso, ao identificar a hipocrisia reinante no meio acadêmico, através de uma comissão que se assemelha ora a uma escola do ressentimento, i.e. formada ora de mulheres, ora a um clube masculino, ou seja, de companheiros que lhe aconselham a seguir as regras do jogo do poder; e a se retratar publicamente, a compactuar com uma paródia do terror, ele prefere assumir sumariamente sua culpa.

A atitude de David, frustrando expectativas de seus pares, problematiza a questão historiográfica no seu cerne, fato que servirá de base para o desenvolvimento das demais considerações deste trabalho, ou seja, historiografar é um risco, pois o relato em si está sempre sob a possibilidade de borramento. Coetzee brincar com essa pretensão do(s) discurso(s), projetando a inautenticidade do horizonte de expectativas que cerca o protagonista, que se revela, então, um cínico, contudo, para ele não haverá um lugar ao sol. As artimanhas do jogo do poder podem ser sentidas na reflexão de Foucault, abaixo:

O importante, creio, é que **a verdade não existe fora do poder ou sem poder** (não é – não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos

regulamentados de poder. **Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade:** isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; **as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro** (FOUCAULT, 1979, p. 12 – grifos nossos).

Uma vez tomada sua decisão, nosso professor dá adeus à urbe, voltando-se para o campo, onde irá tentar viver com a filha, Lucy, moça voluntariosa e lésbica, que se tornara uma pequena produtora rural. Daí em diante, paulatinamente, ocorre a derrocada de Lurie: ele passará a abrir mão de todos os valores que o teriam caracterizado até então como um sujeito hegemônico do ponto de vista da cultura ocidental: branco, intelectualizado e heterossexual, em qualquer ordem que se lhe diga respeito, indagando-se, neste contexto, que papel ainda lhe restaria, como o próprio nome sugere, *Desonra*, nenhum.

Para isso, seria oportuna uma reflexão sobre a etimologia da palavra *disgrace*, título do romance em inglês. Uma corruptela do italiano arcaico *grazia*, o termo data de 1586, significando a condição de se perder a honra, ou seja, de se distanciar de um estado de graça. A expressão corrente desde então, "fall into disgrace", aborda um tipo clássico de reversão da própria sorte, de forma abrupta, irreversível, quase absurda.

A série de desvios às quais o evento se liga dizem respeito, à crise do masculino tal qual ela se configura no desenvolvimento dos estudos de gênero. Acredita-se que a desestruturação do protagonista ocorra no romance para efeito de veicular o desnudamento e desmistificação da rigidez das categorias dentre as quais o homem se viu projetado como sujeito pleno do conhecimento. Face a novas teorias que problematizariam sua confortável posição hegemônica, David se revela um aprendiz de si mesmo e terá que saber na prática o quão falível essa posição se mostra no novo contexto em que se insere.

Nesse ponto um quadro sucinto das reflexões acerca dos papéis atribuídos, via de regra, ao indivíduo dado ao sexo a que pertence, ou pertenceria, torna-se oportuno. A discussão remonta aos estudos de Jane Flax e Judith Butler quando escancaram a condição de artificialidade que rege tal conceito, segundo as mesmas, relativo, nada estável, não podendo nunca ser usado como fator cabal de identificação do sujeito. Butler (1990), em especial, afirma que a subjetividade se constitui a cada momento, e reitera sobre as posições assumidas por cada indivíduo:

tais atos, gestos, realizações, geralmente construídas, são *performativas* no sentido que a essência ou identidade que eles vêm a expressar são *artefatos* manufaturados e sustentados através de signos do corpo e outros meios discursivos. [...] Que o corpo gendrado é performativo sugere que ele não tenha nenhum *status* ontológico fora dos vários atos que constituem sua realidade (BUTLER, 1990, p. 136 – tradução nossa)⁶².

A afirmativa que se dirige em especial à constituição de tipos limítrofes no campo da sexualidade entre os quais Lucy se enquadraria, abre uma perspectiva inusitada para alguém que, como David, epitomizava exatamente o oposto dessa colocação; em meio a suas incertezas, e não eram poucas, dado a uma fusão de

⁶² No original: "Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. [...] That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality" (BUTLER, 1990, p. 136).

seus valores de gênero, raça e classe, não se arrolava ainda a impossibilidade de uma subjetividade plena, masculina ou feminina, enquanto tais, em nível algum determinado.

Desta feita, ele assistirá a uma desconstrução de si mesmo a partir do fato de que se sentir destituído de seu prévio *status* ontológico, tendo que se submeter a um novo *ethos*, a uma nova "ordem das coisas". A situação fere os princípios básicos que fazem com que um homem como David se reconheça como tal. O fenômeno é assim identificado por Badinter:

Qual a essência do macho humano? [...] Pouco inclinados a nos questionar sobre uma realidade inconstante, queremos crer num princípio universal permanente da masculinidade (macheza) que desafie o espaço e as fases da vida. Ser homem se diz mais no imperativo do que no indicativo. [...] a virilidade não é, talvez, tão natural quanto se pretende. [...] Ser homem implica um trabalho, um esforço que parece não ser exigido das mulheres. É mais raro ouvir 'seja mulher' como uma chamada à ordem, enquanto a exortação feita ao menino, ao adolescente e mesmo adulto masculino é lugar-comum na maioria das sociedades. [...] Prove que você é homem é o desafio que o ser masculino enfrenta permanentemente (BADINTER, 1992, p. 03-05).

Em diversos aspectos, ele se descobre impotente, ou, "menos homem" em função do feixe de significações relacionadas aos atos performativos que a ele, de alguma forma vêm a se ligar. Assim, abordaremos dois aspectos do romance, os quais constituem problema para um David preso a arraigadas crenças em si mesmo, que se nos mostram produtivos para análise dentro dessa postura teórica: o primeiro diz respeito a sua relação com a personagem Bev Shaw, e ao seu (des) apego à antiga noção de virilidade; já o segundo, ainda mais complexo, explora seu papel de pai, educador e aprendiz, ao ter que lidar com o drama da filha, alijada do seu próprio meio, pela emergência de um novo poder constituído.

A primeira instância, ou, seu caso com Bev, evidencia seu desencanto, e posteriormente sua tomada de consciência e o ao se sentir velho e acabado para o ato do amor:

Ele não tem filhos homens. Passou a infância em uma família de mulheres. À medida que mãe, tias, irmãs se foram, ele as foi substituindo por amantes, esposas, uma filha. **A companhia de mulheres fez dele um apreciador de mulheres e, até certo ponto, um mulherengo. Sua altura, o corpo bom, a pele cor de oliva, o cabelo esvoaçante sempre agrantiam-lhe certo grau de magnetismo.** Se olhava para uma mulher de um certo jeito, com certa intenção, ela retribuía o olhar, disso tinha certeza. Era assim que vivia: durante anos, décadas, essa foi a base de sua vida. **Um belo dia, tudo isso acabou. Sem aviso prévio, ele perdeu os poderes. Olhares que um dia correspondiam ao seu deslizavam como se passassem através dele. Da noite para o dia, virou um fantasma. Se queria uma mulher, tinha de aprender a conquistá-la; muitas vezes, de uma forma ou outra, tinha de comprá-la** (COETZEE, 2000, p. 13-14 – grifos nossos).

Combatendo categorizações estereotípicas através do livre jogo de suas atribuições, Coetzee nos apresenta um herói que não mais seduz; por outro lado, faz surgir um outro tipo de personagem, Bev, ao que parece, talhada para desafiar o olhar masculino, testando-lhe, contraditoriamente, o grau de rejeição e admiração, por sua figura nada ortodoxa. Bev, a melhor amiga de Lucy, com seu marido Bill Shaw, forma um casal sem maiores aspirações do que sobreviver naquele local do melhor modo possível. Na sua descrição, quando do primeiro encontro, percebe-se que David a vê como qualquer coisa, vivente, menos como

mulher. Pautada em traços meramente físicos, como sendo desprovida de quaisquer atrativos, ele a descreve:

Muitos clientes de Lucy a conhecem pelo nome: senhoras de meia-idade, a maior parte, com um toque de altivez no trato com ela, como se o sucesso dela lhes pertencesse também. E ela o apresenta a cada uma delas: "Este é meu pai, David Lurie, que veio da Cidade do Cabo me visitar". "Deve ter muito orgulho de sua filha, senhor Lurie", elas dizem. "É, tenho, sim", ele responde. "Bev cuida do refúgio de animais", Lucy diz depois de uma dessas apresentações. "Eu dou uma força às vezes. Vamos passar na casa dela na volta, se você quiser."

Ele não foi com a cara de Bev Shaw, uma mulherzinha atarracada, agitada, com sardas pretas, cabelo duro, cortado curto, e sem pescoço. Não gosta de mulheres que não fazem nenhum esforço para ficar bonitas. É uma resistência que já sentiu antes com as amigas de Lucy. Nada de que se orgulhar: um preconceito que se aferrou nele, criou raízes. Sua cabeça se transformou em um refúgio de pensamentos velhos, preguiçosos, indigentes, que não têm mais para onde ir. Devia livrar-se deles, varrer tudo. Mas não se dá ao trabalho, ou não se importa mais. (COETZEE, 2000, p. 83-84 – grifos nossos).

Levados, contudo, a conviverem, estabelece-se entre os dois, um laço que se torna sólido em torno de uma estranha tarefa que ela desempenha, e para a qual ele se torna peça imprescindível: cabe a ela sacrificar cães abandonados à própria sorte, incinerá-los e dar fim a seus restos. Surpreendentemente, entre uma conversa e outra, ela o instiga ao sexo, relação que merece ser discutida, pois foge inteiramente dos padrões. A própria ênfase no corpo de Bev pode ser ligada à uma corrente de autoras canadenses como Margaret Atwood ou Audrey Thomas, as quais, segundo Linda Hutcheon (1990), representam o corpo das mulheres "como vulnerável, enfermo, ferido ou experimentando seu prazer para dentro de si" (HUTCHEON, 1990, p. 154 - tradução nossa)⁶³, para protestar contra o olhar masculino.

Por outro lado, no que tange ao seu caráter performativo, segundo Butler (1990), Bev não se enquadraria definitivamente como feminina num código do senso comum. Ironicamente, "como um homem", ela lhe telefona para um encontro fortuito num domingo à tarde, prepara a cena, armazenando cobertores e se entrega. Nesse ponto, seu perfil oscila entre o de uma pessoa que sofre de uma angústia bovariana ou uma premência naturalista. Assim se expressa David quanto à sua possível fragilidade: "É capaz de apostar que ela nunca passou por isso antes. Deve ser assim que, em sua inocência, ela acha que se pratica adultério: com a mulher telefonando para o admirador, declarando-se disposta." (COETZEE, 2000, p.169).

O desenrolar dos acontecimentos traz, contudo, uma outra possível faceta: talvez ela o tomasse apenas por seu objeto; ou ainda, percebê-lo tão vulnerável, como um sujeito, desprovido de qualquer prazer, a tivesse levado a alimentá-lo. A própria calma e a frieza, com que ela se comporta a partir de então levanta sombras sobre o interesse que, a princípio, parecera demonstrar por ele:

"Eu faço isso", diz Bev Shaw, entrando no quintal. "Você deve estar querendo ir embora."

"Não tenho pressa."

"Mesmo assim. Deve estar acostumado com outro tipo de vida."

"Outro tipo de vida? eu não sabia que a vida vem em tipos."

⁶³ No original: "when certain female writers like Margaret Atwood, Audrey Thomas, and others represent women's bodies as vulnerable, diseased, injured or experiencing their own pleasure – from the inside, these authors are protesting the male gaze" (HUTCHEON, 1990, p. 154).

"O que eu quero dizer é que você deve achar a vida muito chata aqui. Deve sentir falta das suas amigas. Deve sentir falta de companhia feminina."
"Companhia feminina, sei. Lucy deve ter contado por que foi que eu saí da Cidade do Cabo. Não tive muita sorte com a companhia feminina lá."
"Você não devia ser duro com ela."
"Duro com Lucy? Eu nem penso em ser duro com Lucy."
"Não com Lucy, com a jovem da Cidade do Cabo. Lucy contou que você teve uma porção de problemas por causa de uma jovem" (COETZEE, 2000, p. 167, 168).

O enternecimento de Bev para com a moça a quem jamais vira, faz-nos pensar se teria havido da parte dela qualquer interesse pessoal em Lurie; ao contrário, seu registro sem malícia, nem ciúme, denuncia, estranhamente, algo mais da ordem da compaixão, sem vínculos, estabelecendo entre eles, um pacto de pura solidariedade na desesperança: "os dois se abraçam, desajeitados como estranhos. Difícil acreditar que estiveram nus nos braços um do outro". (COETZEE, 2000, p. 235).

Em segunda instância, nossa análise contempla a destituição de uma masculinidade plena de David quanto ao fato de agir como pai. Isso implica reportar o assalto ao qual ele e Lucy são acometidos. Em uma noite em que pai e filha estavam totalmente desguarnecidos, tendo Petrus, o vizinho deles, e também capataz, se ausentado do local, um grupo de três homens, invadem a propriedade, tornando-o refém enquanto ela é estuprada. Páginas depois do ocorrido, David descobre que Lucy oculta dele estar grávida e que optara por ter a criança, tornando as coisas mais difíceis para a sua compreensão. Ter-lhe-ia sido mais conveniente que ela fizesse um aborto e fosse morar em Amsterdam onde tinham laços, mas ela o desafia. Ademais porque ele chega a reconhecer um dos assaltantes como sendo Pollux, sobrinho de Petrus, a quem ele parece proteger: "Seu filho? Agora ele é seu filho, esse Pollux? É. É um filho. É da minha família, meu povo" (COETZEE, 2000, p. 227).

A expressão "meu povo" ilumina-se para David como uma epifania, ou seja, uma fugaz visão de um presente atemporal, que a lâmina do passado atravessa, projetando-se em pontos nodais de um futuro incerto. Ele se vê face a face não mais com Petrus, mas com uma entidade simbólica, um código do qual terá que tomar conhecimento, começando pela mais dura lição.

Processa-se, a partir desse embate, uma retomada paródica da história da dominação. Petrus comunica a David sua intenção de tomar Lucy como esposa, dado ao risco em que, caso contrário, como visto, ela estaria exposta. Maior é a surpresa de David quando Lucy lhe diz julgar a proposta um pacto razoável:

"Você ficou ofendido?"
"Ofendido com a perspectiva de ser sogro de Petrus? Não. Fiquei chocado, perplexo, tonto, mas não, ofendido não, pode acreditar."
"Porque fique sabendo que não é a primeira vez. Petrus já está insinuando isso faz algum tempo. Que seria mais seguro eu fazer parte da família dele. Não é uma piada, nem uma ameaça. De alguma forma, ele está falando sério."
"Não tenho dúvida de que de alguma forma ele está falando sério. A questão é, de que forma? Ele sabe que você...?"
"O quê? Da minha orientação? Não contei para ele. Mas tenho certeza que ele e a mulher já juntaram coisa com coisa."
"E nem assim ele muda de idéia?"
"Por que mudaria? Vai me fazer ainda mais parte da família. De qualquer modo, não sou eu que ele quer, é a fazenda. A fazenda é o meu dote."
"Mas isso é ridículo, Lucy! Ele já é casado! Você me disse até que tem duas mulheres. Como você pode pensar nisso?"
"Não acho que você vá entender, David. **Petrus não está me oferecendo um casamento da igreja e depois uma lua-de-mel na Wild Coast. Está me oferecendo uma aliança, um acordo. Eu contribuo com a terra, em**

troca ele me deixa ficar debaixo da asa dele. Senão, e isso é o que ele quer que eu entenda, vou estar sem proteção; **é um jogo limpo**" (COETZEE, 2000, p. 228-229 – grifos nossos).

A irônica rendição de Lucy a Petrus pode ser problematizada dentro da perspectiva de Hutcheon (1990), ou seja, a do texto no qual hierarquias são revertidas através da apropriação paródica de um fato: a hegemonia platônica do ocidente vê-se ultrajada duas vezes em sua origem. Não só bastaria ver um negro tornar-se proprietário, mas também arrendar para uma pessoa da raça branca uma terra que ora lhe pertencia. E, além disso, subjugar-la sexualmente "para deixar clara a sua posição" (COETZEE, 2000, p. 229), como ela própria o admite.

A exacerbação de desvios da norma do regime do Apartheid é eficaz em chamar a atenção do leitor para questões da relatividade da ética e da história. Há que se indagar, então, qual efeito de sentido viria à tona através de uma opção tão politicamente incorreta, ferindo no cerne, os interesses de uma pauta feminista. O que dizer da atitude de uma lésbica que passivamente aceitasse a negação de sua orientação para permanecer em um espaço que inaugurara para si, mas que a expelira? Uma reflexão de Judith Butler talvez nos auxilie.

Butler (1993) constrói uma instigante argumentação em torno da falácia que seria buscar definir ou imputar uma identidade a alguém, enovelando raça e gênero. Em breves linhas, ela aponta recursos recorrentes como a emasculação em Frantz Fanon, a velada feminização do "Oriente" em Lisa Lowe e Ray Chow, a ênfase na exclusão de representação como condição de representação em si em Spivak. Todos os caminhos a levam à conclusão de que uma economia da diferença implica uma re-elaboração da lógica da não contradição pela qual uma identificação se dá via e somente via, às custas do outro. De acordo com ela,

Que as identificações são mutáveis não significa necessariamente que uma identificação é repudiada por outra; esta mutação bem pode ser um signo de esperança e de possibilidade de reconhecer um amplo conjunto de conexões. Este não será um simples caso de "compaixão" com a posição do outro, uma vez que compaixão envolve a substituição de um pelo outro que bem pode ser uma colonização da posição deste como a sua própria. [...] Será um caso de traçar os caminhos em que a identificação está implicada naquilo que exclui e perseguir as linhas de tal implicação para o mapa da futura comunidade que possa vir a produzir (BUTLER, 1993, p. 118, 119 - tradução nossa)⁶⁴.

O que até então se aplicaria aos travestis, transexuais, e demais tipos projetados por Butler, entreabre-nos, na leitura de Coetzee, um espaço limítrofe para Lucy. Apesar de um duvidoso empoderamento, esse pode se mostrar pertinente dentro de uma outra perspectiva: seu processo de heterossexualização é apenas aparente; ela pode até se deitar com Petrus, mas em momento algum se vê como sua mulher, nem acredita que ele espere dela alguma exclusividade; não se trata de compaixão, mas da constatação de um outro presente perceptível através de sombras, que, antes de encobrirem, revelam um lugar, não mais o entre-lugar de um negro, mas, no jogo de reversões, de uma branca que assim encara sua posição: "mas não tem outro

⁶⁴ No original: "That identifications shift does not necessarily mean that one identification is repudiated for another; that shifting may well be one sign of hope for the possibility of avowing an expansive set of connections. This will not be a simple matter of "sympathy" with another's position, since sympathy involves substitution of oneself for another that may well be a colonization of the other's position as one's own. [...] It will be a matter of tracing the ways in which identification is implicated in what it excludes, and to follow the lines of that implication for the map of the future community that it might yield" (BUTLER, 1993, p. 118-119).

jeito de encarar a coisa, David? E se... esse for o preço que é preciso pagar para continuar? Talvez eles entendam assim; talvez eu entenda assim também" (COETZEE, 2000, p. 179), e mais adiante, "Petrus pode não ser um grande homem, mas é grande o bastante para alguém tão pequena como eu. E pelo menos eu conheço o Petrus. Não tenho ilusões a respeito dele. Sei no que estaria me metendo" (COETZEE, 2000, p. 229). Nota-se que na primeira haveria um tom de resignação calculada. A segunda, no entanto, já soa como uma meta fria e objetivamente estipulada para si mesma, o que se contraporía a um exílio forçado, não mais desejável.

Neste cenário de reversões de expectativas que envolvem nosso protagonista, seu estranhamento quanto ao mundo ao seu redor atinge seu ápice. O romance apresenta, conforme interpretação de Gayatri Spivak, um vislumbre de uma mulher que não pode mais ser considerada um "irmão de fé" ("*honorary brother*"), que ao assumir o direito do voto, ao reivindicar o phallo, passa a se identificar com ele e todos os seus danos colaterais. De acordo com ela, "este romance oferece olhar ao que acontece quando uma mulher já não é mais um par honorário, uma figuração do impossível" (SPIVAK, 2003, p. 34 – tradução nossa)⁶⁵.

David, que já passara por seu novo rito de iniciação, desta vez, para "desaprender a ser homem", que encontrara em Bev um erômato a lhe abrir portas até para a compreensão do próprio corpo, dali por diante um não-corpo, ele encara perplexo a determinação de Lucy. Assim como para Agamben ser contemporâneo significa "não apenas manter o olhar fixo na sombra da época, mas também perceber nessa sombra uma luz que, dirigida até nós, se afasta infinitamente de nós. Isto é: chegar pontualmente a um encontro ao qual só é possível faltar" (AGAMBEN, 2009, p.46)⁶⁶, para o herói decaído de Coetzee, mera personagem de um presente insolúvel, que se sabe também passado e futuro, restará a arte/literatura, não presunçosamente, como resposta, mas como processo de indagação. Escrevendo sua ópera com as quatro cordas de um bandolim, ele projeta uma, desde então, recorrente atitude de repensar seu papel sobre o papel, não uma imagem fixa de si mesmo, mas uma página, uma linha que o vento pode levar; mas, também, trazer de volta.

GONÇALVES, G. R. Driving Against Knowledge: the Paths of Subjectivity in J. M. Coetzee's *Disgrace*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 113-122, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

AGAMBEN, G. *What is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

BADINTER, E. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

⁶⁵ No original: "that novel offers a glimpse of what happens when the woman is no longer an honorary brother, a figuration of the impossible" (SPIVAK, 2003, p. 34).

⁶⁶ No original: "Being able not only to firmly your gaze on the darkness of the epoch, but also to perceive in this darkness a light that, while directed toward us, infinitely distances itself from us. In other words, it is like being on time for an appointment that one cannot but miss" (AGAMBEN, 2009, p. 46).

BUTLER, J. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Gender Trouble*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1990.

COETZEE, J. M. *Desonra*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1990.

SPIVAK, Gayatri. *Death of a Discipline*. Nova Iorque: Comlumbia University Press, 2003.

RECONSTRUINDO IDENTIDADES EM RELATO AUTOBIOGRÁFICO DE RICHARD WRIGHT

Michela Di Candia*

Resumo

O presente artigo⁶⁷ busca investigar o relato autobiográfico, *Black Boy - infância e juventude de um negro americano*, do escritor Richard Wright (1908-1960). Ao escrever sobre os episódios de sua vida desde sua infância até a idade adulta, Wright re/constrói suas identidade(s) e também denuncia as mazelas do racismo e da opressão social. Parto do princípio de que as identidades estão sempre em movimento constante, sendo formadas e reformuladas na interação entre os sujeitos e os lugares. Em termos mais precisos, interessa-me apresentar as maneiras pelas quais os eventos, incidentes e memórias do passado são lembrados e, por conseguinte, re-inventados por aquele que fala/escreve.

Palavras-chave

Autobiografia; Estados Unidos; Identidade(s); Passado; Racismo; Richard Wright.

Abstract

This essay aims at investigating the autobiography *Black Boy*, by Richard Wright (1908-1960). When writing about the facts of his life in his childhood and manhood, Wright re/constructs his identities and denounces the damages of racism and social oppression. It is assumed that identities are always in a constant movement, being formed and reformulated through the interaction among subjects and places. To be specific, I am interested in presenting the ways in which the events, incidents, and the memories of the past are remembered, and consequently re-invented by the one who speaks/writes.

Keywords

Autobiography; Identities; Past; Racism; Richard Wright; United States.

* Departamento de Letras Anglo-Germânicas – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. E-mail: midicandia@gmail.com

⁶⁷ Este artigo resulta de pesquisa financiada pela FAPERJ, na modalidade Auxílio Instalação, entre 2010 e 2011.

No período colonial, africanos foram arrancados à força de seu meio social originário para contribuírem para a formação das diversas Américas na época da colonização. A condição de ser negro e escravo foi atribuída a todo africano nos novos continentes que necessitava tornar-se "civilizado", assimilando as regras e a cultura imposta pelos detentores de poder na sociedade. O caráter predatório e mercantil da escravatura favorecia a classe dominante que afirmava sua supremacia com a negação do Outro.

No final do século XVIII e início do século XIX nos Estados Unidos, o discurso corrente preconizava o negro como um ser demoníaco e bestial e nenhuma possibilidade de mudança social lhe era proporcionada. A teoria europeia existente na época propunha a diferença racial determinada por fatores biológicos. Pesquisadores analisavam a estrutura anatômica do cérebro com o intuito de mostrar a existência de uma hierarquia racial. Acreditava-se que a inteligência de um indivíduo podia ser quantificada, variando conforme as medidas da cavidade craniana. Os negros, segundo essa teoria, eram constituídos de cérebros mais pobres e de genes de má qualidade. Assim, tudo aquilo que se referia ao negro era anormal. Deformidades físicas e psíquicas, e também marcas de degeneração eram procuradas a fim de comprovar a inferioridade racial do negro. Às supostas distinções anatômicas entre raças, correspondiam também diferenças intelectuais e morais. As supostas falhas biológicas atribuídas ao negro comprometiam a identidade nacional americana.

O pretendido caráter homogêneo da nação americana, da família e da herança cultural era ameaçado pela visão perturbadora do diferente. Ao confrontar-se com o branco, o negro sente-se inferiorizado e a cor da pele é a marca perceptível da diferença. Os negros não eram vistos em sua plenitude, mas através de um processo metonímico da presença em que somente as características inferiores eram consideradas.

O fim da escravidão nos Estados Unidos legalmente libertou os escravos, mas os negros ainda foram mantidos presos em barreiras de ferro invisíveis e inquebrantáveis. A forma literal da escravidão foi substituída por formas mais brandas de aprisionamento econômico, histórico e psicológico. As comunidades negras estavam fechadas em si mesmas e nenhum acesso ao mundo branco lhes foi outorgado. Formas de desigualdade e racialização foram estruturadas por instituições e usadas como instrumentos de ideologia para estabelecer hierarquia cultural e racial. A sociedade americana não criou espaço para a diferença, desprivilegiando as consequências da escravidão como um traço constitutivo das respectivas identidades das nações e de seus povos. Tal mácula é visivelmente nítida na escritura literária negra que por muito tempo foi e ainda é relegada às margens da sociedade em questão. Logo, o centro de poder dominante exerceu uma função absolutamente indispensável, pois somente a partir das noções construídas por ele que os sujeitos marginalizados, privados de algo, buscaram criar espaços para contestação. Entretanto, eles não pretendiam construir ou repetir um centro de poder semelhante ao anterior, mas abrir caminhos para que novas vozes pudessem ser ouvidas.

Nota-se que desde o princípio da constituição da nação norte-americana, as dualidades já se faziam presentes. O pensamento polarizado entre brancos e negros garantiu privilégios ao primeiro elemento da relação binária, criando estereótipos reificadores acerca daquele que é tido como inferior e não civilizado. Ao tratar sobre essa questão, a teórica Maria Lúcia Montes (1996) afirma que os estereótipos negam a alteridade e impedem o desenvolvimento do ser oprimido na sociedade. A criação dos estereótipos propaga uma visão reificadora em que o discurso dominante não reconhece o discurso do outro. Nesse sentido, as

relações de dominação e submissão são incorporadas pelas instituições da sociedade e tendem a excluir e/ou negar oportunidades àqueles que são considerados distintos do centro de poder dominante. Logo, a concepção hierárquica determina o sujeito branco masculino como referencial e sustenta os preconceitos das diferentes capacidades entre homens brancos e negros.

Os elementos dicotomizados raramente são iguais e suas diferenças são mantidas pela negação da qualidade do outro ou daquele que é tido como 'ex-cêntrico', nas palavras de Linda Hutcheon (1998) em *A Poetics of Postmodernism*. Diante desse contexto excruciante, aqueles considerados 'ex-cêntricos' adquirem uma voz própria e uma posição de sujeito da própria história. As noções construídas pelo centro de poder hegemônico passam a ser questionadas em narrativas desenvolvidas por escritores afroamericanos. O descentramento é, então, proposto pelos relatos autobiográficos que tendem a promover a articulação dos sujeitos marginalizados por meio da escrita. Para Robert F. Sayre (1980) em "Autobiography and America", a pessoa pode escrever sua própria estória e ascender seu status de não articulado e desconhecido para entrar à Casa da América. Desta forma, a narrativa silenciada pela História ganha destaque. O grito de cada escritor é o grito de uma raça oprimida, a expressão do artista como nos lembra o crítico brasileiro Antonio Candido (1976), é o reflexo de seu posicionamento na sociedade e sua criação é um veículo de suas aspirações individuais mais profundas, já que não há como se efetivar a separação entre sujeito e objeto, artista e assunto. Cada escritor posiciona-se em uma determinada língua, cultura e história, e na interação com o "Outro" (opressor ou não) cria meios para o questionamento ou até mesmo aceitação e propagação dos valores impostos pela sociedade dominante.

