

## O DISCURSO DIALÓGICO DE MARGARET ATWOOD EM *NEGOCIANDO COM OS MORTOS*

**Sigrid Renaux** (sigridrenaux@terra.com.br)

UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil

**Resumo:** Partindo de indagações como “para quem se escreve?”, “por que se escreve?” e “de onde surge o ato de escrever?” Margaret Atwood discute, em *Negociando com os mortos*, questões literárias e culturais abrangentes, como o discurso e a consciência dupla dos escritores, o conflito entre arte, comércio e poder, o triângulo escritor/ livro/ leitor e os caminhos labirínticos da narrativa. Todas essas questões e relações, polemizadas por meio de estratégias como a ótica paródica, a releitura e a reescrita, subvertem e desconstróem os conceitos fixos de eurocentrismo, cânone literário e essencialismo. Assim, aproximam-se as práticas do pós-modernismo – empregadas por Atwood – com as do pós-colonialismo, por desenvolverem novos parâmetros de crítica literária e social, baseados na relativização e na pluralidade.

**Abstract:** Starting from questions such as “Who are you writing for?”, “Why do you do it?” and “Where does it come from?”, Margaret Atwood discusses, in *Negotiating with the Dead*, broad literary and cultural subjects, such as the writer’s discourse and his double consciousness, the conflict between art, commerce and power, the triangle writer/book/reader and the labyrinthic journey of writing. All of these subjects and relations, made controversial by means of strategies such as the parodic eye, re-reading and re-writing, subvert and deconstruct the fixed concepts of eurocentrism, literary canon and essentialism. In this way, the practices of post-modernism – employed by Atwood – come close to those of post-colonialism, as both develop new parameters of social and literary criticism, based on relativism and plurality.

**Palavras-chave:** Literatura. Cultura. Discurso. Pós-modernismo. Pós-colonialismo.

**Keywords:** Literature. Culture. Discourse. Post-modernism. Post-colonialism.

Como Margaret Atwood menciona em sua Introdução a *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* (ATWOOD, 2002)<sup>1</sup>, esta obra surgiu das Conferências de Empson – criadas na Universidade de Cambridge em homenagem ao crítico literário Sir William Empson –, a fim de oferecer, num “fórum único para escritores famosos e acadêmicos de reputação internacional”, a oportunidade de “explorarem de modo acessível temas de abrangência literária e cultural” (NM, p. 5). Por esta razão, o tom leve, irônico e coloquial – tão característico da prosa ficcional, não ficcional e da poesia de Atwood – que perpassa as seis conferências

– reforça a acessibilidade com que ela discute o *ato de escrever* (NM, p. 17) e as três perguntas feitas com maior frequência aos escritores<sup>2</sup>, tanto pelos leitores quanto por eles mesmos: *Para quem você escreve? Por que você escreve? De onde vem esse impulso?* (NM, p. 19);

– potencializa, conseqüentemente, as questões abordadas nas conferências, como a identidade do escritor, o discurso e a consciência dupla dos escritores<sup>3</sup>, o conflito entre arte, comércio e poder, o triângulo escritor/ livro/ leitor e os caminhos labirínticos da jornada narrativa (NM, p. 26);

– e, ao mesmo tempo, projeta ainda mais a agudeza de espírito com que faz uma releitura da colonização, ao redefinir, subverter e desconstruir – através de estratégias discursivas como a ótica paródica e a ironia – os conceitos fixos de eurocentrismo, cânone literário e essencialismo, entre outros.

Essas estratégias, pelo fato de serem compartilhadas pelo pós-modernismo e pelo pós-colonialismo, merecem, entretanto, uma ressalva: como Linda Hutcheon já havia ressaltado em “Circling the Downspout of Empire”, apesar de haver uma importante diferença entre o pós-colonial e o pós-moderno – a arte e crítica pós-coloniais têm uma agenda política distinta e muitas vezes uma teoria de agência que lhes permite ir além dos limites pós-modernos, de desconstruir ortodoxias existentes, para entrar na esfera de ação social e política – mesmo assim há uma sobreposição considerável em suas preocupações formais (como o “realismo mágico”), temáticas (em relação à história e à marginalidade), e estratégias discursivas, (como a ironia e a alegoria), todas compartilhadas pelo pós-moderno e pelo pós-colonial, mesmo que as finalidades com que essas estratégias são usadas possam diferir (HUTCHEON, 1995, p. 130-131) (minha tradução).