Richard Wright, escritor negro norte-americano, nasceu em 1908 no Mississippi, região marcada por muitos confrontos raciais e violência desde a época da segregação racial com a sentença Brown de 1954 que determinava o fim da discriminação racial e apregoava oportunidades iguais aos integrantes da raça negra e branca. Ao longo de sua vida, ele viveu com sua avó até completar a idade de dezoito anos e seguir para o norte dos Estados Unidos. Deixar o sul dos Estados Unidos significava o fim das restrições a sua liberdade. Ele foi o primeiro escritor negro a obter sucesso internacional e ser considerado por muitos o pai da literatura afro-americana. Os acontecimentos vividos e ou observados na América branca contribuíram para sua formação enquanto sujeito e escritor. Wright, ao ser identificado como um excluído pelo centro de poder dominante, busca posicionar-se como escritor por meio de sua escritura. À medida que interage com a sociedade em que vive, ele constrói a si mesmo por meio da reflexão e, posteriormente, a partir da escrita. Dessa forma, a maneira pela qual Wright estrutura sua narrativa tem a ver com o posicionamento que assume. Logo, a obra de Wright existe em um contexto e não pode ser separada do discurso que pretende objetivamente descrevê-la e avaliá-la.

Nesse panorama *Black Boy – A Record of Childhood and Youth* (2006), originalmente publicado em 1945, pode ser considerado um testemunho do ser negro no começo do século XX nos Estados Unidos. Vale ressaltar que as experiências de Wright não pretendem de modo algum criar um caráter fixo e estável das experiências do homem negro. A experiência do menino e jovem negro adquire caráter múltiplo e específico. Não há como retratar uma visão monolítica acerca do comportamento e valores destinados ao negro, mesmo considerando-se a segregação racial e social no sul dos Estados Unidos. O falar dos homens negros é o reflexo do mundo fragmentado em que vivem.

Entretanto, as angústias, anseios e conquistas evidenciam discursos ideológicos próprios únicos.

Em se tratando de Richard Wright, o ato de se escrever uma autobiografia pode ser comparado à escrita de um diário, pois em ambas as modalidades o teor subjetivo de experiências pessoais se fazem presentes. Diários e autobiografias podem ser escritos com o intuito de se partilhar as experiências vividas, eventos observados, ou até mesmo como formas de expressão de um não-conformismo com a época. Narrar a própria história permite que o sujeito revele suas impressões e percepções do mundo, tendo a chance de explorar suas experiências sob uma nova visão.

Em decorrência disso, no relato de suas histórias, Wright recobra eventos, incidentes, memórias do passado, transformando sua narrativa em um ato libertador ao revelar a percepção de sua negritude. Relatos autobiográficos, nesse contexto, promovem a articulação dos sujeitos marginalizados por meio da escrita. Para a teórica negra Bell Hooks (1989), a escrita da autobiografia deve ser vista como um ato de contar uma estória pessoal, o recontar dos eventos, não da maneira como eles aconteceram, mas do modo em que são lembrados ou reinventados. Por isso, o ato de escrever uma autobiografia é um modo de descoberta de si mesmo e de sua experiência que pode não ser real, mas é constitutiva de uma memória viva que estrutura e molda o presente. Cada incidente particular tem sua estória própria. Logo, o ato de se trazer ao presente os eventos, incidentes e memórias do passado torna a autobiografia um ato libertador. A escrita de uma autobiografia permite o olhar ao passado sob uma perspectiva diferente. Nas palavras de Georges Gusdorf:

A narração da vida em sua autenticidade não é uma recapitulação do que aconteceu, mas, necessariamente, uma interpretação, ou seja, uma obra sobre si. A própria escrita desempenha nessa circunstância um papel de intervenção ativa; o escritor de si não contempla 'no espelho da escrita', a escrita não é um espelho, mas um instrumento de inteligibilidade do caminho de si para si (GUSDORF, 1991, p. 393).

O homem que lembra não é mais a mesma criança ou adolescente que viveu aquele passado, já que antes do relato ter sido escrito, a autobiografia foi vivenciada. A escrita não é como espelho, pois ela não reflete as reminiscências do passado tais quais elas se sucederam. O espelho da escrita não mostra uma imagem autêntica, visto que a mão do autobiógrafo escolhe os caminhos a serem percorridos na re-escrita. Ele é responsável pela organização e controle da narrativa e, por isso, seleciona aquilo que está de acordo com a mensagem que pretende divulgar. Ao olhar para o passado, Wright escreve que aos doze anos de idade ele acreditava que:

Nenhuma experiência jamais apagaria uma predileção pela realidade que nenhum argumento jamais conseguiria contestar, uma percepção de mundo que era exclusivamente minha e de mais ninguém, uma noção do significado da vida que escola nenhuma jamais conseguiria alterar, uma convicção de que a vida só teria sentido quando se estivesse lutando para se extrair o significado do sofrimento sem sentido (WRIGHT, 1993, p. 125)⁶⁸.

Nesse trecho, Wright revela sua dificuldade para viver em uma sociedade sem modelos de referência ou parâmetros de identificação na medida em que

⁶⁸ As citações literárias foram traduzidas pela professora Aurora Maria Soares Neiva no livro: *Black Boy - Infância e juventude de um negro americano*. Nas citações posteriores, utilizarei apenas o número da página do referido texto.

sua percepção de mundo é proveniente da sua observação e vivência em uma sociedade extremamente racista. Suas experiências pessoais no mundo proporcionam uma formação que nenhuma escola poderia lhe dar. O conhecimento não é apreendido e transmitido pela forma tradicional, mas é gerado a cada dia de sua existência em sua interação com outros sujeitos. Diante da realidade cruel, o negro não deveria contestar, mas assumir uma postura de acomodação. A própria sociedade lhe nega o direito de viver com dignidade, perpetuando assim sua invisibilidade. Por conseguinte, sua vida só ganharia sentido se, por ventura, a tão sonhada visibilidade social se tornasse uma realidade. As marcas do sofrimento, da violência física e também psicológica nunca serão completamente apagadas, já que elas tornam-se uma parte vital (des)/organizando a identidade do sujeito negro. Para corroborar com tal preceito, o escritor afroamericano Ralph Ellison (1996), em seu livro de ensaios *Shadow and Act*, argumenta que a violência causada por sua família e comunidade sempre constituiu o centro da experiência de vida de Wright, entretanto enquanto artista, ele teve discernimento para remodelar sua vida, atribuindo significado àquela violência. Não há como se efetuar a separação entre o menino Wright e aquele que narra os eventos de *Black Boy* apesar de habitarem espaços e tempos diferentes. Para o especialista em crítica autobiográfica, James Olney (1980), a autobiografia é um meio para se provar a validade e a importância de certa concepção de autoria. Nesse caso, os autobiógrafos possuem autoridade sobre seus textos e suas escritas podem ser vistas como um caminho de acesso a eles mesmos. Já para Philippe Lejeune (1982), a autobiografia é uma retrospectiva em prosa produzida por uma pessoa real sobre sua existência ao focalizar a vida individual e, em particular, tratar do desenvolvimento de sua personalidade. Esse teórico ainda sustenta que o autor de uma autobiografia implicitamente declara que ele é a pessoa que ele diz ser e que o autor e o protagonista são os mesmos. Ele ainda propõe a existência de um pacto regulador das relações e expectativas entre o leitor e autor no qual o autor se compromete em apresentar um relato de sua existência e tal relato é aceito como verdadeiro pelo leitor.

Sob uma outra perspectiva, Jerome Bruner (1993) afirma que o discurso autobiográfico é um ato de construção de uma possível realidade da vida em um tempo e espaço negociada com alguém. Segundo esse autor, o narrador recorre à memória para relatar as situações do passado que devem seguir determinados critérios, criados ao longo do enredo e estruturados a partir da sequência de fatos. Logo, a vida é criada por intermédio da autobiografia. Nesse sentido, as experiências de vida em *Black Boy* são construídas de acordo com as intenções daquele que fala/narra. Ainda conforme Bruner, as construções propostas em um relato autobiográfico dependem não apenas das convenções interpretativas à disposição do autor, mas também dos significados impostos a ele, por meio da cultura e linguagem. O individual é reconstituído, e através dele o coletivo e a cultura da sociedade também são retratadas. Como afirma Wright em seu relato: "As coisas me influenciavam a conduta como negro não tinham que ocorrer diretamente comigo, bastava ouvi-las para sentir-lhes o impacto total nas camadas mais profundas de minha consciência" (WRIGHT, 1993, p. 207). Suas palavras revelam que o fato narrado é estritamente vinculado à realidade social. Sua identidade temporária adquire um teor introspectivo proporcionado pelo impacto da experiência coletiva negra. Desta forma, não há como se pensar em sua separação do grupo social que lhe constitui enquanto sujeito.

Narrando a vida

O sujeito afroamericano deve ser visto por uma pluralidade de relações de acordo com suas especificidades locais. O modo como ele se situa socialmente é diferente se ele é criança, jovem ou velho, negro ou branco, homem ou mulher. Os dados de uma construção cultural não podem ser reduzidos a dados da natureza. A construção identitária do sujeito masculino negro é enfatizada em detrimento às características biológicas, que outrora estabeleciam as distinções sociais e sexuais.

Em seu relato autobiográfico *Black Boy - A Record of Childhood and Youth*, Wright põe em pauta tais questões e denuncia os estigmas fixos de pertencimento a uma raça marginalizada ao analisar suas experiências de exclusão em diversos momentos de sua vida, contribuindo assim para a construção de suas identidades. Para Stuart Hall (1995), as identidades são pontos de apego temporário às posições de sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. Portanto, elas estão em processo e não podem ser vistas como pontos fixos. O "eu", ao projetar-se no mundo com suas crenças e valores, está imbuído de uma situação histórica e social concreta e, em seu diálogo com o novo, pode assumir ou negar distintos posicionamentos. Assim, os processos que constituem e reformulam continuamente o sujeito dizem respeito à(s) identidade(s). Chantal Mouffe (1995) também parece ter a mesma opinião ao analisar a formação das identidades. Segundo a autora, a identidade do sujeito é sempre contingente e precária, pois não está calcada em posições fixas, mas em posições de sujeito que são construídas a partir da interpelação dos discursos de outrem, o que sugere um sujeito com identidades múltiplas e contraditórias. As posições com as quais cada um se identifica, mesmo que temporariamente, constituem suas respectivas identidades que exercem um caráter provisório e estritamente dependente de um elemento externo gerador da desestabilização do sujeito.

Nesse contexto, parto do princípio de que as identidades de Richard em *Black Boy* são construídas ao longo da narrativa. Não há uma identidade fixa, mas identidades múltiplas e contraditórias apoiadas no local de onde se enuncia. Wright é interpelado por distintas situações que contribuem para a noção da fragmentação do "eu" e cada momento irá exigir um distinto posicionamento do sujeito. Em "Raça e identidade: entre o espelho, a invenção e a ideologia", Maria Lúcia Montes (1996) afirma que não se pode falar em identidade sem se pensar em processo de identificação, e não se pode pensar nesse processo sem pensar, simultaneamente, no reconhecimento da alteridade, para que a relação entre os sujeitos seja possível. Wright, portanto, é construído por meio das relações estabelecidas com os membros de sua família e da sociedade, já que ele é formado e transformado pelas práticas e discursos com os quais ele teve oportunidade de interagir. Hall ainda acrescenta que "o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente" (HALL, 2006, p. 13). A identidade, segundo esse autor, é modificada de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado. Em *Black Boy*, portanto a fragmentação do sujeito assumida ao longo da narrativa mostra que os diferentes 'eus', as diferentes partes articuladas entre si constituem a personagem representada pelo menino e adolescente Wright.

E é somente por meio da escrita que Wright encontra sua própria voz e se constrói enquanto sujeito em suas múltiplas identidades. No início da narrativa de sua existência, Richard relata o incêndio provocado acidentalmente à sua

casa. Ao recriar tal episódio de sua infância, o escritor busca encontrar significado para tal experiência vivenciada. Nesse momento, o leitor tem acesso apenas a uma identidade fixada na infância como o exemplo demonstra:

Círculos de fogo comiam o tecido branco; de repente, uma labareda se ergueu. Assustado, recuei. O fogo subiu até o teto, e eu tremia de susto. [...] Fiquei apavorado; queria gritar, mas estava com medo. [...] Logo minha mãe sentiria o cheiro daquela fumaça, veria o incêndio e viria me bater. Eu tinha feito algo errado, uma coisa que não poderia esconder ou negar. Sim, eu fugiria e nunca mais voltaria [...] O tumulto lá em cima aumentava, e comecei a chorar. [...] Ela me bateu tanto com tanta força com aquela vara que desmaiei. Apanhei feito um louco, e só mais tarde é que dei por mim na cama, gritando, decidido a fugir de casa, lutando com meu pai e minha mãe que tentavam fazer com que eu ficasse quieto. [...] O tempo finalmente me libertou da visão daquelas bolsas ameaçadoras, e eu fiquei bom. Mas, durante muito tempo, ficava mortificado toda vez que me lembrava de que minha mãe quase tinha me matado (WRIGHT, 1993, p. 15-18).

O “eu” que narra esse episódio não é mais o mesmo que vivenciou o ocorrido. Vários anos se passaram após a narração do incêndio. O escritor, portanto, se utiliza da memória para remodelar um evento do passado. As reminiscências do passado são reestruturadas pelo momento presente. O distanciamento daquele que narra permite um olhar reflexivo frente aos acontecimentos vivenciados, permitindo assim a criação de uma nova circunstância. Aquilo que é relatado pode ser verídico, entretanto como a memória é algo escorregadia, os elementos selecionados ganham uma nova dimensão com o passar dos anos. Entretanto, é válido ressaltar que desde sua infância o medo e a violência já faziam parte de seu contexto. O pequeno retrato apresentado no espaço privado do lar torna-se recorrente em toda sua narrativa. A fala do escritor em foco não é a materialização de sua voz única. Ele não é agente por si mesmo, mas o resultado de um posicionamento político determinado por uma pluralidade de vozes. Relembrando o teórico russo Mikhail Bakhtin, “o objeto para o prosador é a concentração de vozes, dentre as quais sua voz também deve ressoar. A palavra de cada personagem evoca um contexto, portanto é povoada de intenção” (BAKHTIN, 1992, p. 88). Resta-nos sugerir que tais palavras do relato não se excluem: ao contrário, interceptam-se para provocar o efeito desejado. Nada é imparcial no texto sob análise e a própria escolha de um determinado modo de narrar em detrimento de outro é meramente ideológica e está imbuída de um posicionamento político.

O escritor rememora suas experiências de menino e jovem, perpassando a esfera privada de seu lar ou de seus diversos lares e descrevendo suas humilhações, castigos físicos, ameaças psicológicas sofridas em sua infância em sua relação com os membros de sua família (pais, tios, avós, irmão). Suas recordações da infância e juventude, carregadas de teor emocional revelam as grandes inquietações do escritor. Ao desenvolver a narração do ‘eu’, ele também elabora inúmeras narrativas de seus familiares. Fatos de seu cotidiano, suas principais angústias e dificuldades com a luta diária para sua sobrevivência na América branca tornam-se constantes em sua narrativa. Ao sobreviver aos choques da infância, ele afirma adquirir o hábito da reflexão. Em suas palavras:

passei a meditar sobre a estranha ausência da verdadeira generosidade entre nós da raça negra, a instabilidade da nossa turma, a carência de paixões genuínas e de grandes esperanças, a timidez da nossa alegria, a pobreza das nossas tradições, o vazio das nossas recordações, a falta daqueles sentimentos intangíveis que unem os homens (WRIGHT, 1993, p. 52).

A dura e sofrida realidade do negro americano já é perceptível aos olhos do menino Wright que gradativamente adquire maturidade e percepção racial ao interagir com o homem branco. A falta de acolhimento entre os membros de uma mesma comunidade e ou família, as inúmeras restrições impostas aos negros no espaço público também se configuram no espaço do lar, espaço catalisador das tensões vivenciadas. Portanto, a opressão oriunda de ambos espaços: público e privado pretende manter o negro em seu 'verdadeiro' lugar de inferioridade, como era assim propalado por todos os brancos e até mesmo pela maioria negra submissa. Em uma linguagem própria frente às adversidades do contexto de marginalização, ele escreve sobre sua vida particular, mas reflete simultaneamente os valores e problemas dos afroamericanos na América branca excludente.

Ampliando essa discussão, os estudos de Walter Mignolo (1993, p. 115-161) em "Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa" acerca das convenções de veracidade e de ficcionalidade parecem contribuir para o debate em questão. Ao focalizar a diferença entre história e literatura; não-ficção e ficção, o autor afirma que as distinções internas entre esses termos desdobram-se com o estabelecimento dessas convenções por determinados grupos sociais. A primeira delas propõe um acordo em que o dito no texto corresponde a eventos do mundo externo, e aquilo que é propalado pelo sujeito teria como pressuposto a veracidade dos acontecimentos assim como a comprovação dos fatos por meio dos testemunhos ocular ou documental. No entanto, ironicamente, sabemos que a história do testemunho do olhar está sujeita a manipulações em sua representação na linguagem. Ao nos apoiarmos na convenção de ficcionalidade, veremos que o aceitável em um texto muitas vezes não corresponde a eventos do mundo externo. Assim, o que é dito não necessita de sua verificação. O recorte dado em uma narrativa e no relato autobiográfico sob análise não trabalha somente com a memória, mas também com a imaginação. Assim, o enfoque dado às experiências do passado pode primeiramente representar o que realmente ocorreu; em um segundo momento, o texto pode omitir dados essenciais, por não estar vinculado ao "real"; ou ainda, comprometer-se com uma abordagem que privilegie a imaginação. A narração, portanto, segundo essa convenção abarca um campo de expressividade mais abrangente. Vale notar que, dessa forma, a ficcionalidade não é uma condição necessária em *Black Boy*, já que se imbricam as fronteiras entre o que é observável no cotidiano pelo menino e jovem e sua representação.

Em sua escritura, a denúncia às injustiças sociais, a questão do racismo e a consequente desvalorização do sujeito negro, as marcas físicas e/ ou psicológicas provenientes do tratamento abusivo do homem branco, a luta por um espaço físico: real ou imaginário, a miséria paralisante, e a busca contínua por um verdadeiro lar são questões recorrentes. Seu lócus de enunciação permite distintas percepções acerca das "escolhas" feitas, o envolvimento com a alteridade, os sistemas de inclusão e/ou exclusão social, quando ele afirma: "Queria entender estes dois grupos de pessoas que viviam lado a lado e aparentemente nunca se tocavam, exceto em situações de violência" (WRIGHT, 1993, p. 63). Para Wright: "os brancos haviam traçado uma linha que não ousavam [ousávamos] ultrapassar, porque nosso pão estava em jogo" (WRIGHT, 1993, p. 270). As linhas divisórias demarcavam o local de inferioridade que o negro deveria ocupar e nenhuma possibilidade de crescimento e ascensão social lhe era proporcionada. Nesse sentido, a identidade do negro era vista de modo essencialista, já que se pressupunha a existência de uma essência inalterável.

Desta forma, os negros seriam sempre iguais a si mesmos ao longo do tempo e a identidade permaneceria sempre a mesma. Em um outro momento da narrativa, Richard recebe a seguinte recomendação: “*pense antes de agir, pense antes de falar. Seu jeito de fazer as coisas é certo entre nossa gente, mas não no meio de brancos. Eles não suportam*” (WRIGHT, 1993, p. 221 – grifos no original).

Diante desse contexto, a transposição da linha limítrofe imposta pela sociedade seria o caminho pelo qual o negro teria acesso a uma nova identidade. Nas palavras da teórica Elaine K. Ginsberg, em “*Passing and the fictions of identity*”, a questão do cruzamento de fronteiras é “um desafio que pode ser visto ou como ameaçadora, ou como libertadora, mas que, em qualquer instância, revela a verdade de que as identidades não são singularmente verdadeiras ou falsas, mas múltiplas e contingentes” (GINSBERG, 1996, p. 03). Desse modo, os fatos narrados na autobiografia sob análise não determinam uma imagem acabada, fixada para sempre de uma vida individual, pois o ser humano está sempre em construção. Nas palavras de Stuart Hall, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p. 13). Nesse contexto, o escritor Wright promove um diálogo consigo mesmo, não pronunciando a palavra final que completaria sua existência. Em um momento de transição, Wright revela seu conflito ao habitar o mundo real de opressão. A postura de acomodação adotada pelos membros de sua raça como meio de possível integração não é aceita por Wright. No entanto, ele tem consciência de que somente por meio da resignação às identidades calcadas em estereótipos reificadores ele conseguiria algum benefício material. E ele afirma:

Mas eu tinha que trabalhar porque precisava comer. Meu emprego seguinte foi o de auxiliar de uma drogaria, e na noite anterior ao dia em que me apresentei para trabalhar, lutei comigo mesmo dizendo-me que era crucial que dominasse essa coisa, pois minha vida dependia disso. Outros negros trabalhavam, se adaptavam de alguma forma, e eu tinha, tinha, tinha mesmo de me ajustar até pôr as mãos em dinheiro bastante para ir-me embora. Eu me ajustaria. Outros o fizeram. Eu o faria. Tinha que fazer (WRIGHT, 1993, p. 33).

Esse trecho revela a dificuldade de ajustamento aos padrões comumente atribuídos ao negro. Entretanto, ele sabe que essa é a única maneira para no futuro deixar o sul dos Estados Unidos. A partir da observação da vida a seu redor e de si mesmo, o autor realiza um recorte subjetivo da realidade em questão. A realidade vivida e observada é convertida em realidade narrada. O discurso é convertido em ficção já que os fatos reais são problematizados por meio do ato de se contar uma história. A escrita autobiográfica, conforme Georges Gusdorf em “*Conditions and Limits of Autobiography*” (1980), é uma segunda leitura da experiência e ninguém melhor do que o eu para saber o que se passou, o que pensou, desejou ou sentiu. Para esse autor, o eu tem o privilégio de descobrir a si mesmo, evitando desentendimentos. O exame do momento presente apresenta apenas um recorte fragmentado do eu que procura se definir e se situar e saber quem ele realmente é na perspectiva do que ele já foi. Tal preceito é observado no relato de Wright quando o narrador adulto volta-se para a sua adolescência, mais precisamente para os seus quinze anos de idade e relata:

estava começando a sonhar os sonhos que o estado dizia que eram errados e que a escola dizia que era tabu. [...] Tinha quinze anos; em termos de escolaridade, estava muito abaixo da média dos jovens da nação, mas não sabia disso. Em mim estava brotando um desejo ardente de uma espécie de consciência, um modo de ser que o sistema de vida ao meu redor me havia ensinado não ser possível (WRIGHT, 1993, p. 204).

Sua percepção do sujeito negro excluído da sociedade sulista americana é posta em pauta. Entretanto, a dura realidade da pobreza e do racismo não é vista sob a ótica de um menino, mas de um narrador consciente das consequências da marginalização do negro. O relato de Wright não retrata apenas as injustiças acometidas aos negros, mas também àqueles que por algum motivo não condiziam com as especificações hegemônicas. Ainda aos quinze anos de idade, ele tornava-se mais preocupado e tenso diante das falas de seus colegas e professores que sempre diziam: “‘Por que você faz tantas perguntas?’ ou ‘Fique calado’” (WRIGHT, 1993, p. 204). O mundo exterior gradativamente adquiria mais sentido para Richard. A cada instante, ele tinha certeza de que seus pensamentos e desejos mais íntimos deveriam ser silenciados. A ausência de fala, nesse contexto, significaria a aceitação e concordância com os preceitos propalados pelo mundo branco. Para a crítica afroamericana Bell Hooks (1989), o silêncio é a condição daquele que é dominado e tornado um objeto, a fala, por outro lado é a marca da liberdade, do tornar-se um sujeito. Essa autora sustenta, ainda, que o diálogo implica um discurso humanizador que desafia e resiste à dominação, tornando-se, desse modo, um instrumento para a libertação do oprimido. Richard, portanto, vivia em um constante conflito e perguntava a si mesmo: “Por que não aprendia a me manter calado na hora certa? [...] Minhas palavras eram bastante inocentes, mas indicavam, aparentemente, uma consciência de minha posição que enfurecia os brancos” (WRIGHT, 1993, p. 233). Para a intelectual pós-colonial Gayatri Spivak (1993), o sujeito subalterno não fala e tal impossibilidade da fala do sujeito subalterno está apoiada em noções construídas pelo poder vigente que determina o diferente como a-histórico. Nesse contexto, o menino negro, membro de uma sociedade racista, deve ter sua voz silenciada devido à ausência de um local de onde ele possa falar, já que não há espaço para a voz da subalternidade.

No entanto, Richard insiste na opção pelo não silenciamento. Aos dezessete anos, Richard foi escolhido como orador de sua turma na escola. Ele já havia escrito seu texto quando o diretor da escola lhe entrega um discurso pronto para a noite de colação de grau. O professor lhe diz: “Escute, rapaz, você vai falar nessa noite tanto para brancos como para negros. O que você, sozinho, pode pensar em dizer pra eles? Você não tem experiência. [...] Você não pode se permitir dizer qualquer coisa na frente dos brancos na noite da colação de grau” (WRIGHT, 1993, p. 210). Em um outro momento, o diretor lhe diz: “Acorde, rapaz. Compreenda o mundo em que está vivendo. [...] Agora se você andar na linha –sorriu e piscou os olhos– eu vou lhe ajudar a ir para a escola, para a faculdade” (WRIGHT, 1993, p. 212). Richard, então, opta por não andar na linha ao rejeitar o discurso pronto e afirmar a todos que não irá ler o texto feito pelo diretor. Mesmo diante das ameaças da autoridade escolar para impedir sua graduação, Richard se mantém firme e diz que gosta de fazer as coisas corretamente. Para ele, seguir as imposições do homem branco seria anular suas próprias convicções. Ele não entendia porque não podia falar. Em casa, seu tio também tenta convencê-lo, ao afirmar que o discurso do professor é melhor do que o dele. A submissão era a atitude esperada por todos, até mesmo pelos próprios colegas negros que o chamavam de tolo, pois ele estava jogando fora uma grande oportunidade. Richard, ao contrário do que era esperado, se mantém firme e, no dia da formatura, lê o seu discurso. As ideias de Richard deveriam ser silenciadas. Não havia nada a ser dito por um negro. Ele deveria, portanto, expressar naquela noite aquilo que a plateia branca consideraria aceitável. A fala do negro deveria refletir o discurso essencializado do branco.

Como menino e negro, ele não teria nada a dizer e, por isso, precisaria da ajuda benevolente do homem branco. No entanto, ele não estava preocupado em receber a aprovação da plateia, mas em expressar seus anseios.

A relação dialógica entre Richard e o diretor da escola, nem sempre harmoniosa e simétrica, constitui o princípio básico para que a construção identitária se estabeleça, como é argumentado pelo teórico russo, Mikhail Bakhtin: “A alteridade define o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua concepção: é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro” (BAKHTIN, 1992, p. 35-36). Os enunciados de cada sujeito estão repletos das palavras do outro e estas são essenciais para a construção do significado, pois é somente por meio da diferença, daquilo que lhe falta, que o sujeito será capaz de reconhecer a si mesmo e delimitar as suas próprias fronteiras. As palavras do outro, nesse caso da autoridade escolar branca, introduzidas na fala do sujeito, podem ser revestidas como algo novo. Desta forma, essas fundem-se à voz daquele que narra, reforçando as palavras do enunciatador ou, ainda, permitindo a incorporação daquilo que é tido como estranho como intenção própria do sujeito. A diferença é um produto derivado da identidade, e tanto a identidade quanto a diferença não podem ser concebidas isoladamente, mas em uma relação de estreita dependência. Se tomarmos como exemplo as proposições feitas pelo narrador em *Black Boy*, veremos que tais afirmações implicam em um ciclo de negações e ele só pode afirmar quem é a partir do momento em que leva em consideração outros sujeitos.

Em outro exemplo presente na autobiografia, Richard consegue permissão de sua avó para trabalhar como entregador de jornais aos sábados. Ele estava ávido por algo diferente em sua vida e sabia que essa era a oportunidade que ele teria para ler. Richard lia todas as histórias do suplemento, mas nunca lia o jornal. Um dia um comprador negro lhe perguntou se ele sabia qual era o teor do conteúdo do jornal. Ele, então, disse que só lia a revista (suplemento) e o comprador lhe diz: “Se você vender esse jornal, vais estar ajudando os brancos a te matar” (WRIGHT, 1993, p. 162). As matérias trazidas no jornal mostravam que a violência, os linchamentos promoveriam a solução para o fim do problema do negro. Nesse exemplo, é perceptível a ingenuidade do menino Richard, que, indiretamente, utiliza o discurso do branco contra sua própria raça ao tornar-se um instrumento da propagação do discurso hegemônico. Tal acontecimento ratifica a importância do outro para o alcance do significado de si mesmo. A identidade de Wright, portanto, é contextualizada e vista em um processo de construção, e pressupõe especialmente o reconhecimento da alteridade para sua afirmação. A dura realidade do mundo em que ele vive ganha outra conotação a partir do momento em que sua relação com o comprador do jornal negro se estabelece.

Quase no final de *Black Boy*, Richard Wright narra uma experiência de violência ao trabalhar em uma ótica de um homem branco em Memphis. Seu chefe um dia lhe disse que Harrison, outro rapaz negro que trabalhava na ótica rival do outro lado da rua iria matá-lo. Tanto o chefe de Harrison quanto o de Richard contam a mesma história a seus subalternos. Ao se encontrarem, os meninos, contrariando as expectativas de seus chefes, não brigam. Pelo contrário, eles percebem a armadilha que lhes foi arranjada. Os meninos não brigam e seus chefes continuam a incitar violência até o dia em que eles decidem lutar. Os brancos desejavam ver o espetáculo da luta proporcionada pelos negros. Entretanto, Richard mostra-se envergonhado ao ter se permitido compactuar com tal violência: “Crescia minha vergonha do que havia concordado em fazer e desejava desistir da luta, mas estava com medo de que se

zangassem se eu tentasse. Senti que os brancos tentaram persuadir os dois garotos negros a se esfaquearem sem razão, salvo o prazer deles” (WRIGHT, 1993, p. 284). Se para Richard a luta lhe trazia um sentimento de arrependimento, para Harrison o embate significaria uma maneira de enganar o homem branco. Eles trocariam alguns socos e ganhariam dinheiro de modo fácil. A luta se inicia de modo brando e ao final eles tiveram de ser separados. Ao final da luta, um estava contra o outro de modo que a falsa brincadeira tornou-se uma realidade cruel. O que era mentira tornou-se verdade. Ambos meninos parecem, de certo modo buscar reconhecimento no mundo branco, mas acabam reproduzindo o modelo impingido pelo branco contra o negro. O negro adota a mesma postura violenta do branco contra ele mesmo. A única maneira de ser reconhecido no mundo branco seria por meio da brutalização do negro.

Na introdução de *Black skin, white masks*⁶⁹, Frantz Fanon (1996), psiquiatra argelino, busca compreender os desejos do homem negro, que pretende igualar-se ao branco para que assim possa ser aceito na sociedade. Para ele, tanto o problema enfrentado pelo homem negro quanto também o enfrentado pela mulher negra está pautado por dificuldades de se posicionarem dignamente na sociedade norte-americana que os vincula a um passado atravessado por uma série de estereótipos. O “eu” negro quer ser reconhecido como branco. Seu desejo é sempre articulado em relação ao lugar do “outro”. Para Fanon, o negro (*black skin*) tornar-se-á branco ao renunciar à sua negritude e adotar máscaras brancas (*white masks*). Dessa forma, ele assimila a cultura do “outro”, destruindo a originalidade de sua própria cultura. Tudo aquilo que é diferente é tratado com desprezo ou como desvio da norma. O homem negro e, no exemplo em questão, os meninos negros são aniquilados pela suposta inferioridade e acabam aceitando os valores sociais arbitrariamente estabelecidos pelo centro. Os negros, segundo Wright, “não eram considerados humanos, cada um deles temia os brancos, mas se um deles aparecesse de repente, assumiríamos sorrisos silenciosos e obedientes” (WRIGHT, 1993, p. 270). Em decorrência da opção pela luta, tanto Richard quanto Harrison inscrevem em seus corpos as máscaras brancas ou os artifícios do homem branco. Em última instância, ao imitarem as atitudes e os gestos violentos do branco, os meninos utilizam o discurso do oponente contra si mesmos. No entanto, não há como ser reconhecido pelo centro de poder branco, já que a cor da pele é a marca perceptível da diferença. Como o próprio Richard afirma, ele não teve a oportunidade de saber quem era quando viveu no sul. Ele rejeitou o ‘lugar’ que o branco do sul havia lhe reservado (WRIGHT, 1993, p. 304).

O relato autobiográfico, nesse contexto, promove o caminho para que Richard se enxergue em suas múltiplas identidades transitórias e contingentes. A cultura que havia formado e moldado Wright só permitiu o conhecimento de “parte de um homem ou um fragmento de sua realidade”. O escritor ora identifica-se com as práticas do discurso do centro ora as rejeita. Há uma necessidade do sujeito em algum momento escolher sua identidade temporária para a criação do significado. É preciso chegar a um ponto final, não pelo fato de se proferir a última palavra, mas para que uma nova fase seja iniciada. Assim, o narrador do relato ao determinar o ponto final está apto a assumir seu novo caminho rumo ao norte dos Estados Unidos, local em que poderia nas suas palavras: “crescer de maneira diferente, [...] absorver chuvas novas e frias [...] responder ao calor de outros sóis e, talvez, florescer” (WRIGHT, 1993, p. 305).

⁶⁹ Originalmente publicado em 1952.

Agradecimentos

Agradeço à FAPERJ pelo financiamento da pesquisa da qual resultou este artigo.

CANDIA, M. Di. Reconstructing Identities in an Autobiographical Account by Richard Wright. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 123-136, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e estética - A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRUNER, J. The autobiographical process. In: Folkenflik, R. (Org.). *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Stanford, California: Stanford University Press, 1993.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira*. (v. 2). São Paulo: Difel, 1976.

ELLISON, R. *Shadow and Act*. New York: New American Library, 1966.

FANON, F. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 1996.

GINSBERG, E. K. Introduction: The politics of passing. In: Ginsberg, E. K. (Org.). *Passing and the fictions of identity*. Durham and London: Duke University Press, 1996. p. 01-18.

GUSDORF, G. *Auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob, 1991.

_____. Conditions and Limits of Autobiography. In: Olney, J. (ed.). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

HALL, S. Fantasy, identity, politics. In: Carter, E.; Donald, J. Squites J. (Org.). *Cultural Remix: Theories of Politics and The Popular*. London: Lawrence & Wishart, 1995.

_____. As identidades culturais na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HOOKS, B. *Talking Back. Thinking Feminist. Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.

HUTCHEON, L. Decentering the Postmodern: the ex-centric. In: *A Poetics of Post Modernism – History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1998.

LEJEUNE, P. The Autobiographical Contract. In: Todorov, T. (ed.) *French Literary Theory Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: *Literatura e História*. Aguiar, F. (Org.). São Paulo: Edusp, 1993. p. 115-161.

MONTES, M. L. Raça e Identidade: entre o espelho, a invenção e a ideologia. In: SCHWARCZ, L. M.; QUEIROZ, R. S. (Org.). *Raça e Diversidade*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 47-75.

MOUFFE, C. Democratic Politics and The Question of Identity. In: RAJCHMAN, J. (Org.). *The Identity in Question*. London: Routledge, 1995.

OLNEY, J. (Org.). *Autobiography- Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

SAYRE, R. F. Autobiography and the Making of America. In: Olney, James. (Org.). *Autobiography – Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980. p. 146-168.

SPIVAK, G. C. Can the Subaltern Speak? In: Williams, P.; CHRISMAN, L. (Org.) *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1993. p. 66–111.

WRIGHT, R. *Black Boy. Infância e juventude de um negro americano*. Trad. Aurora Maria Soares Neiva. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1993.

_____. *Black Boy - A Record of Childhood and Youth*. New York: Harper Perennial, 2006.

ESTILOS SUBCULTURAIS E A LITERATURA POP CONTEMPORÂNEA

Antonio Eduardo Soares Laranjeira*

Resumo

Com base na leitura de *Trainspotting* (1993), de Irvine Welsh, *Ou clavículas* (2002), de Cristiano Baldi, e *Vidas cegas* (2002), de Marcelo Benvenuto, discute-se acerca do papel das subculturas (HEBDIGE, 2006) na configuração das personagens da literatura pop contemporânea. A partir das narrativas, é possível questionar, no contexto do capitalismo globalizado, o caráter subversivo que se atribui aos estilos subculturais. No discurso literário pop contemporâneo, percebe-se uma ambiguidade no que tange aos modos de subjetivação e à apropriação de estilos subculturais: por um lado, compreende-se tal relação como uma estratégia de resistência, por outro, trata-se de parte da necessidade de ser *cool*, que orienta o indivíduo contemporâneo. Lançando mão de uma abordagem transdisciplinar da teoria da literatura, pretende-se compreender o discurso literário pop como espaço fértil para a configuração de um imaginário transnacional urbano.

Palavras-chave

Capitalismo Globalizado; Imaginário; Literatura Pop; Subculturas.

Abstract

By reading Irvine Welsh's *Trainspotting* (1993), Cristiano Baldi's *Ou clavículas* (2002), and Marcelo Benvenuto's *Vidas cegas* (2002), this paper discusses the role of subcultures (HEBDIGE, 2006) in the configuration of characters in contemporary pop literature. Based on those narratives, it is possible to question, in the context of global capitalism, the subversive character assigned to the subcultural styles. In contemporary pop literary discourse there is an ambiguity concerning the modes of subjectivation and the presence of subcultural styles: on the one hand, it can be seen as a strategy of resistance, on the other hand, it is part of the need to be cool, that guides the contemporary individual. Through a transdisciplinary approach of the theory of literature this study intends to conceive pop literary discourse as a fertile context for setting up a transnational urban imaginary.

Keywords

Global Capitalism; Imaginary; Pop Literature; Subcultures.

* Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras – Instituto de Letras – Universidade Federal da Bahia – UFBA – CEP 40170-290 - Salvador – BA – Brasil. E-mail: antoniolaranjeira1979@gmail.com

Introdução

O uso da expressão “literatura pop” se ampara nos estudos de Evelina Hoisel (1980) e Décio Torres (2003) sobre a produção literária que se estende até os anos 80. Em *Supercaos*, Evelina Hoisel (1980) aborda as relações entre a *pop art* e a literatura pop, demonstrando haver uma convergência entre ambas, o que resultaria na configuração de um discurso literário pop. Como o pop se define, a princípio, dentro do campo das artes plásticas, como também observa Décio Torres, é presumível então que o discurso literário pop se aproprie não somente das técnicas e de aspectos da linguagem da arte pop, mas também do imaginário que a circunscreve, adquirindo uma feição múltipla, em que as mais diversas linguagens podem se mesclar para formar um produto cultural distinto, conforme ocorre nas obras de artistas como Andy Warhol e Roy Liechtenstein.

Inicialmente desenvolvida nos Estados Unidos e na Inglaterra, a arte pop, segundo Leslie Fiedler e Reyner Banham, tem base nos aspectos mais cotidianos da sociedade de consumo, como marcas de produtos industrializados, mitos do cinema e da música popular. Além disso, sua inserção no contexto urbano líquido-moderno⁷⁰ possibilita a penetração das técnicas e temáticas dos meios de comunicação na cultura erudita, fazendo com que se apresente como o que os teóricos denominam uma estética da consumibilidade. Trata-se assim de uma arte consumível que, entretanto, não seria proposta como “menos séria” do que a “arte permanente”.

A respeito do pop britânico, Lawrence Alloway destaca a ligação entre o pop e os *mass media*. Acrescenta Alloway, contudo, que, ao contrário do que se poderia pensar, o fato de o pop se apropriar de temáticas, técnicas e imagens dos meios de comunicação não significa afirmar a identidade entre ambos. Na arte pop, a imagem se encontra disposta em um outro contexto, que potencializa a produção de sentidos. Além disso, os meios de comunicação são mais complexos e menos inertes do que se imagina (cf. ALLOWAY *apud* LIPPARD, 1988, p. 27-69).

A arte pop é marcada por uma atitude dessacralizadora, ao se apresentar como um questionamento dos já estabelecidos padrões artísticos e culturais. A desaturação proporcionada pelo pop se intensifica quando se percebem as conexões existentes entre arte pop e cultura jovem. Lucy Lippard (1988) acredita que tais conexões respondem pela presença de elementos de hostilidade diante dos valores contemporâneos e pelo afastamento dos padrões aceitos da arte. Isso parece se justificar, visto que o momento histórico em que a arte pop desponta é caracterizado por uma revisão dos valores tradicionais, como afirma Décio Torres (2003). Eis o que permite estabelecer pontos de tangência entre o fenômeno pop e os movimentos de contracultura, que avultavam no período dos anos 60.

⁷⁰ Contrastando o que caracteriza como modernidade sólida e modernidade líquida, Zygmunt Bauman afirma: “Uma das características mais importantes da modernidade em seu estado “sólido” era uma visão a priori de um “estado final” que seria o eventual ponto culminante dos esforços correntes de construção da ordem, ponto no qual se deteriam — fosse ele um estado de “economia estável”, “de um sistema em equilíbrio”, de uma “sociedade justa” ou um código de “direito e ética racionais”. A modernidade diluída, por outro lado, liberta as forças da mudança, como a bolsa de valores ou os mercados financeiros: deixa que as pessoas “encontrem seu próprio nível” para que depois procurem níveis melhores ou mais adequados — nenhum dos níveis presentes, por definição transitórios, é visto como final e irrevogável. Fiéis ao espírito dessa transformação, os operadores políticos e porta-vozes culturais do “estágio líquido” praticamente abandonaram o modelo da justiça social como horizonte último da seqüência de tentativas e erros — em favor de uma regra/padrão/medida de “direitos humanos” que passa a guiar a infindável experimentação com formas de coabitação satisfatórias ou pelo menos aceitáveis” (BAUMAN, 2003, p. 69).

Ao passo que Hoisel e Torres enfatizam um caráter combativo do pop e da contracultura, segundo o qual ambos empreenderiam incisivamente uma oposição aos modos de vida da sociedade pós-industrial e do capitalismo, acredito que, a partir da abordagem dos textos da literatura pop contemporânea, seja possível questionar esse caráter subversivo atribuído ao pop. Seja pela ostentação de uma postura crítica ou eximindo-se dela, é indiscutível que a arte pop esteja associada à cultura urbana e industrial. O repertório iconográfico utilizado pelos artistas e que se dissemina através dos meios de comunicação (sobretudo os eletrônicos, hoje), se desenvolve nesse cenário. Richard Smith, artista plástico britânico, afirma que “Ao anexar formas disponíveis para o espectador por meio dos *mass media*, percebe-se que há um mundo compartilhado de referências. Os contatos podem ser feitos por vários níveis⁷¹” (SMITH *apud* LIPPARD, 1988, p. 48). Isso significa que a iconografia pop sugere algo que ultrapassa o sentido único de transgressão, que lhe é usualmente atribuído.

Segundo essa perspectiva, pode-se afirmar que em *Trainspotting*, *Vidas cegas* e *Ou clavículas* o repertório iconográfico pop e a sua relação com a cultura jovem e os movimentos contraculturais se fazem presentes, mas sem necessariamente resultar em dessacralização, em subversão.

Escolhi não escolher a vida

No romance *Trainspotting*, Mark Renton, em uma das inúmeras tentativas de abandonar o uso de heroína, é submetido a sessões de psicanálise, como parte do processo de reabilitação. O título da cena em foco é *Em busca do homem interior* e, após o diálogo com um psicanalista, o texto prossegue com a reflexão da personagem sobre a vida no mundo contemporâneo. No primeiro parágrafo, o narrador-personagem define o teor do texto, ao expressar sua opinião sobre a reabilitação: “A reabilitação é uma bosta; algumas vezes eu penso que é melhor estar preso. A reabilitação significa a rendição de si mesmo⁷²” (WELSH, 1996, p. 181 – tradução nossa). O que está em jogo para Renton diz respeito a uma tensão entre ser livre, fazer suas próprias escolhas e os padrões de comportamento exigidos pela sociedade.

Ao transcrever um dos diálogos com seu analista, Dr. Forbes, o narrador reforça a ironia e a dissidência em relação às instituições. Renton, quando o diálogo termina, expõe sua postura de descrédito nas soluções que possam resultar da psicanálise. Com indiferença, ele afirma,

Era assim que costumava ser. Um monte de coisas trazidas à tona; algumas triviais, outras pesadas, algumas tolas, outras interessantes. Às vezes eu falava a verdade, outras vezes eu mentia. Quando eu mentia, eu dizia coisas que achava que ele queria ouvir, e algumas vezes dizia algo que eu pensava que iria dar corda ou confundir ele⁷³ (WELSH, 1996, p. 184 – tradução nossa).

⁷¹ No original: “In annexing forms available to the spectator through mass media there is a shared world of references. Contact can be made on a number of levels” (SMITH *apud* LIPPARD, 1988, p. 48).

⁷² No original: “Rehabilitation is shite; sometimes ah think ah'd rather be banged up. Rehabilitation means the surrender ay the self” (WELSH, 1996, p. 181).

⁷³ No original: “That was how it used tae go. A loat ay issues brought up; some trivial, some heavy, some dull, some interesting. Sometimes ah telt the truth, sometimes ah lied. When ah lied, ah sometimes said the things that ah thought he'd like tae hear, n sometimes said something ah thought would Wind him up, or confuse” (WELSH, 1996, p. 184).

Verifica-se assim um conflito no modo como a personagem se relaciona com o processo de reabilitação: embora afirme ter aprendido coisas durante as sessões, seus anseios divergem fortemente dos objetivos do tratamento, que sempre significará “uma rendição de si mesmo” (WELSH, 1996, p. 181 – tradução nossa).

Introduzido pela presença, ainda que ironizada, da psicanálise, o tópico da construção de si já se torna explícito quando a personagem menciona o livro intitulado *Tornando-se uma pessoa*, indicado pelo seu conselheiro. A partir de então, a questão da identidade ocupa uma posição de destaque, convertendo-se em problema principal do texto. Após a leitura do livro, Renton, embora discorde de ser tratado como um objeto de estudo, chega à conclusão de que sua recusa da sociedade é fruto de uma incapacidade para reconhecer suas limitações e de certo egocentrismo. Mas sua resistência significa a insubmissão diante de um mundo que cerceia a sua vida: “Por que eu rejeitaria o mundo, me veria como melhor que ele? Porque eu faço, é por isso. Porque eu sou, caralho, é por isso”⁷⁴ (WELSH, 1996, p. 185 – tradução nossa).

Possivelmente, por isso, no desfecho do capítulo, encontra-se o ápice de sua atitude de recusa, em um parágrafo emblemático, cuja agudeza o torna, com algumas modificações, a fala introdutória de Renton, interpretado por Ewan McGregor, na adaptação do romance para o cinema⁷⁵:

A sociedade inventa uma lógica espúria e convoluta pra absorver e mudar as pessoas que tem um comportamento fora do comum. Imagine que eu saiba todos os prós e contras, saiba que vou ter uma vida curta, seja mentalmente são, etcétera, etcétera, mas ainda assim queira usar heroína? Eles não deixam você fazer isso. Eles não deixam você fazer isso, porque isso é visto como um sinal das próprias falhas deles. O problema é que você simplesmente rejeita o que eles têm pra oferecer. Escolha a gente. Escolha a vida. Escolha pagar prestações da hipoteca; escolha máquinas de lavar; escolha carros; escolha se sentar em um sofá e assistir a game shows imbecilizantes, se empanturrando de porcarias. Escolha apodrecer, se entediando em casa, uma vergonha para os pestinhas egoístas fodidos que você colocou no mundo. Escolha a vida. Bem, eu escolhi não escolher a vida⁷⁶ (WELSH, 1996, p. 187-188 – tradução nossa).

A sociedade de que fala a personagem – que pode ser compreendida, por extensão, como a sociedade líquido-moderna – figura como sua antagonista e atua conforme o que fora descrito por Bauman: por um lado, a escolha aponta para uma liberdade irrestrita; por outro lado, é com essa ilusão de liberdade que a sociedade *absorve* e *muda* as pessoas que não se adaptam às suas regras.

O texto de Irvine Welsh, porém, sustenta ainda a concepção de que não somente manipuladora é a sociedade de consumidores, pois nela há espaço para práticas de liberação, no que tange à construção das narrativas de si. Com relação a Renton, tais práticas de liberação podem estar concentradas na

⁷⁴ No original: “Why should ah reject the world, see masel as better than it? Because ah do, that’s why. Because ah fuckin am, and that’s that” (WELSH, 1996, p. 185).

⁷⁵ Cf. *Trainspotting - Sem Limites*. Direção: Danny Boyle; Roteiro: Irvine Welsh (romance), John Hodge (roteiro), Londres: Miramax Films, 1996. (DVD, 24/03/1998).

⁷⁶ No original: “Society invents a spurious convoluted logic tae absorb and change people whae’s behaviour is outside its mainstream. Suppose that ah knew aw the pros and cons, know that ah’m gaunnae huv a short life, am ay sound mind etcetera, etcetera, but still want tae use smack? They won’t let ye dae it. They won’t let ye dae it, because it’s seen as a sign ay thir ain failiure. The fact that ye jist simply choose tae reject whit they huv tae offer. Choose us. Choose life. Choose mortgage payments; choose washing machines; choose cars; choose sitting oan a couch watching mind-numbing and spirit-crushing game shows, stuffing fuckin junk food intae yir mooth. Choose rotting away, pishing and shiteing yersel in a home, a total fuckin embarrassment tae the selffish, fucked up brats ye’ve produced. Choose life. Well, ah choose no tae choose life” (WELSH, 1996, p. 187-188).

rejeição “sem motivo” às práticas da vida cotidiana na modernidade líquida. “Escolha a gente” é um imperativo que equivale a escolher a vida na sociedade de consumidores, sem questioná-la. Quando Renton assegura sua opção de não escolher a vida, assume um comportamento rebelde diante do que considera opressivo: sua ideia de rebeldia se concentra, todavia, na questão sobre usar ou não heroína, que, ao mesmo tempo, implica entender a sociedade de consumidores como algo a ser combatido, mas significa também que as práticas de liberação se tornam possíveis somente dentro dessa mesma sociedade.

Renton é, por assim dizer, o *free-chooser* dos tempos líquidos de Zygmunt Bauman. Trata-se do indivíduo que não mais percebe o alcance do Estado-nação sobre a sua vida; aquele cujas responsabilidades pelas decisões cotidianas são fonte de uma sobrecarga que culmina com o excesso de individualismo e, não raro, ansiedade, ambos visíveis nas personagens de *Trainspotting*. Se o Estado-nação se exime das responsabilidades sobre o social, a esfera individual passa a ser o espaço destinado à prática política. Nessas condições, para Michael Hardt e Antonio Negri (2005), assumir uma posição subversiva diante da máquina desterritorializante do Império depende menos de uma inversão de hierarquias e envolve a busca de alternativas a partir da própria ordem vigente, pelo exercício da biopolítica. Para compreender e, por conseguinte, tentar subverter o Império, é necessário investigar alguns aspectos da sociedade de controle, levando-se em consideração a natureza biopolítica do poder, isto é, o poder não se manifesta através de dispositivos responsáveis por assegurar a obediência às regras, mas se estende aos corpos da população e às relações sociais. O biopoder é a forma de regulação da vida social a partir de seu interior: aqui, o que está em questão é a produção e a reprodução da vida.

Como o biopoder permite a regulação da vida social a partir do seu interior, a produção da vida não significa necessariamente submissão às regras de um grupo dominante: as forças biopolíticas são oriundas de múltiplos focos. A resistência pode ser compreendida assim em sua microfísica: ao mobilizar o poder biopolítico, resulta na produção de subjetividades, muitas vezes conflituosas. No Império, não é possível determinar o centro de um poder opressivo, contra o qual se rebelar, no entanto, ainda assim, há resistências. Isso materializa a possibilidade de “ser contra”, a partir dos mais variados focos, pois múltiplos também são os focos da opressão.

“Ser contra” significa, portanto, nomadismo e deserção – estratégias muito nítidas no comportamento de Renton e entre as subculturas, como propõe Dick Hebdige (2006). Isso se torna bastante perceptível ao longo de toda a narrativa, pois a maior parte da ação transcorre nas ruas de Edimburgo. Em determinado momento, porém, Renton permanece em casa, em uma tentativa de abandonar a heroína. Todavia, é relevante perceber que essa permanência se configura como um cárcere. Sua estadia forçada pelos pais, portanto, reitera, ao invés de negar, o nomadismo da personagem.

Algo que merece destaque é o fato de que o estilo de vida “escolhido” por Renton está associado a elementos provenientes de vários pontos da cultura pop. As referências aos elementos dessa cultura estão distribuídas pelo romance, desde as cenas repetitivas dos filmes de Jean-Claude Van Damme até as várias citações de músicas e bandas de *rock*. A apropriação dos estilhaços da cultura pop, dentre os quais se insere também a afinidade pelo futebol, define os parâmetros necessários para o entendimento das técnicas de si, utilizadas por Renton durante a construção de sua autoidentidade.

Provavelmente existe, catalisada pelo uso de heroína, uma aproximação entre o estilo de vida adotado por Mark Renton e a transgressão promovida pelas

subculturas. Conforme Hebdige, seu sentido é algo que está sempre em disputa e é com relação ao estilo que as forças antagônicas se confrontam com maior intensidade. Nelas, objetos e gestos associados aos indivíduos podem ser descritos como elementos que possuem um sentido e apontam para uma recusa. Para Hebdige, essa recusa tem um valor subversivo, como, para Renton, tem a recusa da vida para consumo – *Well, ah choose no tae choose life*.

Sem perceber as subculturas como sendo uma parte externa aos contextos social, econômico e político, Hebdige procura compreendê-las a partir do surgimento das culturas jovens e sua relação com a classe trabalhadora britânica. Os adolescentes pouco escolarizados da classe trabalhadora buscavam nas gangues de rua formas de desenvolver fontes alternativas de autoestima. Nesses grupos, os valores básicos, norteadores da sociedade, são substituídos por seus opostos, como o hedonismo e o desafio às autoridades. Entretanto, não somente rupturas orientam o comportamento dos jovens da classe trabalhadora: é possível observar aproximações entre as gangues de jovens e a cultura dos pais. O que Hebdige sugere, a partir das ideias de Phil Cohen⁷⁷, é a leitura dos grupos jovens enquanto classes, com regras e hierarquia particulares.

A despeito dos cruzamentos e sobreposições existentes, não se trata de identificar as gangues de jovens, em geral delinquentes, com as subculturas, embora para o senso comum as expressões sejam, não raro, tomadas como sinônimos. Ao passo que as gangues são pequenas, com um recrutamento específico, um código local de lealdade, além de se caracterizarem fortemente pelo machismo e estarem vinculadas a atividades ilegais, as subculturas são mais amplas, frouxas e menos definidas por laços regionais ou de classe. O grupo a que pertence Renton apresenta traços de ambos. Os jovens do *Leith*⁷⁸, embora não configurem uma gangue de rua, são indivíduos da classe operária escocesa, imersos na estagnação econômica e frequentemente enfrentando problemas com a lei: Renton, Sick Boy e Spud, as principais figuras do romance, são todos viciados em heroína, roubam para manter o vício e, assim como Begbie, o único que não é usuário de drogas ilícitas, brigam em *pubs* por nenhum motivo aparente e mantêm relações amorosas conturbadas (aliás, menos amorosas do que sexuais: as mulheres são tomadas quase sempre como objetos).

Os protagonistas de *Trainspotting*, portanto, têm suas subjetividades produzidas entre os signos da cultura pop e a agressividade das subculturas. Segundo Hebdige, as subculturas, tomadas como séries de estilos culturais jovens, são formas simbólicas de resistência. Ao compreender o estilo como uma resposta codificada diante das transformações que sofre determinada comunidade, é possível inferir que cada subcultura, conforme essa perspectiva, configurará um modo diferente de lidar com o mundo social:

As subculturas espetaculares expressam o que é, por definição, um conjunto de relações imaginárias. A matéria prima a partir da qual são construídas é tanto real quanto ideológica. É mediada para os membros de uma subcultura por meio de uma variedade de canais: a escola, a família, o trabalho, a mídia, etc. Além disso, esse material está sujeito a mudanças históricas. Cada "instância" subcultural representa uma "solução" para determinado conjunto

⁷⁷ Phil Cohen desenvolve um estudo sobre a história do pós-guerra em East End, Londres, interpretando a sucessão de estilos dos jovens da classe operária como uma série de respostas criativas às transformações do momento. Para ele, a noção de estilo significa uma resolução das contradições vivenciadas.