Esta pesquisa pretende, portanto, discutir algumas dessas questões abordadas nas conferências e, por conseguinte, verificar como as práticas do pós-modernismo e do pós-colonialismo usadas por Atwood

– não só se sobrepõem, ao Atwood apontar para “novos parâmetros de crítica literária e social, baseadas na relativização e na pluralidade” (BONNICI, 2005, p. 45-6);

– mas simultaneamente lhe permitem ultrapassar os limites do pós-moderno e do pós-colonial, ao ainda abrir – como teoriza Hena Maës-Jelinek a respeito de “escritores criativos” (e, portanto, incluindo Atwood como romancista) – “novas perspectivas até na crítica, em grande parte porque sua imaginação e pensamento originais os liberam das elaborações racionais da crítica acadêmica, enquanto seus pontos de vista são geralmente inspirados pela própria prática da literatura. (...) Salman Rushdie, Wole Soyinka, Caryl Phillips e Wilson Harris, os escritores mais prolíficos de ensaios críticos, expressaram *insights* únicos de literatura e sociedade sem recorrer à teoria” (JELINEK, 2008, p. 88-9) (minha tradução).

Pontuando apenas algumas dessas ultrapassagens, constatamos: a subversão da crítica acadêmica, a releitura da situação colonial canadense e do eurocentrismo e a desconstrução/reconstrução da arte de escrever.

## 1 A subversão da crítica acadêmica

Atwood já anuncia, na *Introdução*: Penetrando o labirinto, que não tem “teorias literárias ou planos abstratos ou declarações ou manifestos”, como os ouvintes ou futuros leitores gostariam de receber, pois sua “gaveta das teorias e manifestos” estava “vazia” (NM, p. 17). E, como ressalva adiante, “não sou acadêmica nem teórica de literatura e quaisquer idéias do gênero que tenham vagueado por este livro aqui chegaram pelos modos de escrever normais, que lembram os das gralhas: furtamos coisinhas brilhantes e com elas construímos a estrutura dos nossos ninhos desarrumados” (NM, p.19).

Deste modo, subverte não apenas o papel da crítica acadêmica, com suas “elaborações racionais”, mas também a ideia de que deveríamos esperar dela própria, Atwood, conceptualizações e teorizações a respeito da arte de escrever, como o fizemos a respeito de grandes romancistas que foram também teóricos do romance como Henry James, entre outros. Ao afirmar que essas teorias, que eventualmente penetraram no livro, aí chegaram

“pelos modos de escrever normais”, ela dá uma torção irônica não só ao comparar a um furto o uso “normal” que fazemos da intertextualidade (“essas coisinhas brilhantes” que outros escreveram), mas ao nos comparar, como críticos, às gralhas (*jackdaws*) – simbólicas de ignorância, vaidade, conceitos vazios, idiotice e furto (VRIES, 1974, p. 275) –, por nos apropriarmos dos textos dos outros para com eles construir uma estrutura para nossas ideias desorganizadas.

Entretanto, ela mesma se contradiz ao fazer essas afirmações, visto que seu livro revela, a cada página, a erudição e a abrangência de suas referências, ecléticas com certeza – como convém a uma escritora pós-moderna e pós-colonial –, camufladas sob uma aparência de anti-academicismo, pois essas “coisinhas brilhantes” furtadas nada mais são do que sua re-escrita de textos que abarcam desde o herói sumério Gilgamesh – “primeiro escritor” (NM, p. 217) – a Michael Ondaatje, entre centenas de outros.

Esta atitude anti-acadêmica é novamente confirmada no Prólogo, onde Atwood afirma que, ao converter as seis conferências em textos escritos, procurou manter “o tom coloquial, embora admita ter excluído algumas piadas mais infames” (NM, p. 25). E, igualmente, dentro de seu estilo “low profile”, ao confessar que “a natureza variada das citações (...) é uma característica de minha mente e, apesar de todos os esforços para torná-la mais arrumada, não houve muito que eu pudesse fazer. As excentricidades de gosto e julgamento são minhas” (NM, p. 25).