⁷⁸ Leith, local onde se passa *Trainspotting*, é um distrito situado ao norte de Edimburgo. Região portuária, durante o período do pós-guerra passou por um declínio industrial e êxodo populacional. Apenas depois dos anos 80 (década em que se passa a narrativa de Welsh), o local, antes sinônimo de estagnação, voltou a se desenvolver.

de circunstâncias, para problemas e contradições particulares⁷⁹ (HEBDIGE, 2006, p. 81 – tradução nossa).

A afirmação de Hebdige define os estilos subculturais como produto do imaginário, o que faz deles um produto histórico. O contexto escocês da década de 80 apresenta às personagens de Welsh contradições e problemas específicos, aos quais Renton responde com a sua recusa. Do mesmo modo, como sucede aos grupos dominantes, os diversos níveis de formação cultural estão imbricados nos processos de construção das identidades subculturais.

Contudo, não é sem tensão que tais articulações se estabelecem: as subculturas correspondem a uma interferência na comunicação – um ruído. Compreendidas como violação dos códigos autorizados, elas conseguem expressar conteúdos proibidos em formas proibidas, isto é, incitam a consciência de classe e da diferença mediante a transgressão de códigos de comportamento ou o desvio da lei. De certa maneira, instauram um conflito diante das práticas cotidianas, atentam contra as expectativas comuns, ao representarem desafios a uma ordem simbólica dominante.

No rádio, uma velha música de um inglês morto

Em lugar dos *pubs* britânicos, os bares, os botequins, as ruas de Porto Alegre. As personagens de Marcelo Benvenuti, com frequência, são construídas orientadas pela aproximação com as subculturas. Em “A vida do instante”, o enredo não se assemelha ao de *Trainspotting*, tampouco a sua forma, pois se trata de um conto (embora o texto de Welsh seja fragmentado e tenha sido publicado em partes). No entanto, a configuração das personagens permite entrever alguns aspectos recorrentes em ambos os textos, sobretudo no que se refere à associação entre subcultura, transgressão e cultura pop e jovem.

Em linhas gerais, o conto tem como eixo uma breve reflexão sobre a transitoriedade da vida e a desigualdade social. As personagens, Francisco e Ana, têm vidas bastante distintas: um é desempregado e morador da periferia, outra, jovem insequente de uma classe mais abastada. Em busca de trabalho, Francisco encontra nos classificados o que seria o seu futuro: um trabalho como contador de uma indústria química; em seguida, percorre as ruas, satisfeito, imaginando como seria seu novo escritório, repleto de conforto. No ônibus, ao mesmo tempo em que a personagem sonha com o seu sucesso no futuro emprego, vislumbra uma cena inusitada: no mesmo escritório imaginado, ele se encontra morto, diante do computador empoeirado. Atônito, para em um bar, sem perder, contudo, o entusiasmo pelas possibilidades abertas pelo novo emprego. Nesse momento, as vidas de Ana e Francisco se cruzam, de maneira trágica:

E Francisco perdia-se em seus próprios pensamentos de felicidade egoísta e humana. Pediu uma cerveja. Ana dirige despreocupada pela cidade. De óculos escuros e fumando um Marlboro Light, Ana brinca de ziguezague pelas ruas vazias de um bairro da periferia. No rádio, uma velha música de um inglês morto. Na mente, álcool da noite anterior. No sangue, cocaína da noite anterior. No estômago, esperma da noite anterior. Na rua vazia, um homem

⁷⁹ No original: “Spectacular subcultures Express what is by definition an imaginary set of relation. The raw material out of which they are constructed is both real and ideological. It is mediated to the individual members of a subculture through a variety of channels: school, the family, work, the media, etc. Moreover, this material is subject to historical change. Each subcultural “instance” represents a “solution” to a specific set of circumstances, to particular problems and contradictions” (HEBDIGE, 2006, p. 81).

que atravessa a frente do carro surgindo do nada de dentro de um bar (BENVENUTTI, 2002, p. 135).

A citação anterior, que finaliza o conto, expõe o teor crítico do texto e, principalmente, apresenta alguns elementos significativos no processo de construção da identidade das personagens. O encontro de Francisco com Ana determina a tensão provocada pela estratificação social, e, ao mesmo tempo, redimensiona os estilos subculturais, deslocando-os. Disso resulta que Ana, ainda que reúna em seu comportamento traços subversivos desses estilos, afasta-se consideravelmente do modo como se apresentam Renton e as demais personagens de *Trainspotting*.

Inicialmente, Renton e Ana pertencem a classes sociais distintas (em países e momentos distintos). Ao passo que Renton é um desempregado, cujos pais e amigos pertencem à classe operária escocesa, Ana está na periferia da cidade, mas dela separada pelo corpo do seu carro em movimento. Em poucas linhas, Benvenuti associa objetos e atitudes que, simultaneamente, a inserem em uma classe mais favorecida do que a da personagem de Welsh, sem afastá-la dos mesmos aspectos dos estilos subculturais com os quais Renton interage. Dirigir despreocupada não corresponde, em si, a uma ação que faça de Ana uma mulher de classe média. Não obstante, isso se torna possível quando a ação é tomada em conjunto com outras e considerando-se a atmosfera do conto: os óculos escuros, os cigarros *Marlboro Light*, a noite anterior desregrada e o fato de dirigir sem objetividade remetem ao prazer. Prazer e necessidade se opõem no conto, colocando frente a frente a mulher de classe média e o desempregado: é nítido o contraponto entre a despreocupação de Ana e a pressão de Francisco sobre si mesmo para conseguir o trabalho.

Diferentemente do que ocorre em *Trainspotting*, não é o indivíduo da classe menos privilegiada que se relaciona com a subcultura, mas Ana, que mistura drogas e pratica sexo de modo irrefletido e, enfim, transgride códigos de comportamento. É preciso destacar que a narrativa culmina com a morte de Francisco por atropelamento, transformando Ana em uma fora da lei.

O detalhe sonoro contribui para reforçar esse vínculo entre o estilo de vida de Ana e os estilos subculturais: no rádio, o que se escuta é a velha música de um inglês morto. A referência não é gratuita e, embora não seja explícito se tratar de uma banda ou cantor de *rock*, essa é a conclusão a que conduz o narrador. Considerando-se que, nas outras vidas cegas, as alusões e citações à cultura pop, a bandas e músicas de rock são frequentes, é possível tomar essa música do inglês morto como alguma canção famosa de rock. É também relevante que seja a música britânica a tocar no rádio: a citação que pode aproximar a personagem dos estilos subculturais precisa ser parte da cultura pop britânica e, nos textos da Geração 90 e da editora Livros do Mal, tal vínculo se estabelece entre os indivíduos pertencentes à classe média.

Ao se reportar o conto de Benvenuti ao texto do projeto da editora Livros do Mal, percebe-se uma confluência entre o que propõem os editores e o que se materializa nas palavras de "A vida do instante". Em especial, o eco se faz presente quando se trata da relação com a classe média e a cultura pop: dentre os desejos manifestados pelos idealizadores do projeto gaúcho, está uma literatura que ultrapasse "o lugar-comum da classe média" e também o "deslumbramento com o mundo pop". As investidas do conto recaem simultaneamente sobre a falta de perspectivas vinculada à desigualdade social e sobre a atitude irrefletida da personagem de classe média – Ana. Quando se faz o elo entre a cultura pop e a personagem que atenta contra a lei e a ordem, no

cenário da narrativa em questão, o resultado é diverso do que se vê em *Trainspotting*. Aqui, tende a ser retirado o poder de “ser contra” da cultura pop e, em contrapartida, reforçado o seu caráter embotador.

É um tanto ambígua a maneira pela qual Benvenutti incorpora em seu texto a cultura pop. Em outros rádios, a música de ingleses e estadunidenses vivos ou mortos pode assumir uma feição diferenciada e conferir uma aura transgressora à personagem que o escuta. É preciso destacar que o estilo subcultural, nesses casos, está associado geralmente a músicas e bandas *underground* e não qualquer elemento da cultura pop, de modo irrestrito. A figura de Ana reúne tanto o elemento *underground*, quanto o consumismo, que se faz explícito na marca de cigarros. Como um contraponto à recusa de Renton, Ana funde os aspectos da sociedade de consumidores com o estilo subcultural, o que resulta em um comportamento que, longe de propor uma alternativa à norma, conduz ao ato de rebeldia inócuo. “Ser contra”, para Ana, não se apresenta como uma estratégia de resistência, mas apenas como um estilo de vida para consumo, ainda que este seja um estilo subcultural.

Por outro lado, as referências às bandas de rock podem, em uma dupla abertura, aludir ao modo de subjetivação da personagem, mas também ao do próprio Benvenutti, que lança mão dos fragmentos da cultura pop na composição do seu texto. Ainda assim, a ambiguidade persiste, pois, se lançar títulos com propostas menos tradicionais é um dos objetivos da editora, ao mesmo tempo, *Vidas cegas* escapa do paradigma transgressor atribuído à cultura pop.

O mesmo processo pode ser observado em contos de Cristiano Baldi. “Peixes, aqui” compartilha da mesma ambiguidade do texto de Benvenutti. Narrado em primeira pessoa, o conto flagra o momento em que um homem assassina uma mulher por um motivo aparentemente banal. O parágrafo que abre a narrativa apresenta as personagens, provavelmente um casal, entrando em um automóvel: o narrador coloca malas vazias no banco traseiro – fato que terá relevância no desfecho do conto –, enquanto Sandra senta-se no banco da frente.

Os poucos elementos que caracterizam o veículo são suficientes para situar o narrador-personagem como um indivíduo da classe média: os acessórios que o carro possui (freios ABS, direção hidráulica) e a marca (Honda) apontam para um produto diferenciado, importado e com um valor que seleciona os seus compradores. O próprio narrador apresenta a posse do carro como uma maneira de especificar o pertencimento a determinada classe social: “Freio a merda do Honda. ABS, não é para qualquer um. Troço caro, para homens de classe, que andam nas estradas suíças por entre túneis esculpidos na pedra” (BALDI, 2002, p. 50).

Ironicamente, está na voz do mesmo protagonista a crítica à classe média, proposta pelo projeto da Livros do Mal. O que deflagra o ato de violência é a irritação do narrador pela escolha da estação de rádio: a preferência musical é o que instaura o conflito entre as personagens. Os quatro parágrafos anteriores ao final trágico alternam os desejos do narrador e de Sandra, correspondendo a cada um deles uma mudança de estação, com programações distintas. São essas diferenças que expõem a ambiguidade da vinculação entre subculturas, cultura pop e os modos de subjetivação das personagens, no texto de Baldi:

Ligou o rádio. Um rock americano anos oitenta. Bons aqueles tempos. Música ruim, mas quando se está com vinte anos esse tipo de coisa parece não incomodar. Era só ir para a faculdade, pegar um cinema no Astor ou no Presidente, procurar pelos sebos, algum escritor ianque viciado em pó. Isso era o legal dos americanos da década de oitenta. Eles cheiravam pó e depois

iam escrever. E a gente por aqui achava o máximo, do caralho. Daí toda a burguesada metida a hippie e punk ia para a Osvaldo ouvir Nei Lisboa e Replicantes e descolar alguma cocaína (BALDI, 2002, p. 49).

Nessa passagem, também no rádio do carro, a música que toca é em língua inglesa, de algum momento do passado. As diferenças com relação à cena e Benvenuti residem no fato de que as informações são mais precisas e, aqui, sabemos que a música é “um rock americano anos oitenta”, e não inglês. É importante perceber como o narrador se relaciona com a música: se, por um lado, o que toca no rádio é ruim, por outro, evoca, nostalgicamente, os bons tempos da “juventude”. No texto, o rock está associado à juventude e ao prazer proporcionado pela leitura, pelo cinema e pelo uso de drogas. A ideia de transgressão, já embutida no rock dos anos 80, é amplificada pela referência aos escritores ianques viciados em cocaína. Do mesmo modo que em Welsh e Benvenuti, a droga ilícita está presente como um elemento constitutivo dos estilos subculturais e simboliza a recusa frente aos padrões de comportamento. Todavia, da mesma forma que ocorre com Ana, introduz-se uma divergência no que diz respeito ao papel subversivo dessa aparente deserção: deslocada do contexto norte-americano, a atitude assume outra feição, pois, ao se apropriarem do estilo subcultural, o narrador e os jovens da sua época convertem-no em um estilo de vida para consumo.

A confissão do narrador acerca do comportamento dos escritores ianques viciados é o mesmo que afirmar a necessidade irrefreável de ser cool. Essa era a atitude da “burguesada” que apenas emulava os estilos subculturais *hippie* e *punk*. As palavras escolhidas no trecho citado enfatizam a ironia com que se descreve a postura dos jovens de classe média: ao invés de “burguesia”, o uso do termo “burguesada”, para acentuar o distanciamento do narrador; como se não bastasse, essas pessoas são “metidas” a *hippies* ou *punks*. Isso permite compreender que, no contexto descrito na narrativa de Baldi, a aproximação da subcultura se configura como um ato meramente consumista. A crítica empreendida pelo narrador desvela, assim, a motivação que conduz as personagens à música e ao estilo subculturais: a manutenção do vício em cocaína.

Em outro momento do conto, uma das trocas de estação flagra a entrevista com um político da esquerda. O narrador é incisivo e não poupa as palavras para desdenhar tanto de Sandra, que “sempre vota em comunista”, como do arremedo de engajamento político dos estudantes esquerdistas (dos quais ele próprio fazia parte):

Essa petezada comuna me trinca as bolas. Sandra [...] Nunca gostou de política, mas sempre vota em comunista vagabundo. Eu era comunista no segundo grau, como todos os colegas. Era *cool* ser comunista. Tu deixava uma barba rala, usava sandálias de couro e jeans surrado (BALDI, 2002, p. 50).

Novamente, os termos eleitos estão revestidos de um caráter pejorativo. A referência ao partido de esquerda traz o mesmo sufixo atribuído à classe média, no parágrafo anterior (*burguesada*), o que desacredita o partido (de inspiração comunista). Do mesmo modo, o adjetivo que se relaciona com o partido é tomado numa acepção depreciativa: se “comunista”, em algum momento da história, foi sinônimo de libertário ou revolucionário, na voz do narrador assume um sentido diferente e intensifica a acidez do texto. A impaciência da personagem com o partido político se transfere para Sandra, que “sempre vota em comunista vagabundo”. A cadeia de relações se completa, quando o narrador

confessa ter sido comunista na adolescência. É nesse momento, porém, que o gesto antes transgressor se revela um estilo a ser consumido: ser comunista, para o narrador, era ser como todos os demais colegas da “burguesada” – era *cool*... Ao final do parágrafo, tem-se a descrição dos elementos necessários para “ser” comunista – barba rala, sandálias de couro e jeans surrado.

Ser comunista, ser hippie ou ser punk, longe de ser um ruído na comunicação, sob a óptica do narrador de Baldi, é mais um modo de produção e de reprodução da vida. Na vida para consumo, o indivíduo exercita as técnicas de si de maneira a se construir como mercadoria vendável. Assim, os elementos que compõem os estilos de vida das personagens perdem o potencial de violação e são convertidos em elementos estéticos. Cada estilo subcultural passa a ser um *kit* para consumo fácil, a partir do qual o indivíduo pode atingir uma das metas mais significativas da vida para consumo: a de ser *cool*. Nas reuniões dos jovens comunistas de “Peixes, aqui”, o que se presencia é a incoerência entre seus supostos princípios ideológicos e suas atitudes: “As festinhas dos comunistas do Rosário eram as mais legais. Só Jack Daniel’s. Nada de vodka, que isso é bebida de pedreiro chinelo que não tem o que comer” (BALDI, 2002, p. 50). A austeridade do encontro é substituída pela festa, marcada pela separação nítida de classes: a bebida consumida é responsável por distinguir os “comunistas” do pedreiro que não tem o que comer. Paradoxalmente, o proletariado não parece ser representado por aqueles que supostamente deveriam fazê-lo.

Conforme Zygmunt Bauman (2003), *comunidade* é uma expressão cujo significado remete a uma boa sensação: lugar reconfortante, aconchegante onde se encontrará tudo o que for necessário para uma vida segura e estável. Paraíso perdido, a comunidade imaginada, que preenche os sonhos dos indivíduos, está de fato afastada daquela que realmente existe. Tudo o que a vida em comunidade pode oferecer exige um preço a ser pago, descontado em termos de autonomia ou liberdade. Portanto, para Bauman, a comunidade abarca uma tensão entre segurança e liberdade, que possivelmente não se resolverá. No mundo líquido-moderno, verifica-se um desequilíbrio, que faz essa tensão pender para o extremo da liberdade.

Nesse contexto, observa-se o que o sociólogo denomina “secessão dos bem-sucedidos”, ou seja, o novo distanciamento, desengajamento e extraterritorialidade dos indivíduos bem adaptados à vida líquido-moderna. São aqueles que “não se importam de ficar sós, desde que os outros, que pensam diferente, não insistam em que se ocupem e muito menos partilhem sua vida por conta própria” (BAUMAN, 2003, p. 49). De acordo com Bauman, o sintoma do caráter dessa secessão dos bem-sucedidos é a aproximação de um modo *cool* de ver o mundo. Se o *cool* já pôde ser compreendido como uma postura rebelde⁸⁰, contemporaneamente, deve ser percebido como uma visão de mundo daqueles que estão no topo da pirâmide. Por conseguinte, o *cool* se estabelece como “a forma mental dominante do capitalismo de consumo”, simbolizando, assim, uma visão das mais conservadoras, representativa dos mais importantes, daqueles que não fazem parte do refúgio da globalização.

A apropriação das subculturas pelas personagens de Benvenuto e Baldi, de certo modo, é conduzida por essa visão de mundo. Se não todo, quase todo o grau subversivo daqueles estilos de vida é contido, a partir do momento em que

⁸⁰ Conforme Bauman, no período posterior à Depressão, nos Estados Unidos, a atitude *cool* se revestia de “uma máscara de uma rebelião e da renovação moral” (BAUMAN, 2003, p. 50), que simbolizava o distanciamento de uma ordem envelhecida e conservadora. Esse distanciamento proporcionado pelo modo *cool* de ver o mundo perdeu o seu sentido militante para dar espaço, no mundo líquido-moderno, aos poderes do mercado de consumo.

ser *cool* passa a ser um atributo medido pelo consumo. Quando o gosto pessoal é convertido em um *ethos*, o indivíduo pode ser tomado por aquilo que consome (inclusive os estilos de vida). O comunismo do narrador de "Peixes, aqui" é um comunismo *cool*; trata-se de uma questão de preferência, de escolhas feitas dentre os diversos estilos de vida prontos para o consumo.

O *cool*, segundo Bauman, é uma "fuga ao sentimento". Distanciamento e autonomia pessoal parecem apontar para uma solidão inelutável. Todavia, embora secessão, não se pode afirmar que seja solitária por completo. Esses "fugitivos" tendem a se agrupar com outros semelhantes, o que não significa, entretanto, a formação de comunidades. A ausência de compromisso que orienta essas relações sinaliza a exclusão de possíveis efeitos que as ações de um indivíduo teriam sobre a vida de outros. A "comunidade" formada então seria, de maneira contraditória, uma comunidade de indivíduos isolados. Se a escolha de um estilo de vida *cool* é a condição para se identificar com um grupo, ao mesmo tempo, esse grupo se caracteriza pela garantia de se manter à distância dos intrusos.

Merece destaque, ainda, o fato de que essa "nova elite de bem-sucedidos" do mundo globalizado não se distingue pela fixidez, mas por sua *extraterritorialidade* ou desterritorialização: "Ser extraterritorial não significa, no entanto, ser portador de uma nova síntese cultural global, ou mesmo estabelecer laços e canais de comunicação entre áreas e tradições culturais" (BAUMAN, 2003, p. 53). Disso resulta que o pertencimento a grupos, nessas circunstâncias, não envolve proselitismo: nem a preocupação com os efeitos das ações sobre outros, nem o interesse em estabelecer vínculos mais amplos ou duradouros. O *hippie*, o *punk* e o comunista do texto de Baldi são figuras que não estão comprometidas com uma causa coletiva. Ao contrário, no afã de ser *cool*, selecionam e reordenam os pedaços da cultura global em uma identidade provisória, que pouco ou nunca agencia coletividades.

Mais nitidamente, observa-se tal "cosmopolitismo isolado" na configuração da personagem Ana, que apenas se reveste de uma subversão *cool* ao construir esteticamente sua existência. Sexo, drogas e *rock 'n' roll* são os ingredientes – amplamente conhecidos e utilizados – que compõem sua identidade "fora da lei". Como em uma fórmula, os ingredientes são utilizados em doses específicas, mas sem que se defina de forma precisa um estilo de vida. Os *punks*, *hippies* e congêneres que surgem desse processo são seres descontextualizados e ensimesmados, dotados de uma marcante uniformidade. Sobre os "novos cosmopolitas", afirma Bauman:

seu estilo de vida não é "híbrido" nem particularmente notável por seu gosto pela variedade. A mesmice é a característica mais notável, e a identidade cosmopolita é feita precisamente da uniformidade mundial dos passatempos e da semelhança global dos alojamentos cosmopolitas, e isso constrói e sustenta sua secessão coletiva (BAUMAN, 2003, p. 55).

A mesmice mencionada pelo sociólogo é o que caracteriza a estética da existência das personagens de Baldi e Benvenuti. É também o que consegue, se não extrair completamente, diminuir o efeito da rebeldia dos estilos subculturais. O vínculo construído por Ana e pelo narrador de "Peixes, aqui" é frágil e não cria comunidades, a não ser o que Bauman denomina comunidade estética⁸¹. Se, em

⁸¹ Zygmunt Bauman retoma a noção kantiana de comunidade estética, que se fundamenta no consenso do juízo. Ao aproximar o *status* da identidade com o da beleza, o sociólogo reforça a instabilidade das relações pessoais, visto que a comunidade passa a ter "sua 'objetividade' tecida com os transitórios fios dos juízos subjetivos". Observe-se: "A "comunidade", cujos usos principais são confirmar, pelo poder do número, a

alguma medida, a estética da existência, para Foucault (2004), envolve práticas de liberação e pode-se afirmar que as narrativas de si sejam elaboradas nos registros ético e estético, pensar a arte da vida é, para Bauman, considerar principalmente seus aspectos embotadores. É nesse sentido que a comunidade estética é tomada como um resultado das práticas de si no mundo contemporâneo.

“A orientação opera nestes dias mais pela estética do que pela ética” (BAUMAN, 2003, p. 63): o gosto pessoal, ao ser transformado em *ethos*, implode a barreira entre o ético e o estético na configuração das identidades. Dessa maneira, a comunidade estética não se mostra como uma “rede de responsabilidades éticas”: os vínculos que a organizam não são compromissos a longo prazo, mas apenas vínculos sem consequências. O principal atributo dessas relações é que elas “tendem a evaporar-se quando os laços humanos realmente importam”. Por esse motivo, alvo da acidez do narrador (ele mesmo ex-comunista), o comunismo do conto de Baldi é exposto em seus aspectos mais paradoxais.

Todos os estilos de vida contra os quais investe são incorporados pelo mercado, tornados espetáculo. Sendo a identidade, conforme Bauman, o campo preferencial que alimenta a indústria de entretenimento, o exemplo dos ícones tem papel decisivo na sedução do público. Para oferecer um senso de segurança, os ídolos se revestem de uma autoridade que agrega espectadores em grande quantidade. Mas, simultaneamente, observa-se que essa “autoridade numérica” coexiste com o objetivo de sugerir que a instabilidade não seja percebida como uma catástrofe. Dotados dessa ambiguidade, os ícones são, a um só tempo, a promessa de estabilidade e a garantia de liberdade: seu caráter volátil não permite que laços duradouros – grandes inimigos da autonomia individual – se firmem entre eles e os espectadores:

Os ídolos realizam um pequeno milagre: fazem acontecer o inconcebível; invocam a “experiência da comunidade” sem comunidade real, a alegria de fazer parte sem o desconforto do compromisso. [...] O truque das comunidades estéticas em torno de ídolos é transformar a “comunidade” – adversária temida da liberdade de escolha – numa manifestação e confirmação (genuína ou ilusória) da autonomia individual (BAUMAN, 2003, p. 66).

É por meio desse procedimento que as comunidades estéticas, com o auxílio de ícones amplamente divulgados pela mídia eletrônica, se formam e se dissipam. É desse modo que muitos novos *hippies* e novos *punks* se criam: garantem-se a escolha individual e o senso de pertencimento aos grupos, sem

propriedade da escolha e emprestar parte de sua gravidade à identidade a que confere “aprovação social”, deve possuir os mesmos traços. Ela deve ser tão fácil de decompor como foi fácil de construir. Deve ser e permanecer flexível, nunca ultrapassando o nível “até nova ordem” e “enquanto for satisfatório”. Sua criação e desmantelamento devem ser determinados pelas escolhas feitas pelos que as compõem — por suas decisões de firmar ou retirar seu compromisso. Em nenhum caso deve o compromisso, uma vez declarado, ser irrevogável: o vínculo constituído pelas escolhas jamais deve prejudicar, e muito menos impedir, escolhas adicionais e diferentes. O vínculo procurado não deve ser vinculante para seus fundadores. Para usar as célebres metáforas de Weber, o que é procurado é um manto diáfano e não uma jaula de ferro. // Esses requisitos são preenchidos pela comunidade da *Crítica do juízo: a comunidade estética* de Kant. A identidade parece partilhar seu status existencial com a beleza: como a beleza, não tem outro fundamento que não o acordo amplamente compartilhado, explícito ou tácito, expresso numa aprovação consensual do juízo ou em conduta uniforme. Assim como a beleza se resume à experiência artística, a comunidade em questão se apresenta e é consumida no “círculo aconchegante” da experiência. Sua “objetividade” é tecida com os transitórios fios dos juízos subjetivos, embora o fato de que eles sejam tecidos juntos empreste a esses juízos um toque de objetividade. // Enquanto vive (isto é, enquanto é experimentada), a comunidade estética é atravessada por um paradoxo: uma vez que trairia ou refutaria a liberdade de seus membros se demandasse credenciais não negociáveis, tem que manter as entradas e saídas escancaradas. Mas se tornasse pública a falta de poder vinculante, deixaria de desempenhar o papel tranquilizador que foi o primeiro motivo de adesão dos fiéis” (BAUMAN, 2003, p. 62).

excluir a possibilidade de satisfazer a urgência de ser *cool*. Seja através de ícones, de eventos festivos recorrentes ou até mesmo em torno de problemas da rotina cotidiana, as comunidades estéticas ganham forma e se desfazem rapidamente: o papel dos ídolos pode ser desempenhado por quaisquer desses elementos, com o mesmo efeito aglutinador e provisório.

Considerações finais

As personagens da literatura pop constroem suas identidades buscando um modo *cool* de ser. Embora desejem a segurança que um grupo pode oferecer, em seu individualismo, não abrem mão da liberdade de escolha e somente conseguem formar comunidades estéticas. Em meio à ambiguidade da ironia dos narradores, o que esses textos demonstram é que a subcultura pode corresponder a uma dimensão maior na vida do indivíduo, mas pode se tratar somente de uma distração leve, sem maiores comprometimentos. Nesse sentido, embora haja um lastro comum na linguagem que compõe esses estilos, existem diferentes níveis de ruptura. Nem revolucionária, nem embotadora; nem a recusa, nem a assimilação passiva. Os sentidos assumidos pela cultura pop nas narrativas de si dependem do posicionamento do sujeito no discurso.

LARANJEIRA, A. E. S. Subcultural Styles and the Pop Contemporary Literature. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 137-151, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

BALDI, C. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

BAUMAN, Z. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BENVENUTTI, M. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

BOYLE, D. *Trainspotting - Sem Limites*. [Filme-vídeo]. Produção de Andrew Macdonald, direção de Daniel Boyle. Londres, Miramax Films, 1996. DVD (1998), 94 min. color. son.

CRUZ, D. T. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HEBDIGE, D. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2006.

HOISEL, E. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

LIPPARD, L. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1988. p. 27-69.

WELSH, I. *Trainspotting*. New York: Norton, 1996.

IDENTIDADE, ESTRANGEIRIDADE E MÁSCARAS DO FAMILIAR NO ROMANCE *FUNDADOR*, DE NÉLIDA PIÑÓN

Roniê Rodrigues da Silva*

Resumo

Considerando o pensamento de Julia Kristeva (1994) sobre a estranheza e a alteridade que constituem a condição humana sobre a terra, discutiremos, neste artigo, a construção identitária do personagem de nacionalidade palestina Joseph Smith, do romance *Fundador* da escritora contemporânea Nélide Piñón, frente à possibilidade de realização do sonho americano. Publicado em 1969, o texto de Piñón narra, em uma das três temporalidades que compõem a narrativa, a saga do personagem migrante, mostrando como sua identificação se processa num espaço de tensão entre a estrangeiridade, traduzida pelos signos da nação estadunidense, e as máscaras do familiar, representadas pela manutenção dos símbolos de nacionalidade palestina dentro do novo lar americano. Com o objetivo de analisar essa conflitante constituição, apoiaremos o nosso olhar investigativo nas falas de teóricos tais como Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Edward Said, entre outros.

Palavras-chave

Estrangeiro; Familiar; Identidade; Nação; Nélide Piñón.

Abstract

Considering the ideas of Julia Kristeva (1994) on the estrangement and the otherness that constitute the human condition on earth, we will discuss in this article the construction identity of the Palestinian character Joseph Smith in the novel *Fundador* by the contemporary writer Nélide Piñón, facing the possibility of achieving the American dream. Published in 1969, Piñón's text tells, in one of the three time frames that make up the narrative, the saga of the immigrant character, showing how his identification takes place in a space of tension between foreignness, translated by the signs of the American nation, and the family masks, represented by the maintenance of the Palestinian symbols within the new American home. In order to analyze this conflicting constitution, we will support our investigative look with the ideas of theorists such as Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Edward Said, among others.

Keywords

Family; Foreign; Identity; Nation; Nélide Piñón.

* Departamento de Letras Estrangeiras – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN/Pau dos Ferros - CEP 59900-000 – Pau dos Ferros – RN – Brasil. E-mail: ronierodrigues@uern.br

Em uma definição aparentemente simples, formulada a partir da observação do direito segundo a terra e do direito segundo o sangue, Kristeva apresenta-nos o conceito de estrangeiro.

Quem é o estrangeiro?

Aquele que não faz parte do grupo, aquele que não "é dele", o *outro*.

Do estrangeiro, em geral se notou isso, somente existe definição negativa.

Negativa do quê? Outro de qual grupo?

Se voltarmos no tempo e nas estruturas sociais, o estrangeiro é o outro da família, do clã, da tribo. Inicialmente, ele se confunde com o inimigo. Exterior à minha religião também, ele pode ser o infiel, o herético. Não tendo prestado fidelidade ao meu senhor, ele é nativo de uma outra terra, estranho ao reino e ao império.

O estrangeiro se define principalmente segundo dois regimes jurídicos: *jus solis* e *jus sanguinis*, o direito segundo a terra e o direito segundo o sangue. Consideraremos portanto como sendo do mesmo grupo aqueles que nasceram no mesmo solo (esse regime perdura no direito dos Estados Unidos, que confere a nacionalidade americana a toda criança nascida em solo americano); ou, então, às crianças nascidas de pais nativos (aqui, a patrilinearidade ou matrilinearidade disputam entre si a primazia, segundo as civilizações, para conferir o direito de cidadania). Com a formação dos Estados-nações, chegamos à única definição moderna aceitável e clara da condição de estrangeiro: o estrangeiro é aquele que não pertence à nação em que estamos, aquele que não tem a mesma nacionalidade (KRISTEVA, 1994, p. 100-101 – grifos da autora).

Respondendo a uma pergunta elaborada por si mesma, a estudiosa destaca na caracterização do estrangeiro aquele "que não faz parte do grupo", "que não 'é dele', o *outro*". Para chegar ao que considera uma definição moderna e mais aceitável do termo, dada no desenvolvimento da sua reflexão, a pensadora realiza com bastante clareza e precisão um levantamento histórico da condição do *ádvena*⁸², assinalando nessa trajetória a presença de uma espécie de estatuto jurídico geral do estrangeiro até chegar à formação dos Estados-nação, para os quais esse sujeito é considerado como aquele que "não **pertence** à nação em que estamos, [...] não **tem** a mesma nacionalidade" (KRISTEVA, 1994, p. 101 – grifos nossos).

Partiremos dessa conceituação para analisarmos a construção identitária do personagem Joseph Smith, do romance *Fundador*, de Nélida Piñon, frente à possibilidade de realização do sonho americano. Publicado em 1969, esse livro aparece no cenário literário nacional como um sucesso de crítica, rendendo à autora, no ano seguinte ao seu lançamento, o prêmio Walmap, atribuído a obras literárias consideradas como acima do nível comum. Nessa narrativa, apresentada ao leitor como um texto que reinterpreta a conquista da América a partir de um olhar que se projeta do futuro para o passado, a fim de narrar a saga dos colonizadores europeus nas terras do Novo Mundo, Piñon entrecruza três temporalidades distintas, associando a espacialidade americana à cidade de Jerusalém. Na última delas, a moderna, realiza o rito de passagem do Oriente para o Ocidente, especificamente para o Novo Mundo, onde se principiam as ações do enredo e onde encontramos o palestino Joseph Smith em terras estadunidenses.

Veremos que, situado na contemporaneidade do tempo presente e nos Estados Unidos, esse personagem será considerado um estrangeiro, adequando-se perfeitamente à definição de Kristeva, visto que, como toda a sua família, ele

⁸² Segundo Kristeva, o direito canônico distingue, desde o século XII, "os *peregrini* - estrangeiros de passagem - dos *advenae* - os quase domiciliados na diocese ou na paróquia, pois ali residem a maior parte do ano. A passagem de uma categoria para a outra efetua-se aproximadamente em seis meses" (KRISTEVA, 1994, p. 98).

não é considerado, nesse lugar, um cidadão com nacionalidade americana, mas um nativo de outra terra. Essa inscrição originária, que faz dele um “outro” em solo adventício, será determinante para que Joseph assimile as imagens da nação americana na perspectiva do imigrante. Nesse sentido, a sua identificação enquanto ser vai se constituir num espaço de tensão entre a estrangeiridade e as máscaras do familiar, entre o duplo e a falta, entre um discurso de inclusão e de exclusão, e até mesmo entre uma espécie de orgulho e vergonha, sentimentos que são originados pelo fato de o personagem se situar permanentemente entre duas pátrias, duas culturas, duas línguas, dois mundos.

Trazido pelos pais para os Estados Unidos quando ainda é um adolescente, o personagem não consegue se adaptar à realidade americana e, à medida que o tempo transcorre, passa a se incompatibilizar com a convivência familiar, tornando-se duplamente estrangeiro, já que será considerado também um “outro” no meio de sua parentela. A respeito de sua condição em território americano, pode-se dizer que Joseph experimenta um estado de orfandade, sentindo-se em constante desarmonia com o mundo que o cerca. Isso ocorre por dois motivos que, nesse caso, aparecem intimamente relacionados: Joseph é um “outro” em território estadunidense, assim como toda aquela cultura, aquele lugar e a gente que ali vive são um “outro” para ele; e, como boa parte dos homens do seu tempo, experimentando as crescentes transformações do mundo contemporâneo, Joseph é caracterizado como um sujeito descentrado, desejante, errante e insaciável, como observa outro personagem, designado por Ptolomeu, a respeito do amigo: “Orgulhava-se de Joe. Homem de sua época, impreciso e desesperado. Pretendendo refletir angústias que iluminassem seus contemporâneos, ainda que devesse visitar o inferno” (PIÑON, 1997, p. 80).

De acordo com Hall (2006), a identidade do sujeito pós-moderno se caracteriza pela fragmentação, pela não-fixação, pelo desmoronamento dos valores até então concebidos como imutáveis. Nesse novo contexto, o indivíduo torna-se um sujeito mosaico, não mais tendo a sua identificação definida por uma relação biológica, mas se constituindo historicamente em função de elementos nacionais, culturais, de gênero, de classe, de posição política e religiosa, mas não apenas esses. Determinam a formação da identidade do sujeito pós-moderno elementos contraditórios, posicionamentos conflitantes, imagens dissonantes. Se, além de pertencer a um contexto pós-moderno, esse sujeito experimenta o fenômeno da diáspora, é um desenraizado, estando em desconformidade com o espaço social no qual habita, a construção de sua subjetividade se torna ainda mais complexa.

No caso do personagem Joseph Smith, o fato de inscrever-se nessa dupla condição, a do estrangeiro e a do homem pós-moderno, será fundamental para que ele compreenda o sonho americano como um fracasso, um mal-entendido, que para ele não se realiza, embora a sua família, na ocasião da partida para os Estados Unidos, acredite estar indo ao encontro do paraíso. Essa associação, advinda do fato de a América se apresentar para o colonizador como a terra prometida, propagou-se desde a época da descoberta, tornando-se presente no imaginário construído ao longo dos tempos em torno do Novo Mundo. A imagística da terra das bem-aventuranças recobre, inicialmente, a América do Sul e Central, onde se vislumbram uma fauna e uma flora que se podem associar àquela descrita como a do Jardim do Éden. Essa imagem edênica que se ergue fundada na sedução, na embriaguez dos sentidos e no entrelaçamento do ébrio e do sóbrio acaba atraindo o aldeão europeu a mover-se em sua direção, desencadeando as primeiras imigrações.

Em relação à América do Norte, principalmente no que se refere aos Estados Unidos, essa imagem utópica da Nação foi sendo reforçada ao longo dos anos pelos próprios habitantes, que, conduzidos pelos chefes de Estado e pelos primeiros grandes poetas do País, se ocuparam em construir uma ideia coletiva de paraíso, dando origem ao conhecido sonho americano. As visões desse sonho podem ser contempladas, por exemplo, na Declaração da Independência Americana, elaborada por Thomas Jefferson, em que se vislumbra o desejo de liberdade e felicidade para todos os homens, e nas palavras do poeta Walt Whitman, considerado um bardo a serviço da democracia e um partidário incondicional do sonho americano, mesmo quando se torna consciente do seu caráter ilusório.

Na contemporaneidade, os Estados Unidos pôde construir em torno de si, principalmente por razões de natureza capitalista, uma falsa alegoria de paraíso, apresentando-se para o resto do mundo como a nova utopia terreal. Nessa nova versão da terra prometida, o capital toma o lugar de Deus, funcionando como fiador da promessa paradisíaca. É acreditando nessa promessa e com um sentimento de deslumbramento em relação à América do Norte que, no romance *Fundador*, a família do personagem Joseph Smith se desloca da Palestina para os Estados Unidos:

O tio quem chamara o pai. Partira primeiro, constituindo família americana. Com as primeiras economias, abriu açougue e dedicou-se ao novo estabelecimento. O frigorífico veio mais tarde, consolidando sua prosperidade. Só então mandou vir o irmão, que chorou de alegria, logo que soube, esfregando as mãos, na terra ajoelhando-se, tamanha sua gratidão. Não se esquecendo de Deus nestas horas. Aproximava-se da terra prometida. Aguardara anos, para o irmão vencer e enviar-lhe, além da passagem, a carta de imigração, raramente concedida pelo governo aos oriundos daquelas regiões (PIÑON, 1997, p. 25).

A passagem e a carta de imigração representam para o pai de Joseph Smith o ingresso de entrada para o Paraíso. Aos olhos do pobre camponês oriental, a América é a terra prometida, a nova Jerusalém, apresentando-se para ele e sua família como uma oportunidade de fazer fortuna e emergir socialmente. No caso específico da família de Joseph, a pretendida ascensão social é alimentada pela trajetória bem sucedida do tio, que consolida o seu desejo de prosperidade, tornando-se dono do próprio negócio em território americano.

Assim, inspirado no sucesso do irmão, o pai de Joseph enxerga a América como um novo Eldorado, uma terra boa e rica semelhante àquela prometida pelo próprio Deus a Moisés. Por isso, dá-se o pranto de alegria diante do convite do irmão, a genuflexão feita por ele como prova de agradecimento a Deus. Imaginando encontrar um lugar onde é possível viver cercado por regalos e farturas, o pai de Joseph é o primeiro a partir, deixando para trás os filhos e a esposa: “Por razões de dinheiro, a experiência de perder a pátria seria vivida sozinha. A mulher em casa cuidaria das crianças. A dor de deixar a casa acompanhava-o ainda que seu coração se fizesse de alegria” (PIÑON, 1997, p. 26).

Observe como, no momento da partida, o personagem é apanhado por sentimentos antagônicos de tristeza e alegria. Isso ocorre porque, mesmo que a América se apresente como um território desejado, que se ergue fundado na sedução, convocando o aldeão a mover-se na sua direção, não é tão fácil para ele partir, deixando para trás as origens, a casa e os familiares. A dor do personagem advém justamente da constatação desse abandono, que é, na realidade, uma espécie de drama vivenciado por todo sujeito migrante. Vale

lembrar que, ao abdicar da pátria e, mesmo que temporariamente, da mulher e dos filhos, o imigrante se projeta para a nova terra como uma espécie de órfão, razão pela qual o narrador fala em perda.

Esse estado de orfandade pode ser o ponto de partida para o estrangeiro obter a liberdade, consoante nos lembra Kristeva, mas também é o responsável por acentuar a dor provocada pela saudade:

Ser desprovido de pais — ponto de partida da liberdade? Certamente o estrangeiro se embriaga com essa independência e, sem dúvida, o seu próprio exílio inicialmente não passa de um desafio à fertilidade parental. Quem não viveu a audácia quase alucinatória de se pensar sem pais - isento de dívidas e deveres - não compreende a loucura do estrangeiro, o que ela proporciona como prazer ("Sou meu único senhor"), o que ela contém de homicídio raivoso ("Nem pai, nem mãe, nem Deus, nem senhor...").
Chega, contudo, o tempo da orfandade. Como toda consciência amarga, esta provém dos outros. Quando os outros lhe fazem saber que você não conta porque os seus pais não contam, que invisíveis eles não existem, você se sente bruscamente órfão e, às vezes, responsável por sê-lo (KRISTEVA, 1994, p. 28-29).

Esse sentimento será sempre uma constante na vida do imigrante, provocando, nele, uma aflição tão intensa quanto as possíveis alegrias que ele venha a experimentar na nova terra. Analisando poemas escritos por imigrantes portugueses no Brasil, Graça Capinha⁸³ faz interessantes observações sobre as tensões e contradições que, no caso da condição de estrangeiro ou que implicam a *estrangeiridade*, revelam "um equívoco permanente entre inclusão e exclusão, entre assimilação e resistência, entre interioridade e exterioridade, entre dominante e dominado: um processo de descobrimento e de simultâneo encobrimento que traduz sempre o processo de diferenciação entre 'o mesmo' e 'o outro'" (CAPINHA, 2000, p. 107) A estudiosa destaca a presença e a força da saudade nesses conflituosos processos, sublinhando, também, o seu vínculo com a língua nacional:

num contexto de globalização, de pós-colonialismo e de emigração, é cada vez mais fundamental que nos interroguemos acerca de "quem" imagina (ou imaginou) as várias práticas discursivas que nos identificam, e porquê. Procedendo a uma arqueologia do discurso nos vários poemas, foi-me possível identificar várias formas imaginadas com que o emigrante tem forçosamente de se confrontar no seu espaço "entre": várias formas de imaginar a Nação e a História e Geografia da Nação (da memória de "centro" de um Império a exportadora de emigrantes); várias formas de imaginar Portugal, os EUA e o Brasil (centros, periferias, semiperiferias); várias formas de imaginar os Portugueses, os Norte-Americanos, os Brasileiros e os emigrantes; e, finalmente, várias formas de imaginar a língua portuguesa. Foi assim possível identificar outras tantas formas imaginadas de configurações identitárias resultantes do permanente processo de negociação que o emigrante deve gerir no seu discurso e do qual depende o espaço da sua própria sobrevivência. Por tudo isto, facilmente poderá depreender-se que a generalização se torna extremamente difícil. Reconhecem-se, contudo, alguns traços comuns que aproximam diferentes comunidades, sempre diferenciadas pela cultura e política de emigração do país de recepção, mas também por uma identificação com Portugal que se faz sobretudo através do espaço regional, mais do que nacional. A identificação com o espaço nacional surge, quase sempre, através de uma "memória de centro": imagem mítica de um Império que a memória se recusa a perder e que se afirma, sobretudo perante a discriminação, como forma de impedir a total dissolução da identidade e da dignidade. **A saudade é a presença que domina e liga os dois espaços e os dois tempos que caracterizam a vivência do emigrante. Ela é a força em que a**

⁸³ Este estudo foi publicado originalmente no nº 48 da **Revista Crítica de Ciências Sociais** da Universidade de Coimbra em 1997.

construção da identidade ancora e que assim empresta a força das raízes do passado ao presente. A língua portuguesa faz parte dessa força mítica e imaginada, que o emigrante não pretende perder, ainda que a realidade o empurre em sentido oposto (CAPINHA, 2000, p. 110 – grifos nossos).

Voltemos ao romance. Passados cinco anos, e por não resistir, talvez, à saudade e desejando cumprir as promessas que fez à família, o pai de Joseph convida a mulher e os filhos para que se juntem a ele na América. Nessa ocasião, a esposa prepara as crianças, realizando o ritual da ablução, como se fosse preciso de alguma maneira purificar a si mesma e aos filhos para o ingresso na terra prometida:

Arrumou os filhos, raspou-lhes a cabeça, como sinal de apreço, poupando a menina, e tomaram o mesmo barco em que o homem navegara. Não dispoño de malas, constituía-se a bagagem de sacos e caixotes, que os da aldeia se encarregaram de preparar. Mas, entristecia-os abandonar as terras a que sabiam nunca mais regressar. Não lhes competindo, porém, a análise dos sentimentos, as razões de se afastarem de uma pátria, a terra prometida cintilava a seus olhos, o homem conclamando a segui-lo. (PIÑON, 1997, p. 27).

Entendemos que, guardadas as devidas diferenças contextuais que cercam os homens das sociedades modernas daqueles das sociedades primitivas, o rito de assear os filhos raspando-lhes a cabeça e arrumando-os para partir em direção à nova terra tem um valor análogo ao observado em algumas práticas de purificação, nas quais os sujeitos realizariam a expurgação do corpo antes de penetrarem no lugar que consideram paradisíaco, fazendo uma espécie de anulação dos pecados. Por isso que, a fim de tornar-se digno de entrar na terra prometida, o ainda menino Joseph tem a sua cabeça raspada e o seu corpo arrumado como sinais de apreço ao lugar de destino que se apresenta de maneira sedutora aos olhos de sua família.

Note-se ainda, nesse mesmo episódio, que aquela mesma tristeza que havia contagiado o pai de Joseph cinco anos antes, no advento de sua partida para os Estados Unidos, toma conta agora do menino, de seus irmãos e da mãe. Nesse caso, a tristeza parece ser acentuada pela certeza de que não regressarão àquela localidade de origem. Contudo, não é esse o sentimento que deve corromper-lhes o coração. O narrador observa que não lhes cabe ficar presos a qualquer dor, meditando sobre as consequências desse desprendimento, quando a América já aparece reluzente aos seus olhos como se fosse mesmo uma miragem ao alcance das mãos.

Analisando o comportamento da família de Joseph frente à possibilidade de fazer a América, é possível afirmar que acontece uma espécie de voyeurismo manifestado no ato do personagem, seus irmãos e sua mãe observarem à distância a terra prometida com suas riquezas e especiarias. Mesmo desconhecendo-a e sem poderem ainda tocá-la, ela cintila aos olhos deles como um elemento ainda estranho, mas irresistível para eles, que, até então, estavam destinados a serem, em seu país de origem, camponeses pobres, pertencentes à classe menos favorecida, com baixo ou nenhum grau de instrução e pouco ou quase nenhum poder de compra.

A família de Joseph exemplifica em sua errância um comportamento típico da sociedade moderna. Os tempos atuais têm produzido uma quantidade demasiada de sujeitos refugados, indivíduos que se veem obrigados a abandonar as suas terras, a sua cultura, a sua origem, por não se ajustarem às condições de vida que lhes são oferecidas. Bauman destaca como a expansão global da

forma de vida moderna colocou em movimento uma quantidade enorme e crescente de seres humanos:

Desde o princípio a era moderna foi uma época de grandes migrações. Massas populacionais até agora não calculadas, e talvez incalculáveis, moveram-se pelo planeta, deixando seus países nativos, que não ofereciam condições de sobrevivência, por terras estrangeiras que lhes prometiam melhor sorte. As trajetórias populares e prevaletentes mudaram com o tempo, dependendo das pressões dos “pontos quentes” da modernização, mas, no todo, os imigrantes vagaram das partes mais desenvolvidas (mais intensamente modernizantes) do planeta para as “subdesenvolvidas” (ainda não atiradas para fora da balança socioeconômica sob o impacto da modernização) (BAUMAN, 2005, p. 50 – grifos nossos).

Vale pontuar que, para o sujeito migrante, a sorte de alcançar o prometido nem sempre se transforma em fato e, quando se torna realizável, é, quase sempre, à custa de muitos sacrifícios. Isso ocorre porque, na nova terra, os signos da realidade traem constantemente os do sonho. As situações adversas são inúmeras. Sabemos, por exemplo, que, quando um grupo de estrangeiros chega a uma determinada localidade, gera-se uma demanda por empregos, provocando uma concorrência no mercado de trabalho entre o imigrante e o nativo. Essa concorrência, que não é desejada pelo cidadão local, acaba suscitando muitas atitudes discriminatórias, que dificultam ainda mais a vida do sujeito estrangeiro em terra alheia.

Veremos que, no caso dos Smiths, o sonho americano talvez até se realize em parte, já que, após superarem alguns obstáculos, eles ascendem socialmente, cumprindo o desejo de conquista e transformando-se em donos do próprio comércio. Entretanto, Joseph, o personagem protagonista da terceira temporalidade do romance, descobrirá que os Estados Unidos são atraentes apenas à distância, e não para aqueles que são obrigados a enfrentar circunstâncias constrangedoras, preconceito e exclusão. Ao longo dos anos, vai percebendo que as imagens do sonho americano, originadas lá atrás por meio da correspondência paterna e de outros artifícios, não passavam de objeto de manipulação do qual fora vítima o próprio pai, ele e toda a parentela. Nos Estados Unidos, enquanto seus pais e irmãos reúnem-se em torno do comércio da família, Joseph é tomado pelo sentimento da desagregação, vivendo parte dos seus anos na América tal qual um exilado, um verdadeiro corpo alheio, como se lhe tivessem roubado a sua inscrição de origem, que ele não admite ser substituída por outra, do que decorre a sua indiferença diante da comemoração da família quando o governo local lhe confere o título de cidadão americano:

Quando lhe concederam cidadania americana, sem a qual não se habilitaria a benefícios, como a bolsa de estudos, a família uniu-se em torno do certificado, a mãe trazia um bolo na bandeja. [...] Pretextou cansaço, ia tomar banho e deitar-se em seguida, fingindo que o bolo não era seu. [...] Faltava pouco para confessar-lhes que não pertencia a nenhum deles, era um apátrida, perdido na obscuridade da terra. [...] – Você agora é cidadão americano. Uma honra para a nossa casa. Veja o bolo que a sua mãe fez? Quis o pai abraçá-lo./ - Deixem-me em paz. Não gosto de bolo e nem admito comemorações. Nunca tive terra e nem ganhei uma outra apenas porque abdiquei da primeira (PIÑON, 1997, p. 68).

O certificado de cidadão americano reforça um princípio de tensão identitária experienciado pelo personagem migrante, que se vê entre uma identificação documental e outra aparentemente abandonada quando ele parte da Palestina para os Estados Unidos. O documento concedido pelas autoridades

americanas e que é motivo de festa e alegria para a sua parentela garantiria ao personagem o *status* de cidadão, possibilitando a ele usufruir, a partir daquele instante, de direitos que, ao longo da história, têm sido normalmente negados aos imigrantes ilegais. Em seu estudo sobre o estrangeiro, Kristeva assinala alguns desses direitos, afirmando que, com raríssimas exceções, em todas as épocas, foi negado ao estrangeiro o exercício da função pública; o direito de sucessão, prevalecendo nesse caso o direito de confisco realizado pelo Estado; o direito à propriedade imobiliária, que prevaleceu até o final da Idade Média; e até mesmo o direito à defesa perante os tribunais da lei.

Quaisquer que sejam as diferenças de um país para o outro, podemos generalizar, da seguinte maneira, os direitos de que são desprovidos os estrangeiros nas democracias modernas em comparação aos cidadãos.

Primeiramente, o estrangeiro é excluído da *função pública*, em todas as épocas e em todos os países, com algumas poucas exceções. Na França, o estrangeiro naturalizado até bem pouco tempo não podia exercer função pública senão ao cabo de cinco anos. Os *casamentos mistos* que dependem do *jus connubii* encontraram soluções diversas no passado, com as necessidades econômicas de um grupo político favorecendo diversamente a exogamia ou a endogamia. Se certas religiões, como a islâmica, mostram-se muito rígidas quanto a isto (uma mulher muçulmana não pode desposar um homem não-muçulmano, um homem muçulmano pode adquirir uma mulher não-muçulmana a título de objeto), os países ocidentais contemporâneos, em princípio, não colocam obstáculos reais, mas somente restrições formais aos casamentos mistos.

O direito à *propriedade imobiliária* é tratado de modo diverso, mas geralmente recusado aos não-nativos. Os *metecos* em Atenas não podiam possuir bens imobiliários, os *peregrini* em Roma tinham acesso a eles com certas restrições e diferenças em relação aos autóctones. O *forasteiro* na França pôde ter bens imobiliários desde o fim da Idade Média, enquanto que, nas cidades, os burgueses colocavam empecilhos à sua aquisição por estrangeiros. Atualmente, os Estados que fizeram seu Código Civil francês não manifestam nenhum tipo de oposição a esse tipo de propriedade.

O *direito de sucessão* apresenta outras complexidades concernentes ao estrangeiro. Sucessão passiva: o que fazer dos bens que algum residente no estrangeiro deixa ao morrer? Sucessão ativa: o estrangeiro pode herdar bens de um nativo? O direito de confisco é célebre nessa área, autorizando o senhor feudal e o rei, a partir dos séculos XIV e XV, a açambarcar os bens de um forasteiro, tivesse esse ou não descendentes.

O direito de *non arrendando* raramente é concedido aos estrangeiros que, diferentemente dos nativos, podem ser apreendidos antes do julgamento; o acesso aos tribunais não lhes é outorgado senão sob fiança (garantias e diversos seguros). O testemunho de um estrangeiro às vezes é recusado, e, quando admitido, tem menor valor.

Se é possível resumir assim as penalidades maiores e quase universais que atingem os estrangeiros, somos obrigados a notar que variantes essenciais subsistem de um país para outro e de uma época para outra, sem que possamos distinguir estruturas sociais específicas que determinariam esta ou aquela relação com o estrangeiro. Todavia, foi possível lembrar que as "civilizações individualistas", entre as quais a civilização ocidental dos séculos XIX e XX, mostram-se mais favoráveis aos estrangeiros (KRISTEVA, 1994, p. 104 - grifos da autora)

A família de Joseph talvez pensasse justamente nesses e em outros benefícios decorrentes da concessão do título de cidadão americano, o que explica a comemoração. Kristeva adverte-nos ainda sobre outras circunstâncias que cercam a vida do sujeito migrante, observando que se o forasteiro possui algum direito enquanto homem, são negados a ele todos os direitos de cidadão, uma vez que é impedido de participar de qualquer decisão política, econômica e social mais relevante. Seus protestos ressoam surdos, já que não é ouvido nem consultado, o que implica questionar a sua própria condição humana: "Será ele

inteiramente homem se não é cidadão? Não gozando os seus direitos de cidadania, possui os seus direitos de homem?" (KRISTEVA,1994, p. 103).

O que ocorre a Joseph é que ele pouco se importa com essa cidadania conquistada pela declaração de um documento, mesmo que tal recusa coloque em risco a sua segurança pessoal e social. Antes de ser desejada, essa identidade, obtida por meio de uma certificação, parece-lhe mais uma máscara falsa imposta pela família e pelo Estado. Em lugar de vesti-la, o personagem prefere se professar como um apátrida, associando-se com o signo da falta e explicitando que a sua identificação não se constrói em torno de fronteiras demarcatórias ou registros documentais. Essa atitude de Joseph é reveladora de uma consciência crítica, pois a cidadania americana não é, na verdade, um presente ofertado pelo governo dos Estados Unidos, como muitos talvez acreditem que seja, mas uma maneira encontrada pelo Estado para, mesmo em tempos modernos, continuar impondo à alteridade uma representação do Mesmo, transformando o estranho em igual, o imigrante num simulacro de cidadão americano.