## 2 A releitura da situação colonial canadense e do eurocentrismo

Apesar de o 1º. Capítulo “*Orientação: Quem você pensa que é? O que é “um escritor” e como vim a ser escritora?*” ser o mais autobiográfico, pois nele Atwood descreve e comenta seu aprendizado como escritora – lembrando *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce, mas em tom humorístico – e fala “das várias expectativas e ansiedades projetadas no papel do Escritor” (NM, p. 122), ela ao mesmo tempo faz uma releitura da “situação colonial” do Canadá na época em que se formou e começou a escrever. Levanta, a partir de epígrafes, a preocupação dos escritores com a problemática da literatura e com a situação do poeta canadense: ao E.K. Brown afirmar, em 1943, que “a uma colônia falta a energia espiritual para transcender a

rotina (...) porque não crê suficientemente em si mesma...” e Milton Wilson, em 1958, que “o poeta canadense tem todos os modelos na própria língua (para não falar em outras) à sua disposição, mas não possui a consciência surda de que está competindo com eles” (NM, p. 29-30), ambos já estavam revelando sua percepção do eurocentrismo que ainda dominava o Canadá daquela época, como também quanto esta mentalidade colonial afetava a própria criatividade dos escritores, incapazes de ultrapassar os modelos de seus antecessores ou de sentir “a ansiedade da influência”, proposta posteriormente por Harold Bloom.

Atwood complementa essas reflexões, ao comentar o romance *The Woman in the Dunes* de Kobo Abé,

Nenhum escritor sai da infância para um ambiente incorrupto, isento de preconceitos contra escritores. Todos nos deparamos com numerosas idéias preconcebidas sobre quem somos ou deveríamos ser, o que é um bom texto e que funções sociais são ou deveriam ser preenchidas pelo que é escrito. Todos desenvolvemos as próprias idéias sobre o que estamos escrevendo com relação aos preconceitos. Quer procuremos atendê-los, nos rebelamos ou encontremos outros que os usam para nos julgar, eles afetam nossa vida como escritores. (NM, p. 33)

Esses preconceitos, gerados pelo colonialismo e eurocentrismo, são em seguida apontados por Atwood em relação à sua própria infância e adolescência, e às leituras que fazia, ao lembrar que havia lido as obras completas de Poe aos dez anos, pois “Poe fazia parte da biblioteca da escola, porque não falava de sexo e, portanto, era considerado próprio para crianças” (NM, p. 40). Deste modo, Atwood desmistifica e desconstrói irônicamente a posição fixa e preconceituosa que o *establishment* escolar tinha a respeito dos livros que os alunos deveriam ler: se Poe era considerado próprio para crianças, apesar de seus contos serem de terror, por outro lado os alunos já reagiam a esta imposição, ao lerem às escondidas livros proibidos como *Forever Amber* e *Peyton Place*. Mais ainda, Atwood revela que

[...] o currículo era decididamente britânico, e também decididamente pré-moderno. (...) As aulas focalizavam os textos e somente os textos. Aprendemos a decorar esses textos, analisar sua estrutura e estilo e fazer

resumos da obra, mas nenhuma era colocada em seu contexto histórico ou biográfico. Imagine que isso resultasse do *New Criticism*, embora ninguém mencionasse esse termo; e ninguém falava sobre o processo de escrever ou a profissão de escritor – como algo que gente real fizesse. (NM, p. 42)

É nesse contexto “britânico e pré-moderno”, limitado e limitador, no qual as obras eram descontextualizadas histórica e biograficamente e não se discutia o ato de escrever em si – questão que os Formalistas Russos já antecipavam, na segunda década do século XX, ao teorizarem sobre a da arte de escrever como “procedimento” ou “processo”<sup>4</sup> –, que Atwood se pergunta: “Em tais condições, como foi que me tornei escritora?” (NM, p. 42).