Em entrevista ao jornalista italiano Benedetto Vecchi, Bauman mostra como a prática da "identidade certificada" sempre foi uma maneira encontrada pelo Estado para controlar as identidades subversivas:

Tal como as leis dos Estados passaram por cima de todas as formas de justiça consuetudinária, tornando-as nulas e inválidas em casos de conflito, a identidade nacional só permitiria ou toleraria essas outras identidades se elas não fossem suspeitas de colidir (fosse em princípio ou ocasionalmente) com a irrestrita prioridade da lealdade nacional. Ser indivíduo em um Estado era a única característica confirmada pelas autoridades nas carteiras de identidade e nos passaportes. **Outras identidades, "menores", eram identidades e/ou forçadas a buscar o endosso-seguido-de-proteção dos órgãos autorizados pelo Estado, e assim confirmar indiretamente a superioridade da "identidade nacional"** com base em decretos imperiais ou republicanos, diplomas estatais e certificados endossados pelo Estado. Se você fosse ou pretendesse ser outra coisa qualquer, as "instituições adequadas" do Estado é que teriam a palavra final. **Uma identidade não-certificada era uma fraude. Seu portador, um impostor – um vigarista.** A severidade das exigências era um reflexo da endêmica e incurável precariedade do trabalho de construir e manter a nação. [...] a "naturalidade" do pressuposto de que "pertencer-por-nascimento" significava, automática e inequivocamente, pertencer a uma *nação* foi uma convenção arduamente construída – a aparência de "naturalidade" era tudo, menos "natural". (BAUMAN, 2005, p. 28-29 – grifos nossos).

Dessa maneira, ao demonstrar apatia diante do certificado de cidadania, Joseph parece confirmar a sua condição de estrangeiro, optando por ser algo diferente daquilo que o estado americano deseja que ele seja e preferindo a liberdade que a sua situação de *ádvēna* lhe confere. Constatamos, então, que aquilo que os pais do personagem consideram uma honra torna-se para ele motivo de indiferença, ou até mesmo de desdém, visto que ele não cede aos apelos da família nem àqueles que o certificado de cidadania lhe convoca, preferindo resistir ao abraço do pai e ao bolo da mãe, para trancar-se no quarto durante o resto do dia. Fica explícita nesse episódio a estranheza de Joseph à própria família, que parece não compreendê-lo, como se ele vivesse exilado na própria casa.

Nessa circunstância, o personagem nos faz lembrar o dito de Parker (1993), para quem a noção de exílio não está relacionada exclusivamente a um lugar, mas a uma posição, da qual se fala. É possível compreender a estranheza de Joseph à família, observando que, para ela, o modo como ele se comporta dentro

do próprio lar vai se tornando desconhecido, visto que os valores, costumes e crenças do personagem passam a ser outros diferentes daqueles que a sua parentela considera. Sobre a relação do estrangeiro com a própria família, a estudiosa búlgara-francesa ressalta que:

Uma ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o [num] vagar constante. Entretanto, esse mal-amado não o reconhece: o desafio emudece a queixa. Raros são aqueles que — como certos gregos (em *As Suplicantes*, de Ésquilo), os judeus (os fiéis no muro das Lamentações) ou os psicanalistas — levam o estrangeiro a confessar uma súplica humilhada. "Não foi você que me fez mal", recusa-se a admitir, feroz, esse intrépido, "fui eu que escolhi partir"; sempre ausente, sempre inacessível a todos. No ponto mais longínquo em que sua memória remonta, ela está deliciosamente magoada: incompreendido por uma mãe amada e contudo distraída, discreta e preocupada, **o exilado é estranho à própria mãe. Ele não a chama, nada lhe pede. Orgulhoso, agarra-se altivamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo. O estrangeiro seria o filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém.** A rejeição de um lado, o inacessível do outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar um caminho. Fixado a esse outro lugar, tão seguro quanto inabordável, o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além.

O estrangeiro, portanto, é aquele que perdeu a mãe. (KRISTEVA, 1997, p. 12, 13 – grifos nossos).

Essa independência em relação à figura materna é notória na vivência de Joseph, que, desde a infância, opta por uma conduta arredia e libertária, não se conformando, por exemplo, à educação religiosa proposta pela própria mãe. Ao invés de aceitar uma ligação com o universo místico a fim de amenizar a sua condição de estrangeiro, encontrando abrigo na casa de Deus, o personagem resolve afastar-se da territorialidade sagrada, optando em seu lugar pela aventura arriscada que só as ruas da cidade podiam lhe proporcionar:

Freqüentara a igreja com a mãe, ainda menino. Até largar sua mão, reclamando o cheiro do incenso. —Que mania de eternidade, mãe. Vadiou horas pelas ruas. A mãe buscou socorro do marido, protestando contra as conquistas que o filho exigia. Compreendendo aquele destino, o pai pediu explicações./ - Não quero saber de igrejas. Já tivemos igrejas demais na família, disse Joe (PIÑON, 1997, p. 67, 68).

Experimentando o triste paradoxo de pertencer e não pertencer, Joseph será a voz peregrina da terceira temporalidade do romance *Fundador*, próxima da voz do louco, do profeta, do revolucionário, do poeta sem nome e sem pátria. A sua diáspora não se encerra quando chega à América. Lá é que o personagem se tornará um sujeito errante, potencializando a sua natureza nômade ao atravessar, desde garoto, cotidianamente a cidade, sem quase nunca dar satisfação a ninguém: "O menino olhava o pai numa muda censura. Consistia sua liberdade em percorrer a cidade, cuspir nas ruas, xingar as mulheres da vida, aquela zona tinha-as em quantidade." (PIÑON, 1997, p. 27). "Cultivava também o hábito de andar horas pelos parques, ruas, madrugada adentro, murmurando, praticando gestos que se confundiam com qualquer coisa obscena e livre". (PIÑON, 1997, p. 40). "Joe aparecia uma vez, olhava o pai sem dizer uma palavra. Queria apenas os livros ou a rua. Andava até cansar-se." (PIÑON, 1997, p. 72).

A essa conduta viandante do personagem, conforme destaca o narrador, associa-se uma espécie de liberdade, a qual Kristeva, analisando a natureza nômade do estrangeiro, dirá chamar-se, em absoluto, solidão:

Livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se "completamente livre". O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão. Sem utilidade ou sem limite, ela é tédio ou disponibilidade supremos. Sem os outros, a solidão é livre, como o estado de ausência de gravidade nos astronautas, destrói os músculos, os ossos e o sangue. Disponível, liberado de tudo, o estrangeiro nada tem, não é nada. Mas está pronto para o absoluto, se um absoluto pudesse elegê-lo (KRISTEVA, 1994, p. 19-20).

Isso, porque ao sentir-se completamente livre, transitando rumo ao infinito, o estrangeiro está só, liberado de tudo e de todos, como parece Joseph ao se desgarrar da família, ainda menino, para peregrinar pelas ruas e pelos parques da cidade durante a madrugada. Essa viagem representa, assim, uma fuga do eu, de uma mesmice de si, que o convívio em família só iria reforçar. Em lugar de fundamentar a sua identidade no similar, o personagem intensifica a sua condição de desterrado, vivendo à deriva na paisagem da cidade.

Nesses instantes de deambulação, talvez Joseph experimente uma espécie de felicidade. Kristeva destaca que, no caso dos estrangeiros, a felicidade se liga a uma errância:

O estrangeiro suscita uma nova idéia de felicidade. Entre fuga e origem: um limite frágil, uma homeostase provisória. Assentada, presente, por vezes incontestável, essa felicidade, entretanto, sabe estar em trânsito, como o fogo que somente brilha porque consome. **A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo** (KRISTEVA, 1994, p. 12 – grifos nossos).

Dessa maneira, poderíamos afirmar que Joseph busca, em suas andanças pela cidade, a felicidade do desenraizamento, do nomadismo, demonstrando que para ele a terra prometida não é a América, mas o próprio espaço do aberto, do ilimitado, que ele busca alcançar em suas peregrinações pela territorialidade citadina. Para Joseph, ela é o destino de fuga, o *não-lugar*, no qual se abrigam o estrangeiro, a mulher de vida fácil, os comerciantes, os transeuntes de uma maneira geral.

A cidade contemporânea, símbolo da modernidade e do civilizado, é também um depósito de indigentes, um antro de vícios e violência. É nela que o menino estrangeiro perambula, associando-se a uma conduta perigosa quando insulta as prostitutas e realiza gestos que podem ser tomados como obscenos. Em certo sentido, ao desterro da pátria corresponde um desterro da razão, pois, aparentemente, Joseph teria todas as oportunidades para se repatriar em solo americano, seguindo os passos dos irmãos, que, mesmo mantendo as tradições estrangeiras, constituem família na América, adaptando-se à realidade dos Estados Unidos sem muitos traumas.

Entretanto, Joseph desvirtua-se do caminho que poderia ser considerado por muitos como o mais fácil. Vimos que nenhuma importância ele dá ao título de cidadão americano, pois não quer aliar a sua identificação a um conjunto de códigos e leis, nem se render a um sistema coercivo que concede uma identificação porque não admite conviver com a diferença. Tampouco segue as tradições palestinas, que o restante de sua parentela continua mantendo no lar americano. Como não se decide por uma identificação em detrimento da outra, o personagem demonstra estar continuamente em estado de errância. Em determinados momentos, o seu comportamento parece ser paradoxal, como no

episódio em que, mesmo já tendo resistido ao apelo americano, realiza uma postiza americanização de sua identidade, chegando ao ponto de não mais aceitar o nome próprio de origem para passar a ser simplesmente Joe: “- Já lhes pedi mil vezes que não me chamem de Joseph, exasperava-se”. (PIÑON, 1997, p. 41).

Essa alteração aprofundará ainda mais um princípio de tensão identitária, que só poderá ser resolvida no final da narrativa, pois na atitude de mudar o próprio nome se entrevê uma série de escolhas realizadas pelo personagem. Se em outra situação ele não deu importância à cidadania americana, agora parece ceder ou se adaptar à cultura estadunidense, exigindo que os próprios pais não se refiram a ele pelo nome de origem. Dessa forma, podemos constatar, no desenrolar da narrativa, uma oscilação no comportamento do personagem. Em suas atitudes contraditórias e aparentemente impulsivas, ora ele age como um indivíduo que resiste aos valores da nova terra, ora como um sujeito americanizado. Essa última condição é percebida pela família como motivo de vergonha e tristeza, do que resulta a ofensa que a irmã dirige a ele durante uma discussão, referindo-se ao seu modo norte-americano de agir: “A irmã gritou para que todos ouvissem, antes que deixasse a casa./ — Seu gringo imundo”. (PIÑON, 1997, p. 91).

Assim, considerando a territorialidade do *entre-meio*, pela qual o personagem estrangeiro se movimenta para construir a sua identificação num espaço de tensão entre a estrangeiridade e as máscaras do familiar, Nélide Piñon realizará a sua interpretação crítica a respeito da realidade social do continente americano. Em suas andanças e em suas manifestações rebeldes, o personagem Joseph Smith será uma espécie de negativo de Cristovão Colombo, redescobrimdo as Américas e delineando a cartografia de um continente também em negativo. Nela será a distopia que imporá outras representações de espacialidade e requisitará outras experiências de subjetividade no sentido de afirmação de uma representação que põe em estado de perda o discurso do sonho americano. Ao mito do nacional, contrapor-se-á a face miserável de uma América desigual, desfigurada, explorada e atrasada, onde sempre reinaram a injustiça social e o desequilíbrio econômico. Desse lugar hifenizado, o personagem imigrante será a voz indagativa responsável por colocar em cena os elementos ocultados pela História Oficial, as histórias malsucedidas, os seus anti-heróis, as narrativas de medo, esperança e desesperança, que representam a cartografia da América.

Seguindo essa perspectiva, que visa pensar criticamente a realidade americana, que, no romance *Fundador*, Piñon, utilizando-se da visão descentrada do personagem Joseph Smith, resolve atribuir o descobrimento da América ao revolucionário cubano Fidel Castro, e não a Colombo, explicitando, por essa referência, o rompimento de uma visão neutra no que diz respeito à História e à geografia da territorialidade americana. Diz o personagem: “— Engraçado, foi necessário Fidel para descobrirmos a América Latina!”. (PIÑON, 1997, p. 46).

A constatação de Joseph aparece como uma ironia. Trata-se de uma atribuição que não remete mais à origem, à História, mas ao lugar de inscrição de um discurso político que rompe com a continuidade da tradição. Nesse caso, há uma contestação do dado histórico, que é desmascarado como estratégia de dominação. De certa maneira, essa consciência crítica do personagem, que o leva a perceber a realidade americana numa perspectiva diferente da registrada pela História Oficial, advém da sua condição de sujeito migrante, pois, nessa circunstância, ele ocupa um espaço que lhe possibilita ter uma visão de dentro e de fora, do nascido no lugar e daquele que, por qualquer razão, para lá teve que

partir. Sobre uma das vantagens do indivíduo estrangeiro em relação ao nativo, Peixoto ressalta que ele “é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. [...] Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez” (PEIXOTO, 2003, p. 363). Essa seria uma vantagem apontada também pelo crítico palestino Edward Said, que, coincidentemente, tem a mesma nacionalidade do personagem Joseph e é, como ele, um “outro” em territorialidade americana. Observando os benefícios da percepção do estrangeiro em condições de exílio frente ao nativo da própria terra, o teórico afirma que:

Ver o “mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que [...] é *contrapontística*. (SAID, 2003, p. 59 – grifo nosso).

É justamente dessa visão original, mencionada por Said, que se valerá Joseph para se referir ao continente americano numa perspectiva crítica de análise da sua realidade social. Dessa mesma visão se apropria ainda a própria escritora para subverter a história do descobrimento, mostrando que a veracidade do discurso que está na origem pode ser contestada, visto que ele também se escreve como uma ficção.

SILVA, R. R. da. Identity, Foreignness and Masks of Familiar in Néida Piñon’s Novel *Fundador*. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 152-165, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

BAUMAN, Z. *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

_____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAPINHA, G.; FELDEMAN-BIANCO, B. *Identidades: estudos de cultura e poder*. São Paulo: Hucitec, 2000.

CAPINHA, G. Ficções credíveis no campo da(s) identidade(s): a poesia dos emigrantes portugueses no Brasil. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 48, p. 103-146, Jun./1997. Disponível em <<http://www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=631>>. Acesso em 27/05/2011.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PARKER, K. Home is where the heart...lies. **Transition**. Cambridge, MA, v. 3, n. 59, p. 65-77, 1993. Disponível em <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2934872?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21100661165536>>. Acesso em 23/05/2011.

PEIXOTO, N. B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 361-366.

SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

PIÑÓN, N. *Fundador*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

A POLISSEMIA DE TRÂNSITOS SOCIAIS E NARRATIVOS EM *TROPIC OF ORANGE*, DE KAREN TEI YAMASHITA

Ricardo Maria dos Santos*

Resumo

No romance *Tropic of Orange*, da escritora norte-americana Karen Tei Yamashita, publicado em 1997, personagens de origens étnicas e nacionais variadas se encontram e desencontram na cidade de Los Angeles, configurada como uma metrópole à beira do colapso em termos humanos, sociais e físicos. A narrativa põe em ação um panorama polifônico das agruras, conquistas e perplexidades de sujeitos vivendo em um mundo caracterizado pelo movimento contínuo de populações e de sentidos que surgem em consequência da globalização de mercados, econômica e midiaticamente sem fronteiras. Ao colocar em cena os embates de imigrantes e de populações à margem da sociedade capitalista triunfante, Karen Tei Yamashita problematiza experiências de personagens que cruzam fronteiras físicas, mentais e até supra-reais. Nesse último caso, o uso de elementos de realismo mágico auxilia a configuração de discursos multifacetados, enunciados por habitantes dos grandes centros urbanos de uma sociedade pós-industrial e multicultural, em constante questionamento de identidades, tradições e influências a que todos estão infensos. Ao utilizarmos o arcabouço teórico de Bakhtin, especialmente do dialogismo, de Baudrillard e de Homi Bhabha, pretendemos demonstrar como a escritura da romancista logra executar um caleidoscópio narrativo-cultural, vocalizando as perplexidades e agruras da experiência contemporânea, ao mesmo tempo em que potencializa as experiências híbridas de identidade(s) sendo negociadas e do confronto entre concepções hegemônicas de Primeiro Mundo e de Terceiro Mundo, no que esses dois termos têm de mais problemático. Nesse universo ficcional em que “trânsito” percorre todo um espectro polissemântico, cabe ao olhar crítico e arguto de escritores como Karen a delicada tarefa de dar um corpo e voz temático-narrativos a tais múltiplos deslocamentos, que se entrecruzam e multiplicam.

Palavras-chave

Deslocamentos; Dialogismo; Hibridismo; Karen Tei Yamashita; *Tropic of Orange*.

Abstract

In *Tropic of Orange*, a novel by American writer Karen Tei Yamashita published in 1997, characters of diverse ethnic and national origins meet and miss each other in Los Angeles, set as a metropolis on the verge of collapse in human, social and physical terms. The narrative sets into motion a polyphonic panorama of the plights, achievements and perplexities of subjects living in a world characterized by the continuous flow of populations and meanings that arise from the globalization of markets, without borders either in the economic or media spheres. By bringing into play the struggle of immigrants and populations at the margins of the triumphant capitalist society, Yamashita problematizes the experiences of characters that cross physical, mental and even surreal frontiers. In this last case, the use of elements of magic realism helps the interplay of multifaceted discourses, uttered by residents of the large urban centers of a postindustrial and multicultural society, in constant upsetting of identities, traditions and influences which everyone is prone to. By resorting to Bakhtin's theoretical framework, especially that of dialogism, as well as to Baudrillard's and Homi Bhabha's, we intend to show how the novelist manages to deploy a cultural-narrative kaleidoscope that potentializes the hybrid experiences of identities being negotiated and the clash between hegemonic conceptions of First and Third World, in what these two terms are most problematic. In this fictional universe in which “transit” pervades a polysemous spectrum, it rests on the critical and wry vision of writers such as Yamashita the delicate task of giving a thematic-narrative body and voice to such multiple displacements, which cross each other and multiply.

Keywords

Dialogism; Displacements; Hybridity; Karen Tei Yamashita; *Tropic of Orange*.

* Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: rsantos@fclar.unesp.br

A escritora nipo-americana Karen Tei Yamashita apresenta um percurso biográfico singular: nascida na Califórnia, estudou no Japão e, através de uma bolsa de estudos, iria passar um ano no Brasil estudando os imigrantes japoneses e a sensação de pertencimento que teriam em relação à terra de seus ancestrais. Permaneceu, no entanto, nove anos em nosso país, casou-se e teve dois filhos, e recolheu material para seus dois primeiros romances, *Through the Arc of the Rain Forest (Matacão, uma lenda tropical)*, publicado em 1990, e *Brazil-Marú*, publicado em 1992. A experiência de se ver como um sujeito em movimento através de várias culturas, identidades e contextos sócio-históricos desses textos está mais acentuadamente presente no romance *Tropic of Orange* (1997). Nele, a escritora tece uma narrativa em que personagens de variadas etnias, classes sociais e culturas se encontram e desencontram no espaço distópico de uma Los Angeles pós-moderna e de uma localidade mexicana cortada pelo Trópico de Câncer, que servirá de *locus* imaginário para a convergência da ação da narrativa, deflagrada pela vinda de uma laranja, trazida para Los Angeles do norte de Mazatlan, que passa a arrastar consigo o próprio Trópico, alterando toda a fisionomia do mundo.

A romancista cria um plano de conexões entre sete personagens principais, a que chama de HyperContexts, ao longo de uma semana completa, em que a segunda-feira é tematizada pelo “solstício de verão”, a terça-feira pela “via de diamante”, a quarta-feira pela “diversidade Cultural”, a quinta-feira pelo “frenesi eterno”, a sexta-feira pela “inteligência artificial”, o sábado pela “rainha dos anjos” (trocadilho com Los Angeles) e, finalmente, pela “orla do Pacífico”. Através da mimetização do registro verbal de Gabriel Balboa, repórter em Los Angeles com o sonho de construir um refúgio no México; sua namorada Emi, uma jovem nipo-americana, produtora de TV; Buzzworm, um “assistente social” das ruas e guetos; Rafaela Cortes e Bobby Ngu, um casal de imigrantes vindos de culturas díspares e que se (des)encontram na metrópole norte-americana; Manzanar Murakami, médico que abandona tudo para reger a música do tráfego caótico das auto-vias, e de Arcangel, artista popular de origem indígena, Karen Tei Yamashita problematiza experiências de personagens que cruzam fronteiras físicas, mentais e até supra-reais. Uma outra função dessa estratégia de conexão entre as personagens ilustra a natureza estética e mimética da escritura:

Os “hipercontextos” no início de *Tropic of Orange* também preparam o terreno para uma narrativa escrita em muitas vozes e dialetos diferentes, desde a rápida dicção de Emi, antenada na moda e tecnologia, passando pela cadência malandra de Buzzworm e do imigrante Bobby Ngu até as reflexões intensas da caseira mexicana Rafaela e da poesia política de Arcangel⁸⁴ (ADAMS, 2007, p. 264 – tradução nossa).

No início do romance algumas dessas conexões não são reveladas – os discursos concentram-se na vocalização das experiências de cada personagem. É assim que sabemos que Rafaela vive com seu filho Sol em Mazatlán, no México, cuidando do sítio que Gabriel está construindo; ela está separada de Bobby, imigrante chinês que tem uma pequena firma de limpeza em Los Angeles, onde o casal se conheceu e onde Rafaela completou sua educação formal, aprendeu inglês e despertou para uma conscientização política que seu marido acha desnecessária. No sítio ao lado mora Doña Maria, uma idosa que ajuda Rafaela, e

⁸⁴ No original: “The “hypercontexts” at the opening of *Tropic of Orange* also set the stage for a narrative written in many different voices and dialects, from Emi’s fast-talking hipster vernacular to the streetwise cadences of Buzzworm and the immigrant Bobby Ngu to the earnest reflections of the Mexican housekeeper Rafaela and the political poetry of Archangel” (ADAMS, 2007, p. 264).

cujo filho Hernando, aparentemente um empresário do setor de importação e exportação, é na verdade um traficante de órgãos humanos, que verá em Sol uma possível fonte de seu lucrativo negócio, numa ameaça que fará Rafaela se encontrar com Arcangel e dele se aproximar.

Arcangel se autodenomina um poeta com mais de quinhentos anos, que esteve presente em todas as manifestações sociopolíticas importantes da América Latina desde seu descobrimento. A narrativa lhe atribui características, assim, míticas, tais como parecer possuir asas em certos momentos, executar todo tipo de acrobacias e tarefas e, apesar de sua magreza, ter uma força física descomunal capaz de puxar veículos pesados como ônibus e caminhões somente usando cabos presos à sua pele. Sua percepção crítica diante da globalização tal como pode ser observada desde a instauração da zona de livre comércio entre Estados Unidos, Canadá e México (NAFTA) frequentemente desconcerta seus interlocutores – isto quando sua mensagem é compreendida:

“Você não acha estranho?... Tudo cerveja americana. Mas estamos no México, não é? Onde estão as cervejas mexicanas?”

“Você talvez preferisse uma Coca-cola ou Pepsi?”

“Talvez eu preferisse um hambúrguer, batatas fritas e ketchup”

“É o nosso prato do dia hoje.”

Era verdade. Arcangel olhou à sua volta para todas as pessoas famintas e miseráveis no bar — todos comendo hambúrgueres, batatas fritas, ketchup e bebendo cerveja americana. Somente ele, que tinha pedido ao cozinheiro o favor de cozinhar as folhas cruas de cacto, comia nopales⁸⁵ (YAMASHITA, 1997, p. 131 – tradução nossa).

Além de Rafaela e Arcangel, que a narrativa situa no México no início do romance, Gabriel visita seu refúgio de tempos em tempos, trazendo materiais de construção dos Estados Unidos para lá – aparentemente mais baratos – embora às vezes tenham sido fabricados no próprio México. Sua namorada Emi também o acompanhou em uma de suas viagens, mas prefere ficar em Los Angeles. Para Gabriel, cidadão norte-americano de raízes mexicanas, ir para Mazatlán é uma espécie de volta às origens, de pausa – em um futuro não muito distante – da vida acelerada na grande cidade, um desejo que Emi frequentemente satiriza como “romântico”. Para a mexicana Rafaela, é a oportunidade de reavaliar seu relacionamento com o marido e a sensação de que eles são apenas trabalhadores “invisíveis” para a sociedade branca hegemônica norte-americana e consumidores compulsivos nessa estrutura de valores em que comprar aparelhos eletrodomésticos e acumular dinheiro são as diretrizes mestras de convivência. Bobby, que veio de Cingapura para os Estados Unidos com seu irmão menor “camuflando-se” como refugiados, sente-se bem inserido nessa estrutura e discorda de Rafaela quanto às implicações da invisibilidade social e do interesse da esposa na sindicalização dos trabalhadores e em organizações que lutam pelos seus direitos. Ao falar de Bobby, o narrador vocaliza também uma intensa forma de hibridização – pelo menos aos olhos de outrem – em termos da dinâmica do trânsito de pessoas no mundo globalizado:

Esse é o Bobby. Se você conhece asiáticos, olhe pro Bobby. Você diz, é vietnamita. [...] Acontece que você está errado. E vai ficar confuso. O cara fala

⁸⁵ No original: “You don’t think it strange?... All American beers. But we are in Mexico, are we not? Where are the Mexican beers?”/ “Perhaps you would prefer Coca-cola or Pepsi?”/ “Perhaps I would like a hamburger, Fritos, and catsup.”/ “It is our special today.”/ It was true. Arcangel looked around at all the hungry and miserable people in the cantina—all eating hamburgers, Fritos, catsup, and drinking American beers. Only he, who had asked the cook for the favor of cooking his raw cactus leaves, ate nopales” (YAMASHITA, 1997, p. 131).

espanhol. Compreende? Então você pensa que ele é um daqueles japoneses do Peru. Ou quem sabe coreano do Brasil. Ou sino-mexicano. Acontece que Bobby é de Cingapura. [...] Bobby é chinês. Chinês de Cingapura com um nome vietnamita falando como um mexicano que mora em Koreatown. É isso⁸⁶ (YAMASHITA, 1997, p. 15 – tradução nossa).

É importante assinalar a fluidez – não sem um verniz cômico – com que uma possível apreensão da correta identidade de Bobby é tratada na passagem acima. Na verdade, um dos pilares teóricos do hibridismo tal qual proposto por Bhabha é justamente a negação da idéia de identidade como algo homogêneo, estável e concluído. Essa multiplicidade de elementos dinâmicos na constituição de subjetividades, vista como algo enriquecedor para a experiência de se entender o Outro, é entendida como uma estratégia de sobrevivência, chamada por ele de ato tradutório.

Os deslocamentos espaciais envolvendo Estados Unidos e México poderiam, na verdade, acontecer em qualquer parte do mundo atual: tanto quanto as características locais e a descrição acurada de situações associadas às culturas dos lugares em cena, estão em jogo as implicações de interconexão e mútua influência de ordem social e política, tornadas inexoráveis com a eliminação de barreiras comerciais entre blocos comerciais e com a livre circulação de bens, serviços, povos e tecnologia, como observa Chuh:

A obra de Yamashita incentiva uma abertura para além das fronteiras dos EUA em diversas frentes (política, imaginativa e crítica) e múltiplas direções (sul e oeste, em especial). Seus textos são conjuntos coesos sem insistir na unidade ou privilegiá-la, e a energia e prazeres narrativos da obra derivam de enredos e personagens que conseguem ser surpreendentes e deliberados ao mesmo tempo. O compromisso com uma excentricidade temática e genérica e uma elasticidade formal, pela qual os protagonistas se transformam em personagens menores e os últimos crescem e se tornam atores centrais, caracteriza a obra de Yamashita. Da mesma forma, seus ambientes se regeneram repetidamente sob pressões de forças tanto locais quanto globais, manipuladas tanto por agentes humanos quanto inumanos (e às vezes por ideologias desumanas). Juntas, essas estratégias de representação permitem que sua obra resista a delimitações de uma geografia específica, mesmo que se refira com intimidade a um sentido de lugar próprio⁸⁷ (CHUH, 2006, p. 621 – tradução nossa).