Seu questionamento prossegue, quando apresenta a imagem convencional de como se constrói um escritor –

[...] nas biografias, é comum haver um momento decisivo na infância que vaticina a carreira do futuro artista ou cientista ou político. A criança deve ser pai do homem e se não é, o biógrafo fará uma certa colagem e lhe dará uma imagem diferente, para fazer tudo dar certo. Desejamos muito acreditar em um universo lógico. (NM, p. 44)

– e compará-la à sua própria biografia, ao afirmar: “quando relembro a vida que levei até começar a escrever, não encontro nela nada que justifique a estranha direção que tomei; ou nada que não pudesse ser encontrado nas vidas de muitas pessoas que não se tornaram escritores” (NM, p. 44). Deste modo, após re-escrever “The Child is father of the Man” de Wordsworth (1988, p. 48) como “The child **must be** father **to** the man”<sup>5</sup> (minha ênfase) a fim de comprovar que, se não o for, o biógrafo certamente conseguirá atar todos os elos, Atwood põe em xeque não apenas a “validade” das biografias e dos biógrafos, que admitem “colagens”<sup>6</sup>; questiona simultaneamente, na afirmação “desejamos muito acreditar em um universo lógico”, o próprio conceito de essencialismo, definido como “a possibilidade de representar a verdadeira essência das coisas, as qualidades invariáveis e fixas de algum ser ou conceito” (BONNICI, 2005, p. 26), ao desarticular o binarismo conceitual “lógico-não lógico”, que o teórico defende.

Também a questão do cânone literário, estabelecido pela cultura dominante, é questionado por Atwood, ao comentar, a respeito dos escritores que ela e seus colegas “artísticos” – os “merdísticos”<sup>7</sup>

– liam, que “o interesse dos artísticos não era a literatura canadense, ou pelo menos de início; como todos os outros, eles mal sabiam de sua existência” (NM, p. 47). Em contrapartida, os interesses deles, além dos autores norte-americanos, visavam a Europa: Beckett, Camus, Sartre, Kafka, Brecht, Pirandello, entre outros, “nomes mágicos” (NM, p. 48). Curiosamente, como Atwood continua, “para um país que era supostamente uma colônia – ainda – tão firmemente presa nas garras culturais de um império britânico decadente, os autores britânicos tinham pouca presença” (NM, p. 48), pois “o verdadeiro impacto britânico era sentido através de um programa de rádio subversivo”, *The goonshow*, estrelado por Peter Sellers (NM, p. 49).

Se em 1957, quando Atwood, aos dezessete anos, entrava na Universidade de Toronto, o centro – este “conjunto de valores fixos, homogêneos e estáveis” – continuava sendo o Império Britânico, o fato de os estudantes “artísticos” terem mais admiração pelos escritores europeus do que pelos britânicos e por um programa de rádio subversivo, já demonstra que o binômio centro-margem não funcionava mais como deveria. Ou seja, Atwood está questionando o cânone literário através da dicotomia centro/margem, visto que as “garras culturais” (NM, p. 48), tradicionais da Inglaterra, também historicamente construídas, não estavam mais causando impacto no Canadá da década de 60, ao se tornarem “ambivalentes e instáveis” (BONNICI, 2005, p. 19).

Mas é exatamente aos “outros”, aos “artísticos”, aos rejeitados, que admiravam os escritores vanguardistas europeus, mas não se encaixavam no modelo esperado de estudante universitário normal, que Atwood dedica este livro, deste modo também desconstruindo – como já o havia feito em relação ao Prólogo – a dedicatória canônica que esperamos encontrar num livro, oferecido agora àqueles que são rejeitados pelos “normais”.

O tema da desconstrução/subversão do colonialismo e consequentemente do binômio centro-margem volta à tona, ao Atwood descobrir que havia atividades literárias em curso, que existiam poetas no Canadá, em pequenos blocos e até mesmo em escolas – o que nos remete à situação marginalizada que a literatura afro-brasileira ainda experimenta em nosso país, se bem que por outras razões – e, além disso, que críticos como Northrop Frye provocavam comoção até no exterior. Como ela

comenta, perceptivamente, “Foi Frye quem fez uma afirmação revolucionária – revolucionária não somente para o Canadá, mas para qualquer sociedade, particularmente uma sociedade colonial: ‘o centro da realidade está onde a pessoa acontece estar, e sua circunferência é aquela que a imaginação da pessoa consegue explicar’” (NM, p. 51-2).