O fio condutor da narrativa é a existência, muito tenuemente perceptível, de uma linha que corta o sítio de Gabriel, próximo a Mazatlán, no México, demarcando a passagem do Trópico de Câncer. Essa linha passa por uma laranjeira que produziu somente uma laranja temporã e, à medida que a narrativa prossegue, percebemos as implicações dessa linha imaginária, mas com uma sombra real. Ocorre uma expansão, à primeira vista uma ilusão de

⁸⁶ No original: "That's Bobby. If you know your Asians, you look at Bobby. You say, that's Vietnamese. [...] Turns out you'll be wrong. And you gonna be confused. Dude speaks Spanish. Compreende? So you figure it's one of those Japanese from Peru. Or maybe Korean from Brazil. Or Chinamex. Turns out Bobby's from Singapore. [...] Bobby's Chinese. Chinese from Singapore with a Vietnam name speaking like a Mexican living in Koreatown. That's it" (YAMASHITA, 1997, p. 15).

⁸⁷ No original: "Yamashita's work encourages an opening out of US boundaries in different registers (the political, the imaginative, and the critical) and multiple directions (south and west, especially). Her writings are coherent wholes without insisting upon or privileging unity, and the energy and narrative pleasures of the work issue from the plotlines and characters that manage to be at once surprising and deliberate. Commitment to a thematic and generic eccentricity and a formal elasticity, whereby protagonists transform into minor characters and the latter enlarge into central actors, characterizes Yamashita's work. Likewise, her settings regenerate repeatedly under pressures of forces both local and global, mounted at the hands of both human agents and nonhuman (and sometimes inhumane) ideologies. Together, these representational strategies enable her work to resist delimitation by specific geography even as it attends with intimacy to a sense of particular place" (CHUH, 2006, p. 621).

ótica, dos limites do muro da propriedade de Gabriel, notada por Rafaela, que cuida da casa. Quando Arcangel ajuda o pedreiro Rodriguez a terminar esse muro, e parte em direção à fronteira, a linha segue juntamente com ele, envolta na laranja carregada pelo menino Sol, filho de Gabriela, que acompanha o homem quando sua mãe, tentando escapar de um traficante de órgãos humanos, lhe pede para cuidar do filho se algo lhe acontecesse, como ocorre quando ela salta do ônibus que os deixa na fronteira do México com os Estados Unidos, em que é seqüestrada pelo criminoso e violentamente surrada.

Para ilustrar um exemplo dos múltiplos focos de sentido no texto, citamos o reencontro de Rafaela e seu marido Bobby, depois da separação do casal, quando ele sabe da agressão que ela sofreu e do desaparecimento de seu filho Sol:

Rafaela envolveu-os no fio sedoso até que ambos ficaram cobertos de um macio lençol de espaço e meia-noite, a proximidade de um com o outro ao mesmo tempo imediata e infinitamente distante. [...] Mas imperceptivelmente o fio sedoso se desenrolou e escapou deles, finalmente preso entre o efêmero abraço do casal. Eles ficaram cada um de um lado da linha – esguia serpente sem fim – um perscrutando um mundo privado de sonhos e metafísica; o outro, um lugar público de política e poder. Um perscrutando um mundo mágico, o outro, um mundo virtual. “Você vai esperar por mim do outro lado?” ela sussurrou, à medida que a linha na poeira novamente se tornou ampla como uma cultura inteira e tão profunda quanto os construtos sociais e econômicos que ninguém sabia como mudar⁸⁸ (YAMASHITA, 1997, p. 254 – tradução nossa).

O tom lírico da passagem acima se articula aos mundos interiores das personagens, em que Rafaela tem preocupações sociais e Bobby quer se integrar à cultura do país que adotou sem maiores questionamentos; a indefinição do futuro e a negociação das diferenças culturais e de ideologia do casal permanecem latentes – não sem provocar também o sentimento de desejo e afeto que nutrem um pelo outro.

A irrupção plena do mágico acontece quando, ao atravessar a fronteira, Arcangel também arrasta o próprio Trópico de Câncer, levando-o para as proximidades de Los Angeles, centro de convergência da narrativa. Com a linha do trópico à sua frente, toda uma multidão de mexicanos passa a cruzar a fronteira e trazer suas reivindicações de sujeitos colonizados para cobrar da grande nação do Norte, promovendo um conflito que será ritualizado numa luta de boxe entre Arcangel, agora transformado em *El Gran Mojado*, e *Supernafta*, um lutador com aparência do Capitão América.

Ao mesmo tempo em que a linha do trópico e sua laranja magicamente trazem o confronto entre a realidade terceiro-mundista e a dos países desenvolvidos, exemplificada na luta do ringue, elas se tornam apropriadas pela lógica da mercantilização, em que, de acordo com Baudrillard, explorando a idéia sugerida por Marx da mercadoria como fetiche, os desejos e necessidades do indivíduo são manipulados pela cultura do consumo como se as mercadorias fossem a resposta mística a que ele ansiava, tendo a ilusão de ter toda a liberdade de escolha, quando na realidade as opções são dadas pelas

⁸⁸ No original: “Rafaela pulled the silken thread around them until they were both covered in a soft blanket of space and midnight, their proximity to everything both immediate and infinitely distant. [...] //But imperceptibly the silken thread unfolded and tugged itself away, caught finally between their ephemeral embrace. They straddled the line – a slender endless serpent of a line – one peering into a private world of dreams and metaphysics, the other into a public space of politics and power. One peering into a magical world, the other peering into a virtual one. “Will you wait for me on the other side?” she whispered as the line in the dust became again as wide as an entire culture and as deep as the social and economic construct that nobody knew how to change” (YAMASHITA, 1997, p. 254).

corporações industriais que determinam os estoques do mercado (BAUDRILLARD apud MALLOT, 2004, p. 119). Assim, a luta aparentemente decisiva termina com a morte dos dois oponentes, mas “os lucros da bilheteria estavam sendo divididos. Um novo campeão estava sendo preparado”⁸⁹ (YAMASHITA, 1997, p. 263- tradução nossa).

A opção por elementos de realismo mágico está longe de ser gratuita: a narrativa apropria-se de substratos culturais presentes na mitologia pré-colombiana, figurativizada na luta entre Rafaela e o traficante como entre o jaguar e a serpente de plumas, além das próprias manifestações da linha movente do trópico, para entrelaçar múltiplas camadas de sentido. Assim é que a vivência interior dessas imagens remete às raízes tradicionais mexicanas, à percepção de que a ordem geral do cosmos está perturbada ou tem uma lógica dificilmente apreensível para o sujeito contemporâneo, assim como o mundo ultramoderno de Emi também outorga à velocidade e à tecnologia características mágicas, superestimadas e como meios em si para valorizar e avaliar a experiência da vida nos grandes centros urbanos. Como aponta Mallot:

Na ficção de Yamashita, contudo, uma modesta variante pode estar operando: seus romances retratam personagens, situações e eventos mágicos/fantásticos/sobrenaturais como parte de uma crítica mais ampla dos padrões modernos de consumo. Ela considera a diversidade de modos através dos quais a cultura da mercadoria pode ser interpretada como possuindo qualidades mágicas, e exagera os elementos perturbadores dessa tendência interpretativa tornando muitas das mercadorias desejadas “mágicas” em si mesmas, ou autenticamente “representativas” de vários milagres⁹⁰ (MALLOT, 2004, p. 123 – tradução nossa).

Quando a situação de trânsito em Los Angeles finalmente chega ao caos, devido a acidentes nas grandes vias e à mais absoluta paralisação da circulação dos veículos, as conexões narrativas se aproximam ao máximo. O condutor Murakami se revela avô de Emi e vê mais pessoas postadas nos viadutos tentando também reger a “música” inaudita e desordenada do trânsito; Buzzworm vê pessoas morando em carros e até plantando legumes nos portamalas – os sem-teto se transferem, assim, para os automóveis abandonados e famílias inteiras começam a viver nas ruas paralisadas; Gabriel encontra-se com Rafaela, Bobby e Arcangel quando este último luta com Supernafta, mas Emi, numa irônica e trágica conjunção de familiaridade com o mundo do espetáculo e da violência em tempo real, é fatalmente alvejada por forças policiais que querem expulsar os invasores das autovias. No estádio da luta, Sol fica com a mágica laranja – preconizando talvez o futuro das novas relações e da nova geografia sociopolítica, econômica e simbólica que constantemente perturba a configuração do mundo capitalista, para então novamente acomodar-se às suas forças e tornar-se mais uma vez alimento de sua própria dinâmica. Ao concluir o romance, a autora faz Bobby soltar a linha imaginária, “desatando” narrativamente o centro da tensão inicial ao mesmo tempo em que potencializa a ambiguidade de todas as múltiplas redes de relações e significados que seu

⁸⁹ No original: “the profits from the ticket sales were being divided. A new champion was being groomed.” (YAMASHITA, 1997, p. 263).

⁹⁰ No original: “In Yamashita’s fiction, however, a modest variant may be at work: her novels depict magic/fantastic/otherworldly characters, situations and events as part of a broader critique of modern modes of consumption. She considers the wealth of ways that commodity culture can be interpreted as possessing magical qualities, and exaggerates the disturbing elements of this interpretive tendency by making many of the sought-after commodities “magical” in their own right, or authentically “representative” of various miracles (MALLOT, 2004, p. 123).

texto construía, evitando dar indicações definitivas sobre tantos deslocamentos, articulações, encontros e desencontros do mundo contemporâneo.

Dessa forma, percebemos como a ideia de trânsito e deslocamento está incorporada temática e narrativamente na composição de *Tropic of Orange*. A fluidez do espaço e a inserção de elementos mágicos auxiliam a mimetizar a qualidade instável de identidades, povos e significados culturais, mostrando a híbrida, polimorfa e potencialmente caótica natureza da experiência contemporânea nos centros urbanos deste nosso mundo dito globalizado, como lembra Lee:

A globalização como uma força de desterritorialização é um interesse constante em todos os romances de Yamashita, à medida que ela explora o desatar de identidades étnicas, nacionais e geográficas fixas e de categorias pelas quais as pessoas se organizam e se distinguem. De fato, ao contestar o discurso da pureza (de sangue, raça, etnia, nação ou cultura), os romances de Yamashita exploram e celebram as categorias porosas de identidades que emergem dos fenômenos da globalização⁹¹ (LEE, 2007, p. 503 – tradução nossa).

Ao figurativizar a vida de pessoas comuns, sem-teto, imigrantes de diferentes partes do mundo, criminosos e artistas de Hollywood, Karen Tei Yamashita tece uma rede polifônica de anseios, realizações e decepções desses personagens às voltas com o desafio de dar algum sentido à natureza fragmentária de seus cotidianos, entre comezinhos conflitos nas interações pessoais e perseguições vertiginosas pelas vias congestionadas de uma metrópole à beira do colapso em termos humanos, sociais e físicos. Através da articulação entre o dialogismo das personagens, a crítica à expressão mais perversa do mecanismo globalizado de produção e circulação de pessoas, bens e sentidos, do enaltecimento de formas diversas de hibridismo social e imaginativo, *Tropic of Orange* permite o acesso estético ao polissêmico jogo de significações, símbolos, afetos e contestações que estão na ordem do dia e que transitam livremente pelas vias sem barreiras da literatura e da arte humana.

SANTOS, R. M. dos. The Polisemy of Social and Narrative Transit in Karen Tei Yamashita's novel *Tropic of Orange*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 166-173, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ADAMS, R. The Ends of America, the Ends of Postmodernism. **Twentieth-Century Literature**, v. 53, n. 3, p. 248-272, Fall/2007.

CHUH, K. Of Hemispheres and Other Spheres: Navigating Karen Tei Yamashita's Literary World. **American Literary History**, v. 18, n. 3, p. 618-637, 2006.

⁹¹ No original: "Globalization as a force of deterritorialization is a constant interest in all of Yamashita's novels, as she explores the unmooring of fixed ethnic, national, and geographical identities and of established categories by which humans are organized and distinguished. Indeed, contesting the discourse of purity (of blood, race, ethnic, nation, or culture), Yamashita's novels explore and celebrate the porous categories of identities emerging from the phenomena of globalization" (LEE, 2007, p. 503).

LEE, S-I. "We Are Not The World": Global Village, Universalism, and Karen Tei Yamashita's *Tropic of Orange*. **MFS Modern Fiction Studies**, v. 52, n. 3, p. 501-527, Fall/2007.

MALLOT, J. E. Signs Taken for Wonders, Wonders Taken for Dollar Signs: Karen Tei Yamashita and the Commodification of Miracle. **Ariel**, v. 35, n. 3/4, p. 115-137, 2004.

YAMASHITA, K. T. *Tropic of Orange*. Minneapolis: Coffee House Press, 1997.

A HISTÓRIA COMPARTILHADA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: *PARADISE*, DE TONI MORRISON, E *ROSA MARIA EGIPCÍACA DA VERA CRUZ*, DE HELOÍSA MARANHÃO

Marcela de Araujo Pinto*

Resumo

Este artigo objetiva analisar de modo comparativo os romances *Paradise*, da autora norte-americana Toni Morrison (1999), e *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz*, da autora brasileira Heloisa Maranhão (1997), como leituras da humanidade em movimento. Os dois romances revisam o conceito histórico de nação ao focalizarem personagens híbridas, que empreendem jornadas em busca de um lugar para morar, em espaços inconstantes e escopos temporais seculares. Da análise entre essas duas narrativas delineia-se a ideia de “história compartilhada” nas metáforas elaboradas pela linguagem; na narrativa que constrói subversões de tempo cronológico e espaço fixo; na problemática da referência da linguagem ao “passado histórico”; e em processos de hibridação transformativos do campo do imaginário da sociedade contemporânea.

Palavras-chave

Heloisa Maranhão; História; Literatura; *Paraíso*; *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz*; Toni Morrison.

Abstract

This essay aims at developing a comparative analysis of Toni Morrison's *Paradise* (1999) and Heloisa Maranhão's *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz* (1997) based on the idea that both novels present ways of understanding humanity in its contemporary characteristic of worldwide movements. Those novels revise the concept of national formation as a developing historical process by focusing on hybrid characters searching for a place to live throughout inconstant spaces and wide timespans. Based on those two narratives it is possible to delineate the idea of “shared history” through metaphors, subverted chronotopes, problematic references to a real past, and hybridity processes between realms of knowledge that transform social imaginary.

Keywords

Heloisa Maranhão; History; *Paradise*; Literature; *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz*; Toni Morrison.

* Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/São José do Rio Preto – São José do Rio Preto – SP – Brasil. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. E-mail: marcela@dmj.com.br

Introdução

Este texto visa analisar de modo comparativo os romances *Paradise*, da autora norte-americana Toni Morrison (1999), e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, da autora brasileira Heloisa Maranhão (1997), como leituras da humanidade em movimento. Ambos os romances elaboram relações entre literatura e história dentro de um discurso da pós-modernidade⁹² sobre o papel essencial da representação na construção cultural das sociedades. O questionamento a respeito da formação do conhecimento histórico pertence ao quadro teórico de debates sobre a pós-modernidade, no qual as organizações sociais, as instituições, os campos do conhecimento são pensados como representações narrativas. Assim, o problema da representação, que aproxima a história e a ficção, amplia-se à organização cultural e social.

Os dois romances revisam o conceito histórico de nação ao focalizarem personagens híbridas, que empreendem jornadas em busca de um lugar para morar, em espaços inconstantes e escopos temporais seculares. Embora engendrem uma mesma categoria de revisão histórica, os textos elaboram-na de maneira diversa. *Paradise* apresenta, em um mosaico de pontos de vista de várias personagens, um grupo de afro-americanos, na década de 1970, vivendo em cidade exclusivamente composta por negros, em Oklahoma, esforçando-se por manter padrões de convivência social que eles sentem ameaçados por um grupo de mulheres habitantes das proximidades da cidade. Em *Rosa Maria ...*, a vida de uma figura histórica brasileira do século XVIII coloca-se em relação direta com a de uma personagem-escritora, quando esta, no século XX, desenvolve um texto literário para narrar a vida da (ex)escrava e (quase) santa Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz. Da análise entre essas duas narrativas delinea-se a ideia de “história compartilhada” – expressão utilizada por Toni Morrison em uma entrevista citada por Ashraf Rushdy em “Daughters Signifyin(g) History” (1999). Morrison declarou o seguinte nesta entrevista: “as raízes são menos uma questão geográfica do que um sentimento de história compartilhada; estão menos relacionadas com um lugar do que com o interior das pessoas” (MORRISON *apud* RUSHDY, 1999, p. 45). A referida expressão sugere uma ideia que este artigo busca desenvolver em relação à leitura de obras literárias da humanidade em movimento.

A história compartilhada avulta na literatura: nas metáforas elaboradas pela linguagem; na narrativa que constrói subversões de tempo cronológico e espaço fixo nos cronotopos; na problemática da referência da linguagem ao “passado histórico” e ao “real” como discussão filosófica; em processos de hibridação transformativos do campo do imaginário da sociedade contemporânea. A metaforicidade da história compartilhada cria imagens cronotópicas subvertidas para representar o interior das pessoas. O cronotopo romanesco da estrada, apresentado por Mikhail Bakhtin (2002), é subvertido nos dois romances analisados, alterando a representação de tempo e espaço. No Ocidente, o espaço tem o seu conceito usado em paralelo ao conceito de tempo, ambos, como Lucia Santaella (2007) assinala, sob o paradigma comum do *continuum* linear matemático. Dessa relação do espaço com o tempo, Aristóteles afirmava, segundo Santaella, que precisaria haver um paradigma comum que permitisse a

⁹² O termo “pós-modernidade” é, aqui, utilizado para designar um período histórico de mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas ocorridas após a Segunda Guerra Mundial; a palavra “pós-modernismo” é empregada para assinalar a produção artística desse período; e os termos “pós-moderno(s)” e “pós-moderna(s)” são usados como adjetivos do que se refere tanto à “pós-modernidade” quanto ao “pós-modernismo” (definições baseadas em ANDERSON, 1999; FERNANDES, 2009).

percepção de movimento. Para Aristóteles, sem o movimento não haveria alma, consciência ou intuição. O movimento é, também para Aristóteles, de acordo com Paul Ricoeur (2005), a ação da metáfora de transposição de termos estranhos. Dessa ação decorre, ainda, a aproximação de sentidos distantes. Essa aproximação possibilita a formação dos processos de hibridação.

O romance histórico contemporâneo

Para a escritora norte-americana Toni Morrison, vencedora do Nobel de Literatura em 1993, a humanidade, no mundo contemporâneo, se define pelo movimento: “o assombroso acontecimento definidor do mundo moderno é o movimento em massa de populações raciais, começando com a maior transferência forçada de pessoas na história do mundo: a escravidão” (MORRISON, 1998a, p. 10)⁹³. O mundo globalizado, de intensas migrações, demarca a carência de diretrizes para uma identidade fixa e precisa. De acordo com Morrison, “a ansiedade por pertencimento está cravada nas metáforas centrais do discurso da globalidade, do transnacionalismo, do nacionalismo, da ruptura de federações, do reescalonamento de alianças e das ficções de soberania” (MORRISON, 1998a, p. 10)⁹⁴. Essas figurações são, para Morrison, “cenários imaginários, nunca paisagens internas” (MORRISON, 1998a, p. 10)⁹⁵.

A literatura do mundo em movimento está também em movimento, acompanhando as transformações identitárias, mas possibilitando a elaboração de metáforas de pertencimento em subjetivas paisagens internas, divergentes de cenários externos. Considerando as relações entre dois romances históricos contemporâneos, *Paradise*, de Toni Morrison (1999), e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, da brasileira Heloisa Maranhão (1997), é possível delinear a subjetividade interior na “história compartilhada”. Linda Hutcheon (1988; 1993) classificou o romance histórico contemporâneo como “metaficção historiográfica”. Segundo Hutcheon, as discussões possibilitadas pela metaficção historiográfica colocam em xeque o processo de formação do conhecimento acerca dos eventos passados. Esse debate colabora para a reflexão sobre as raízes da civilização ocidental e arma os leitores, capacitando-os para compreender e enfrentar o presente, ao forçá-los a pensar sobre como os acontecimentos do passado foram registrados e narrados pela história oficial totalizadora. Ao demandar esses questionamentos de seus leitores, a metaficção historiográfica enseja, a partir do campo das artes, o estímulo ao pensamento crítico, apresentando uma nova visão da realidade, necessária ao Ocidente.

Hutcheon reflete sobre a inevitabilidade do uso das representações que constroem o conhecimento sobre a realidade, produzida e sustentada por representações. Pode-se, entretanto, duvidar do caráter “natural” das representações e procurar meios de conscientização sobre como elas legitimam e privilegiam tipos específicos de conhecimento, determinados por circunstâncias políticas. A metaficção historiográfica propõe-se a ser um desses meios de conscientização, questionando as limitações impostas pela forma convencional de representação histórica. Assim, Hutcheon explica que:

⁹³ No original: “The overweening, defining event of the modern world is the mass movement of raced populations, beginning with the largest forced transfer of people in the history of the world: slavery” (MORRISON, 1998a, p. 10).

⁹⁴ No original: “The anxiety of belonging is entombed within the central metaphors in the discourse of globalism, transnationalism, nationalism, the break-up of federations, the rescheduling of alliances, and the fictions of sovereignty” (MORRISON, 1998a, p. 10).

⁹⁵ No original: “imaginary landscape, never inscape” (MORRISON, 1998a, p. 10).

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente. (HUTCHEON, 1991, p. 131).

Ao explorar a narratividade do discurso histórico, a metaficção historiográfica justapõe representações alternativas ao conhecimento sobre o passado originado a partir de arquivos oficiais, documentos, testemunhos autorizados. Conforme assinala Hutcheon, “o passado existiu independentemente de nossa capacidade para conhecê-lo. A metaficção historiográfica aceita essa visão filosófica realista do passado e a confronta com uma anti-realista que sugere a existência do passado *para nós – agora* – apenas como traços pertencentes ao presente” (HUTCHEON, 1993, p. 73, grifos da autora)⁹⁶.

A ficção caracterizada por Hutcheon como pós-moderna não objetiva estabelecer e cimentar acontecimentos, em uma versão acabada dos eventos que instituiria um referente fixo real como passado. Seu intuito é a criação de e o estímulo a questionamentos sobre o processo de construção do conhecimento sobre os fatos. Hutcheon afirma: “[a] ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). A metaficção historiográfica é capaz de preparar seus leitores para compreender melhor o presente, ao revelar-lhes os processos de constituição do conhecimento histórico mantidos pela história oficial.

A história oficial totalizadora perpetua os valores de coerência, integridade, completude e *closure*⁹⁷ que impõem uma organização não-natural para a realidade. O entendimento da construção cultural do passado possibilita a conscientização em relação à elaboração da cultura na sociedade atual. Linda Hutcheon aponta a preocupação da literatura pós-moderna em formular essas questões, pois demanda “de seus leitores o questionamento acerca do processo pelo qual representamos nós mesmos e nosso mundo para nós e a conscientização dos meios pelos quais *formulamos* sentido e *construímos* uma ordem a partir das experiências em nossa cultura em particular” (HUTCHEON, 1993, p. 53, grifos da autora)⁹⁸.

Perry Anderson também relaciona a literatura pós-moderna ao romance histórico contemporâneo, que, segundo ele, surgiu

cerca de trinta anos após a Segunda Guerra. Foi quando a cena mudou abruptamente, em uma das mais impressionantes transformações na história da literatura. Hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX. Essa ressurreição foi também, é claro, uma mutação. As

⁹⁶ No original: “The past did exist – independently of our capacity to know it. Historiographic metafiction accepts this philosophically realist view of the past and then proceeds to confront it with an anti-realist one that suggests that, however true that independence may be, nevertheless the past exists **for us – now** – only as traces on and in the present” (HUTCHEON, 1993, p.73 – grifos da autora).

⁹⁷ O termo “closure” refere-se à estrutura do texto literário que determina um ponto final, um ponto de chegada almejado ou esperado desde o princípio, por meio de relações lógicas causais apresentadas ao leitor. O desfecho do texto é antecipado e esperado pelo leitor, em razão das marcas textuais anteriores que o orientam a chegar em uma conclusão lógica final. Esta definição baseia-se em WHITE (1987).

⁹⁸ No original: “asks its readers to question the process by which we represent ourselves and our world to ourselves and to become aware of the means by which we **make** sense of and **construct** order out of experience in our particular culture” (HUTCHEON, 1993, p.53 – grifos da autora).

novas formas anunciam a chegada do pós-modernismo. (ANDERSON, 2007, p. 216).

Paradise e Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz fazem parte do conjunto dessas novas formas de romance histórico. Ao analisá-los comparativamente, a noção de história compartilhada esboça-se na literatura, criando imagens para a seguinte conceptualização de “raízes” feita por Morrison em uma entrevista: “as raízes são menos uma questão geográfica do que um sentimento de história compartilhada; estão menos relacionadas com um lugar do que com o interior das pessoas” (MORRISON *apud* RUSHDY, 1999, p. 45)⁹⁹. A história compartilhada existe, pois, nas metáforas elaboradas na linguagem, nos cronotopos da narrativa (que são subversões de cronotopos tradicionais), na problemática da referência ao passado histórico e, por fim, nos processos de hibridação que transformam o campo do imaginário da sociedade.

Configurações de espaço

Sendo metaficcões historiográficas, os romances aqui analisados revisam o conceito histórico tradicional de nação ao focalizar personagens híbridas que empreendem jornadas em busca de um lugar para morar, movimentando-se em espaços inconstantes e escopos temporais seculares. Em *Paradise*, a busca é realizada tanto por grupos de personagens quanto por personagens solitárias. Um grupo é formado por famílias de ex-escravos que, no fim do século XIX (durante a Corrida por Terras em Oklahoma, em 1889), fundam sua própria cidade depois de terem sido recusados em outras cidades. Um segundo grupo é formado pelos descendentes dessas famílias, que, descontentes, montam uma nova cidade, Ruby. As personagens solitárias são, sempre, moças com vidas terrivelmente tristes, que saem pelas estradas dos Estados Unidos e acabam sendo acolhidas em uma mansão chamada de Convento, que fica próxima à Ruby, na década de 1970. Em *Rosa Maria...*, a busca por um lar é empreendida principalmente pela personagem Rosa Maria, que caminha de Pernambuco até Minas Gerais para herdar uma casa e uma mina de ouro (nos séculos XVII e XVIII). Rosa era a escrava favorita do senhor de engenho, por ser, também, sua amante. Ao morrer, o senhor a alforria e deixa-lhe a mina como herança. Possuindo uma acentuada espiritualidade, Rosa se beneficia do auxílio de uma deusa africana enquanto mora na fazenda. Durante sua caminhada até Minas Gerais, passa a ter visões místicas católicas.

Em *Paradise*, a cidade de Ruby foi fundada, por volta de 1950, por um grupo de afro-americanos desejosos de repetir o feito de seus ancestrais, fundadores da cidade de Haven. Ao retornarem da segunda guerra mundial, alguns dos habitantes de Haven consideraram necessário estabelecer uma nova cidade para preservar os ideais originários dos *Old Fathers*, que viveram sob o regime escravocrata e, uma vez livres, precisaram constituir a própria cidade para terem onde morar. Há uma tensão entre a cidade de Ruby e o Convento, que fica ao norte e já existia muito antes da chegada dos *New Fathers* com suas famílias. Ele foi refúgio de um bandido, depois escola católica para garotas indígenas, mas, no presente da narrativa, é apenas uma casa compartilhada por cinco moças. Eis uma das descrições do lugar:

⁹⁹ No original: “roots are less a matter of geography than sense of shared history; less to do with place than with inner space” (MORRISON *apud* RUSHDY, 1999, p. 45).

antes de ser um Convento aquela casa foi o capricho de um bandido. Uma mansão cujos pisos de mármore, rosados e claros, terminam em soalhos de teca. Cujas janelas de mica guardam a luz de outros tempos e iluminam paredes que foram despidas e caiadas cinquenta anos atrás. Os metais enfeitados do banheiro, repulsivos às freiras, foram trocados por boas torneiras simples, mas as banheiras e pias principescas, que custaria muito caro remover, permanecem, friamente corruptas. Todas as alegrias do bandido que podiam ser demolidas o foram, principalmente na sala de jantar, transformada pelas freiras em sala de aula, onde caladas meninas da tribo arapaho se sentaram um dia, aprendendo a esquecer. (MORRISON, 1998b, p. 12)¹⁰⁰.