Deste modo, já na década de 50, Frye antecipadamente subverte o conceito historicamente construído de centro-margem que a teoria pós-colonial irá questionar, como também “põe em xeque o próprio conceito de centro, ao situá-lo no local onde a pessoa “acontece estar”, e não mais num país hegemônico. O comentário de Atwood sobre esta subversão conceitual de Frye – “(Então a pessoa [para estar no centro] não precisava ser de Londres nem de Paris nem de Nova York!)” (NM, p. 52) – , bem revela sua atitude de irônica surpresa diante da percepção da “deslegitimação da autoridade” desses centros, antes pontos irrefutáveis de referência.

A postura de Frye também antecipa em quatro décadas a explanação de K.A. Appiah em “Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?” (1991) de que o “pós” em pós-colonial, como comenta Frank Nilton Marcon,

[...] não é apenas um ‘pós’ de superação de etapas, mas é um ‘pós’ do gesto de abrir espaços’, por ser posterior a algo mas também por rejeitar os aspectos ‘de’ algo. Não significa que uniformemente as sociedades coloniais ou tradicionais ultrapassaram o ‘colonialismo’. Significa que esta é uma condição de posturas intelectuais, estéticas, políticas e econômicas marcadas pela deslegitimação da autoridade, poder e significados produzidos pelos impérios ocidentais. (MARCON, 2011)

### 3 A desconstrução/reconstrução da Arte de escrever

Ao direcionar suas reflexões ao tema da “escrita como arte, e ao escritor como herdeiro e portador de uma série de pressupostos sociais sobre a arte em geral e sobre a escrita em particular”, apontando assim para a responsabilidade do escritor, Atwood afirma, primeiramente, que a arte de escrever se distingue da maioria das outras pela “sua aparente democracia (...), sua acessibilidade a quase todas as pessoas como um meio de expressão” (NM, p. 54). Entretanto, essa aparente democracia é em

seguida desconstruída, pois mesmo que “a maioria das pessoas acredite secretamente que elas próprias guardem um livro dentro de si”, pois muitos “passaram por uma experiência sobre a qual outros gostariam de ler”, “isto não é o mesmo que ‘ser escritor’”.

Sua insólita comparação do ato de escrever com a tarefa de um coveiro – “qualquer um pode cavar um buraco no cemitério, mas nem todo mundo é coveiro” (NM, p. 55)– comparação que ela própria considera “sinistra”, e que nos remete inconscientemente à cena do coveiro em *Hamlet* – na realidade é muito mais pertinente e profunda do que parece à primeira vista.

[...] para ser [coveiro] é preciso muito mais energia e persistência. Além disso, dada a sua natureza, é uma atividade profundamente simbólica. Como coveiro (...) carrega-se nos ombros o peso das projeções de outras pessoas, dos seus medos e fantasias, ansiedades e superstições. Representa-se a mortalidade quer se goste ou não. (NM, p. 55)

É este papel simbólico que Atwood transfere em seguida para “qualquer papel público, inclusive o de Escritor, com E maiúsculo”, mesmo que o “seu significado – seu conteúdo emocional e simbólico – vari[e] com o passar do tempo” (NM, p. 55), confirmando e recontextualizando, assim, o teor do ensaio de Eliot, “Tradição e Talento Individual” (1989):

A tradição (...) envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico (...); e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. (...) Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. **Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos.** (p. 39, minha ênfase)

A questão do título e subtítulo do livro de Atwood, portanto, remete, por um lado, à relação necessária que Eliot estabelece entre um poeta ou artista com os poetas e artistas que o precederam, situando-o “para contraste e comparação, entre os mortos” a fim de podermos melhor estimá-lo; por outro, esta relação está prefigurada neste primeiro capítulo, através da figura simbólica do coveiro e do sentido que Atwood dá ao título, pois, como ela explica no capítulo final *A descida: Negociando com os mortos*,