Essa pequena descrição do Convento mostra a formulação de um espaço inconstante. A transição suave entre os pisos de mármore e os soalhos acontece também na transição do tempo. A luz de “outros tempos”, na janela, passa a ser a marca de passagem do tempo, a passagem de cinquenta anos. Essa marca não está na iluminação, está nas mudanças na pintura da parede. Entretanto, a iluminação modela essas mudanças, que são, também, transições. Assim como há uma transição entre os pisos, há uma transição de tempo, uma transição de mudanças na parede e uma transição de objetos decorativos. A relação de transição também se realiza entre os objetos decorativos que foram substituídos e os que permaneceram, guardando a marca da passagem do tempo. A permanência e coexistência das marcas da passagem do tempo são ações realizadas por objetos: “janelas de mica guardam a luz e iluminam”; “pisos de mármore terminam”; “banheiras e pias principescas permanecem, friamente corruptas”. Enquanto os objetos desempenham atuações e interagem entre si, as garotas indígenas têm de ficar paradas. Nessa descrição, tudo na mansão resiste a ser apagado ou esquecido. Entretanto, espera-se das garotas que elas esqueçam todo o seu passado e as suas origens, substituindo-os pelos ensinamentos religiosos das freiras. As metáforas das marcas coexistentes da passagem do tempo na mansão estão desniveladas em relação aos objetivos de ensinamentos da instituição. Esse desnivelamento produz uma tensão e traz a informação de que possivelmente as crianças índias têm como resistir ao esquecimento e podem usar a luz do passado para iluminar as marcas atuais das transições em suas vidas. O enunciado metafórico, além de colocar em relação diferentes categorias de tempo (passado recente *versus* distante), relaciona dimensões temporais com dimensões espaciais. Toda essa sobreposição de tempos, de funções, de pessoas no Convento, aparece como uma ameaça para os moradores de Ruby, que querem tudo organizado, ajeitado, controlado. A cidade foi planejada seguindo a organização regrada do retângulo. O território de Ruby está sob o controle dos *New Fathers*, com suas ruas milimetricamente paralelas, que cruzam a avenida central, estabelecida em uma linha reta. A convivência em Ruby é regrada, hierarquizada, controlada, até mesmo na organização espacial. O estilo de vida das cinco moças que moram no Convento, nesse momento, após a partida das freiras e das garotas indígenas, contrasta com essa organização da cidade.

Em *Rosa Maria...*, a tensão existe entre o quarto da personagem de uma escritora e o país. O quarto dessa escritora é invadido pela personagem histórica

¹⁰⁰ No original: “before it was a Convent, this house was an embezzler’s folly. A mansion where bisque and rose-tone marble floors segue into teak ones. Isinglass holds yesterday’s light and patterns walls that were stripped and whitewashed fifty years ago. The ornate bathroom fixtures, which sickened the nuns, were replaced with plain spigots, but the princely tubs and sinks, which could not be inexpensively removed, remain coolly corrupt. The embezzler’s joy that could be demolished was, particularly in the dining room, which the nuns converted to a schoolroom, where stilled Arapaho girls once sat and learned to forget” (MORRISON, 1999, p. 04).

Rosa Maria Egípcíaca, uma ex-escrava que viveu no Brasil, no século XVIII, e teve sua vida registrada em um processo arquivado na Torre do Tombo de Lisboa.

O antropólogo Luiz Mott publicou, em 1993, a biografia *Rosa Egípcíaca*: uma santa africana no Brasil, relatando desde a sua chegada ao Rio de Janeiro até a sua prisão pelos Tribunais da Santa Inquisição por ter afirmado ser santa, ter visões religiosas e realizar milagres. A trajetória da Rosa Egípcíaca histórica, de acordo com a biografia escrita por Mott, começa com a chegada ao Rio de Janeiro, ainda criança, onde ela viveu até os 14 anos, quando foi comprada por uma família de Minas Gerais. Em Minas, ela viveu como prostituta até ter a visão mística que a fez arrepender-se de seu modo de vida, abrir mão de seus objetos de luxo e adotar uma nova vida de devoção. Nessa época, ela foi comprada em co-propriedade pelo Padre Francisco Gonçalves Lopes, o Padre Xota, e pelo Sr. Pedro Rois Arvelos. Eles desejavam protegê-la, pois ambos acreditavam em sua santidade. Porém, em Minas ela desafiou membros do clero e da alta sociedade. Tornando-se figura muito chamativa e já sofrendo acusações de embusteira, Rosa parte para o Rio de Janeiro com Padre Xota. No Rio, já alforriada, ela viveu em casas onde era acolhida para poder dedicar sua vida apenas à devoção. Surge-lhe, então, a ideia de fundar um Recolhimento para moças que, como ela, haviam sido prostitutas e, deixando essa profissão, não tinham dinheiro nem lugar para morar. Esta personagem histórica vai até a escritora pedir-lhe que escreva sua história. A escritora, que, no início do livro, fala em primeira pessoa relata:

Concordo muito de mau humor. Desisto de viajar esta noite para Salvador. Que transtorno. Passagem de avião de graça. Bilhete perdido. Hospedagem de cortesia no melhor hotel da praia. Não posso negar que pra mim é bom escrever romance. Caminhando na estrada da ficção, eu tenho condições de concluir a paz com o meu inconsciente. Mas, se isso não for possível, pelo menos, assino uma bela trégua com ele. Congelo meus fantasmas. Isso vale, talvez, a própria Beatitude. // Levanto-me da cama. Estou enjoada. A cabeça me dói. Sento-me na minha boa cadeira, tão velhinha, tão antiga, mas ainda em forma e que pertenceu ao Engenho de Cunhaú, no Rio Grande do Norte, e escrevo: (MARANHÃO, 1997, p. 19-20).

A citação acima compõe o fim do segundo capítulo, os dois pontos anunciam o início do terceiro e marcam a mudança da voz narrativa, em primeira pessoa, da personagem dessa escritora para Rosa Maria. Nesse trecho, a lista sobre passagem, hotel, é contraposta à ação de escrever o romance. A escritora iria viajar para um encontro com figuras políticas brasileiras e africanas, para discutir questões afro-brasileiras. Mas ela desiste disso, em razão da insistência de Rosa Maria para que ela escrevesse o romance. A escritora permanece no quarto, escrevendo seu romance, enquanto Rosa Maria caminha por estradas escondidas nas matas do Brasil colonial, ao sair de Pernambuco. Ao longo dessa viagem, ela deixa para trás as referências africanas e chega a Vila Rica completamente transformada. Além de caminhar por metade do país, Rosa Maria viaja no tempo: ela aparece no quarto da escritora no fim da década de 1990. O romance começa e termina nesse quarto, que é composto por objetos que também fazem parte da narrativa escrita pela autora, como a cadeira e o Engenho de Cunhaú, que estão na história que ela conta. O movimento que a personagem da escritora realiza é diferente do movimento de Rosa Maria pelo país.

A listagem dos itens que a escritora perde por ficar em casa intensifica a sua relação com a escrita. A quantidade e o valor luxuoso do que é perdido,

como passagem de avião, melhor hotel da praia, contrapõem-se à atividade única e solitária da escrita ficcional. Mas dada a escolha efetivada, a lista feita por ela, ao contrário do que poderia sugerir, valoriza a escrita em detrimento dos outros aspectos. Escrever uma versão ficcional sobre a vida da ex-escrava possui, assim, valor maior do que os encontros oficiais para discussões sobre questões afro-brasileiras. A frase “Caminhando na estrada da ficção, eu tenho condições de concluir a paz com o meu inconsciente” indica o apreço da escritora pela atividade escolhida. A “estrada da ficção”, figuradamente, poderia ser um caminho, um meio para se chegar em algum ponto. Mas o que a personagem realça é o “caminhar”, não o ponto de chegada. A “estrada da ficção” é o próprio fazer da ficção, é a atividade de escrita. “Caminhar”, para a escritora, é escrever. E a “estrada” é a própria escrita. Esse caminhar é o que substitui a viagem de avião. A estrada da ficção substitui o caminho até o melhor hotel da praia. Dessa forma, ficar em um mesmo cômodo não é ficar parada ou num mesmo lugar. O quarto configura-se, deste modo, como um espaço passível de transformação; portanto, ele não é estático.

A expressão “caminhar na estrada da ficção” subverte a configuração do espaço do quarto. Ele deixa de ser fixo, delimitado. Seus objetos passam a fazer parte dessa estrada e ele se desloca de seu tempo, recebendo a visita de figuras históricas e constituindo-se em ponto de partida para eventos do Brasil colonial. Deste modo, o ato de “ver” a escrita “como” caminhar desencadeia o ato de “ver” o quarto “como” um lugar de possibilidades de conhecer outros tempos, de conhecer a história, de congregar pessoas de tempos diferentes. A significação metafórica subverte o que a linguagem ordinária classificaria como uma realidade natural de isolamento e de permanência em um tempo específico.

Imagens de interiores subjetivos

Nos dois romances, o cronotopo tradicional da estrada é subvertido. Tradicionalmente, o movimento das personagens, caminhando pela estrada, marca a passagem cronológica do tempo na configuração consecutiva de espaços diferentes: o espaço muda porque a personagem chega a lugares diferentes. Mikhail Bakhtin (2002) denomina de “cronotopo” a interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura. O termo cronotopo é um empréstimo metafórico realizado por Bakhtin, tendo sido transportado da teoria da relatividade de Einstein para a crítica literária. O cronotopo estipula uma indissolubilidade de espaço e de tempo, sendo o tempo o princípio condutor. O destaque, para Bakhtin, é o cronotopo romanesco da estrada, concreto, circunscrito, impregnado de motivos folclóricos: “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras são francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho” (BAKHTIN, 2002, p. 223). O cronotopo da estrada realiza a fusão do curso da vida do homem com seu caminho real e espacial, constituindo a metáfora do “caminho da vida”, que inclui etapas tais como a saída da casa paterna, o retorno à pátria, etc.

Em *Paradise e Rosa Maria...*, as mudanças ocorrem com as personagens no mesmo lugar, tendo como característica a tensão entre o que muda e o que permanece no Convento e no quarto. O movimento de mudança produz um movimento tensional que é, também, interior: está relacionado ao interior dos espaços, assim como ao interior das personagens. Os trechos apresentados acima relacionam o interior dos espaços ao interior: a) das garotas indígenas

forçadas a esquecer seu passado, enquanto o lugar lhes indica a possibilidade de mantê-lo; b) da escritora, reconciliada, no quarto, com o seu inconsciente depois de ter caminhado “na estrada da ficção”. A relação do Convento com a cidade de Ruby e do quarto da escritora com o Brasil redimensiona os planos do externo e do interno.

O movimento, das personagens, de busca por um lar não se configura nas caminhadas, nos deslocamentos, mas nessa relação entre exterior e interior que é exposta pelas mudanças dos espaços. O movimento tensional constitui o espaço. O espaço, nesses romances, não existe, a priori, como simples palco da atuação das personagens, tampouco sua descrição se configura como reflexo do interior das personagens. O movimento realiza-se, também, na linguagem por meio da metáfora, que funciona como uma reclassificação de domínios do conhecimento e possibilita uma compreensão de mundo que se situa além de categorias pré-estabelecidas. O processo metafórico realiza transgressões entre categorias de pensamento, colaborando na apreensão de um mundo que vivencia mudanças constantes. Nos dois romances, por exemplo, as categorias de pensamento lógico para o tempo e o espaço são transgredidas; assim é que os cronotopos tradicionais são subvertidos. A significação metafórica subverte o que a linguagem ordinária visaria descrever em termos de uma realidade natural de tempo cronológico e ocupações de espaço consecutivas. A metáfora suspende essa realidade designada como natural e sugere uma nova forma de entender a realidade.

A transgressão entre categorias acontece pela aproximação entre sentidos que seriam “distantes”. Essa aproximação confere à metáfora a ideia de movimento. A semelhança é a categoria lógica que torna possível a aproximação entre os “distantes”. É a ação de colocar um pensamento pertencente a uma categoria classificatória sob os traços de um pensamento de outra categoria. Paul Ricoeur afirma que “o poder da metáfora seria o de romper uma categorização anterior a fim de estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas das precedentes” (RICOEUR, 2005, p. 303). A metáfora transgride as fronteiras lógicas entre classificações. A transgressão faz aparecer novas semelhanças, mas não abole totalmente as fronteiras. Isso acontece porque a semelhança na metáfora é definida pelo “ver como”. Em *Paradise*, vemos a passagem do tempo como os contornos iluminados nas paredes caiadas da mansão. Vemos a manutenção da memória, a recusa em esquecer as mudanças impostas pela passagem do tempo, nas marcas das paredes, nos objetos que permanecem. Em *Rosa Maria...*, vemos a escrita ficcional como o caminhar pela história. Vemos o quarto como o lugar de possibilidades de conhecer outros tempos, na confluência de pessoas provenientes de diferentes épocas. O “ver como” é uma experiência em que um fluxo de imagens advém ao leitor. O “ver como” é, também, um ato de compreender a imagem que está ligada à construção textual; é um ato de ordenar o fluxo. Segundo Ricoeur, “é dessa maneira que a experiência-ato do “ver como” assegura a implicação do imaginário na significação metafórica” (RICOEUR, 2005, p. 326).

Ricoeur também salienta que a metáfora é capaz de apresentar uma nova dimensão da realidade por meio do imaginário que transgride as fronteiras lógicas classificativas. O Convento e o quarto da escritora apresentam uma dimensão da realidade em que o tempo e o espaço estão intimamente ligados e não podem ser separados em categorias distintas, assim como os planos de espaço externo e interior subjetivo. Dessa maneira, Ricoeur afirma que a explicação da metáfora, por ele formulada, está destinada a servir de banco de ensaios para o problema mais vasto da explicação da obra literária como um

todo, no sentido de uma linguagem que suspende a realidade natural e abre uma nova dimensão de realidade. Ricoeur aponta que “por sua estrutura própria, a obra literária só desvela um mundo sob a condição de que se suspenda a referência do discurso descritivo” (RICOEUR, 2005, p. 338). A referência é, assim, duplicada: uma suspensa e a outra desvelada; embora a corrente dominante da crítica literária considere somente a ruína da referência, segundo Ricoeur. A referência duplicada acontece na obra literária, sendo mais perceptível na constituição da metáfora. A referência desvelada apresenta o mundo organizado de uma nova forma, mas a questão que Ricoeur levanta é se não há indícios de que “a linguagem não somente organizou de outro modo a realidade, mas também de que tornou manifesta uma maneira de ser das coisas que, graças à inovação semântica, é trazida à linguagem?” (RICOEUR, 2005, p. 365). A obra literária, segundo essa perspectiva, é capaz não só de instituir um referente para o passado histórico, em uma nova maneira de ser, mas também de mostrar a atualidade de uma nova maneira. A atualidade pode ser entendida dentro de novos parâmetros do campo do imaginário, em processos de hibridação de categorias estanques de conhecimento, como, por exemplo, a nação.

Expressando a interioridade subjetiva, na construção de cronotopos subvertidos, a história compartilhada possibilita o “ver como” entre povos tradicionalmente considerados como diferentes. A aproximação acontece quando a paisagem interna é apreciada, não os cenários exteriores de classificação. O entendimento do mundo de acordo com o conceito histórico teleológico tradicional de formação da nação separa e categoriza os povos, priorizando a organização pública e coletiva. A história compartilhada prioriza as vivências pessoais, relacionando-as aos acontecimentos pessoais comuns a diferentes povos. O “ver como” possibilitado pelas imagens criadas nos romances é o ver a história dos índios como a dos afro-americanos, a dos afro-americanos como a dos americanos, a dos afro-brasileiros como a dos brasileiros, uma cultura como a outra, ver uma nação como a outra. Seria a forma literária e de entendimento do mundo relacionada ao *viver junto* descrito por Roland Barthes (2003).

Viver junto é viver em um mesmo lugar, ao mesmo tempo, com outras pessoas. No curso do *Collège de France*, Barthes busca delinear sua fantasia do viver junto em torno do conceito de idiorritmia, por ele designado como um modo de vida em grupo, em que cada indivíduo tem a liberdade de seguir seu próprio ritmo, sem que isso elimine o funcionamento do grupo como um todo. Segundo Barthes, o viver junto da idiorritmia é uma aporia da partilha das distâncias. Essa fantasia não pode se realizar nos macroagrupamentos, no cenobitismo, em especial, porque os grandes formatos de viver junto são sempre estruturados segundo uma arquitetura de poder. O viver junto idiorrítmico de Barthes considera as delimitações de espaço e de tempo na definição de um grupo, mas exclui veementemente as estruturas de poder que controlam os indivíduos. Esse viver junto baseia-se nas organizações dos conventos pré-cenobíticos. Assim, Barthes utiliza o termo grego *xeniteía* para denominar a expatriação, a situação de um estrangeiro em outro país. O oposto de *xeniteía* é a *thlipsisi*, a repatriação do mundo pela ternura, pelo afeto, pelo amor. Barthes acredita que o viver em uma sociedade deveria preservar, idealmente, cada sujeito da expatriação afetiva. A *thlipsisi* é comparada por Barthes à estrutura de vida monástica conventual, na qual, ao final do dia, todos os monges se juntam para realizar as orações em comum, deixando o isolamento de suas celas. Nesse momento, a comunidade se arma de coragem para enfrentar a noite. Para Barthes, o viver em grupo importa “talvez somente para enfrentar juntos a

tristeza do anoitecer. Seremos estrangeiros é inevitável, necessário, exceto quando a noite cai” (BARTHES, 2003, p. 253).

Considerações finais

Os elementos que compõem a história compartilhada apresentam o romance histórico contemporâneo em uma tensão de constante movimento: a metáfora com o movimento entre sentidos, o cronotopo com o movimento dos espaços entre interno e externo, a referência com o movimento entre suspensão e desvelamento (e entre histórico e atual), os processos de hibridação com o movimento entre campos do conhecimento. Assim como a humanidade contemporânea, a literatura também se configura em constante movimento. A literatura comparada aparece, deste modo, como um elemento essencial da humanidade em movimento. O próprio fazer do crítico de literatura comparada é orientado pelo movimento do “ver como”: “ver” uma história nacional como outra; uma cultura como outra; um texto narrativo como outro. Assim, o estudo de literatura comparada estabelece-se em relação ao contexto pós-moderno. O estudo da literatura comparada surge, segundo Sandra Nitrini (2000), no período de formação das nações do século XIX. Na revisão do conceito de nação do mundo globalizado, o estudo da literatura comparada reassume um papel fundamental: ele possibilita a liberdade de transitar por diferentes países, diferentes ideias, diferentes culturas. A literatura comparada é o trânsito livre de uma nação à outra.

PINTO, M. de A. Shared History in Contemporary Literature: *Paradise*, by Toni Morrison, and *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz* by Heloísa Maranhão. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 174-185, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. *Trajetos de uma forma literária*. Trad. Milton Ohata. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.77, p. 205-220, mar./2007.

BAKHTIN, M. Formas de tempo e cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Annablume, 2002, p. 211-362.

BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, H. *The Location of Culture*. London e New York: Routledge, 1995.

_____. (Org.) *Nation and Narration*. London e New York: Routledge, 1999.

FERNANDES, G. O pós-modernismo. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 301-315.

HUTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York: Routledge, 1988.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1993.

MARANHÃO, H. *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz: a incrível trajetória de uma princesa negra entre a prostituição e a santidade*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

MORRISON, T. Home. In: LUBIANO, W. *The House that Race Built*. New York: Vintage, 1998a. p. 03-12.

_____. *Paraíso*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. *Paradise*. New York: Plume, 1999.

MOTT, L. *Rosa Egípcíaca: uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. 2. ed. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RUSHDY, A. H. A. Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison's *Beloved*. In: ANDREWS, W. L.; MCKAY, N. Y. (Org.). *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 37-66.

SANTAELLA, L. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

WHITE, H. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Arte, p. 11 (JPD)
Autobiografia, p. 34, 123 (AG; MDC)
Beverly Hungry Wolf, p. 34 (AG)
Capitalismo Globalizado, p. 137 (AESL)
Ciência, p. 11 (JPD)
Cotidiano, p. 22 (AGFF)
Crônica, p. 22 (AGFF)
Deslocamento, p. 57 (CMM)
Deslocamentos, p. 166 (RMS)
Dialogismo, p. 166 (RMS)
Diferença, p. 105 (ABM)
Espaço, p. 57; 70; 80 (CMM; MORB; DC)
Estados Unidos, p. 123 (MDC)
Estrangeiro, p. 57; 152 (CMM; RRS)
Etnia, p. 105 (ABM)
Exotismo, p. 57 (CMM)
Experiência, p. 70 (MORB)
Familiar, p. 152 (RRS)
Gênero, p. 105; 113 (ABM; GRG)
Grandmothers, p. 34 (AG)
Heloisa Maranhão, p. 174 (MAP)
Hibridismo, p. 166 (RMS)
História Blackfoot, p. 34 (AG)
História, p. 174 (MAP)
Identidade(s), p. 123 (MDC)
Identidade, p. 152 (RRS)
Imaginário, p. 137 (AESL)
J. M. Coetzee, p. 113 (GRG)
Karen Tei Yamashita, p. 166 (RMS)
Literatura Anglófona Contemporânea, p. 11 (JPD)
Literatura Pop, p. 137 (AESL)
Literatura Sul Africana, p. 113 (GRG)
Literatura, p. 174 (MAP)
Memória, p. 34 (AG)
Modernidade, p. 70 (MORB)
Nação, p. 152 (RRS)
Narrativa, p. 70 (MORB)
Nélida Piñon, p. 152 (RRS)
Nuruddin Farah, p. 80 (DC)
Paraíso, p. 174 (MAP)
Passado, p. 123 (MDC)
Poder, p. 113 (GRG)
Polimatia, p. 11 (JPD)
Pós-Colonialismo, p. 113 (GRG)
Racismo, p. 123 (MDC)
Religião, p. 105 (ABM)
Richard Wright, p. 123 (MDC)
Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, p. 174 (MAP)
Semelhança, p. 105 (ABM)
Somália, p. 80 (DC)
Sonhos, p. 80 (DC)
Subculturas, p. 137 (AESL)
Subjetividade, p. 57; 113 (CMM; GRG)
Tempo, p. 80 (DC)
Toni Morrison, p. 174 (MAP)
Transformação, p. 22 (AGFF)
Transgeografia, p. 57 (CMM)
Transitoriedade, p. 22 (AGFF)
Tropic of Orange, p. 166 (RMS)
Velhice, p. 22 (AGFF)
Wilson Harris, p. 11 (JPD)

SUBJECT INDEX

- Art, p. 11 (JPD)
Autobiography, p. 34; 123 (AG; MDC)
Beverly Hungry Wolf, p. 34 (AG)
Blackfoot History, p. 34 (AG)
Chronicle, p. 22 (AGFF)
Contemporary Anglophone Literature, p. 11 (JPD)
Déplacement, p. 57 (CMM)
Dialogism, p. 166 (RMS)
Difference, p. 105 (ABM)
Displacements, p. 166 (RMS)
Dreams, p. 80 (DC)
Espace, p. 57 (CMM)
Ethnicity, p. 105 (ABM)
Étranger, p. 57 (CMM)
Exotisme, p. 57 (CMM)
Experience, p. 70 (MORB)
Family, p. 152 (RRS)
Flow, p. 22 (AGFF)
Foreign, p. 152 (RRS)
Gender, p. 105; 113 (ABM; GRG)
Global Capitalism, p. 137 (AESL)
Grandmothers, p. 34 (AG)
Heloisa Maranhão, p. 174 (MAP)
History, p. 174 (MAP)
Hybridity, p. 166 (RMS)
Identities, p. 123 (MDC)
Identity, p. 152 (RRS)
Imaginary, p. 137 (AESL)
J. M. Coetzee, p. 113 (GRG)
Karen Tei Yamashita, p. 166 (RMS)
Literature, p. 174 (MAP)
Memory, p. 34 (AG)
Modernity, p. 70 (MORB)
Narrative, p. 70 (MORB)
Nation, p. 152 (RRS)
Nélida Piñon, p. 152 (RRS)
Nuruddin Farah, p. 80 (DC)
Old Age, p. 22 (AGFF)
Paradise, p. 174 (MAP)
Past, p. 123 (MDC)
Polymathy, p. 11 (JPD)
Pop Literature, p. 137 (AESL)
Post-Colonialism, p. 113 (GRG)
Power, p. 113 (GRG)
Racism, p. 123 (MDC)
Religion, p. 105 (ABM)
Richard Wright, p. 123 (MDC)
Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, p. 174 (MAP)
Routine, p. 22 (AGFF)
Science, p. 11 (JPD)
Similarity, p. 105 (ABM)
Somalia, p. 80 (DC)
South African Literature, p. 113 (GRG)
Space, p. 70; 80 (MORB; DC)
Subcultures, p. 137 (AESL)
Subjectivité, p. 57 (CMM)
Subjectivity, p. 113 (GRG)
Time, p. 80 (DC)
Toni Morrison, p. 174 (MAP)
Transformation, p. 22 (AGFF)
Transgéographie, p. 57 (CMM)
Tropic of Orange, p. 166 (RMS)
United States, p. 123 (MDC)
Wilson Harris, p. 11 (JPD)

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

| | |
|--------------------------------|------------------------------|
| BRANDÃO, M. O. R., p. 70 | LARANJEIRA, A. E. S., p. 137 |
| CANDIA, M. D., p. 123 | MACHADO, C. M., p. 57 |
| CARBONIERI, D., p. 80 | MARTINS, A. B., p. 105 |
| DIAS, J. P., p. 11 | PINTO, M. A., p. 174 |
| FIGUEIREDO, A. G. F. F., p. 22 | SANTOS, R. M., p. 166 |
| GONÇALVES, G. R., p. 113 | SILVA, R. R., p. 152 |
| GUANAES, A., p. 34 | |

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A Revista Olho d'água publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros. Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial, desde que com a anuência do autor.

Ao enviar seu trabalho para a Revista Olho d'água, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

Encaminhamento. Os artigos devem ser enviados em três cópias impressas sem identificação, acompanhadas de cópia em CD-Rom. No mesmo envelope, deve ser enviada uma folha independente contendo a identificação do trabalho e do(s) autor(es) no seguinte formato: Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico.

Autores residentes fora do Brasil podem enviar seus artigos via e-mail. Além do arquivo com o artigo, deve-se incluir também um arquivo com a identificação do trabalho e do(s) autor(es).

FORMATAÇÃO. Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência: TÍTULO (centralizado, em caixa alta); RESUMO (com máximo de 300 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 6 palavras); ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave, escritos no idioma do artigo; Texto; Agradecimentos; Referência bibliográfica do próprio artigo com título em inglês); REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto). Resumos, palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11. Notas de rodapé. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO. Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação (SILVA, 2000). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...". Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p." (SILVA, 2000, p. 100). As

citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO. As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 2 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

REFERÊNCIAS. As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos: livros e outras monografias (AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., Cidade: Editora, número de páginas p.), capítulos de livros (AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Cidade: Editora, Ano. p. X-Y), dissertações e teses (AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano), artigos em periódicos (AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. volume, n. número, p. X-Y, Ano), trabalho publicado em Anais de congresso ou similar (AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. Depois da análise, uma cópia dos pareceres será enviada aos autores. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão introduzir eventuais modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Como a revista tem um limite de 15 artigos por número, quando necessário, serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br
<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors. As the issues are thematic, only papers that are pertinent to the established themes will be considered. Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese, with the author's consent.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to Revista Olho d'água.

SUBMISSION OF PAPERS

Papers should be sent in CD-Rom together with three non-identified printed copies. A separate sheet should also be enclosed in the envelope with the following information: Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and electronic addresses).

Contributors residing abroad may send papers by e-mail. In addition to the file containing the article, another file should be sent with the identification of the paper and the author.

FORMAT. Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organised as follows: TITLE (centralised upper case); ABSTRACT (should not exceed 200 words) and KEYWORDS (up to 6 words), written in the language of the paper; Text; Acknowledgements; ABSTRACT and KEYWORDS in English; REFERENCES (only those works cited in the paper); abstract and keywords should be typed in Verdana 11. Footnotes. Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance.

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT: the author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year (SILVA, 2000). If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets "Silva (2000) points out that...". When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and

preceded by "p." (SILVA, 2000, p. 100). A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year (SILVA, 2000a). If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); if a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al. (SILVA et al., 1960).

SEPARATE QUOTATIONS. First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

REFERENCES. Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples: books and other kinds of monographs (AUTHOR, A. Title of book. Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p.); book chapters (AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y); dissertations and theses (AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year); articles in journals (AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year); works published in annals of scientific meetings or equivalent (AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y).

ANALYSIS AND APPROVAL

The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. After analysis, a copy of the decision will be sent to the author(s). In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

Since Revista de Letras UNESP has a limited number of articles (15) per issue, the best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista_olhodagua.php