O título deste capítulo é Negociando com os mortos e a sua hipótese é que não apenas alguns, mas todos os escritos do gênero narrativo, e talvez até *tudo* que se escreva, seja no fundo motivado pelo medo e a fascinação diante da mortalidade – por um desejo de empreender a arriscada viagem para os Infernos e dali trazer algo ou alguém ao regressar. (NM, p. 196-7)

Amplia e aprofunda, assim, a relação eliotiana, ao lançar a hipótese de que não apenas nós, leitores, precisamos situar o poeta/artista entre os poetas/artistas que o precederam, mas que os próprios escritores desejam estabelecer contato com os poetas mortos, a fim de “trazer algo ou alguém ao regressar”. Estabelece, então, numa pergunta retórica, uma premissa de trabalho: “por que escrever, mais do que qualquer outro meio de expressão ou arte, estaria tão estreitamente vinculado a nossa própria ansiedade e respeito pela própria extinção final?”(NM, p. 198) Como ela mesma responde,

Ir ao país dos mortos e trazer de volta à terra dos vivos alguém que estava lá – é um desejo humano muito profundo, embora seja também algo rigorosamente proibido. Mas é possível conceder uma espécie de vida a quem escreve. Jorge Luis Borges em seus *Nove ensaios dantescos*, propõe uma teoria interessante: toda a *Divina Comédia* (...) foi composta por Dante para poder entrever a falecida Beatriz e trazê-la de volta à vida em seu poema. **É porque escreve sobre ela, e somente por isso, que Beatriz pode voltar a existir novamente na mente do escritor e do leitor.** (NM, p. 213, minha ênfase)

Esta concepção borgiana é então retomada e desenvolvida por Atwood:

Ninguém torna a voltar para casa novamente, disse Thomas Wolfe; mas de certo modo voltamos, quando escrevemos sobre isso. (NM, p. 214) (...) Todos os escritores aprendem com os mortos. Enquanto continuamos a escrever, continuamos a explorar o trabalho dos escritores que nos precederam; ao mesmo tempo nos sentimos julgados e responsabilizados por eles. (...) Porque os mortos controlam o passado, controlam as histórias, e também certas verdades (...); portanto, se formos nos aventurar na narrativa, teremos de lidar, mais cedo ou mais tarde, com essas camadas anteriores do tempo. Mesmo que o tempo seja o de ontem apenas, já não é hoje. Não é o *agora* em que estamos escrevendo. Todos os escritores têm de passar do *agora* para o *era uma vez*; todos devem ir daqui para lá; todos devem descer até o lugar em que as histórias estão guardadas; todos devem cuidar para não serem capturados e imobilizados no passado. E todos precisam furtar ou recuperar, dependendo do ponto de vista. Os mortos podem guardar o tesouro, mas ele será inútil se não puder ser trazido de volta à terra dos vivos e reingressar no tempo – o que significa entrar para o domínio do público, o domínio dos leitores, o domínio da mudança. (NM, p. 220-221)

Ao confirmar a obrigatoriedade do escritor de transitar temporal e geograficamente do mundo dos escritores vivos ao mundo dos escritores mortos, a fim de “furtar ou recuperar” os tesouros lá escondidos, pois eles só terão valor se puderem ser trazidos de volta e reingressarem no tempo, isto é, no domínio do público e, assim, da mudança – esta palavra seminal –, Atwood consegue ir além das correntes culturais do pós-modernismo e do pós-colonialismo: sua perspectiva pragmática, abrangente e conciliadora desconstrói não apenas as “ortodoxias existentes” da crítica acadêmica, do colonialismo e do eurocentrismo, mas também as da arte de escrever, através das diferentes perspectivas que estabelece entre essas ortodoxias e seu próprio ponto de vista.

Ao “propor um protótipo mais antigo [do que Virgílio] para o aventureiro aos Infernos como escritor – o já mencionado herói sumeriano Gilgamesh” (NM, p. 216) – Atwood redimensiona também o centro do “arcabouço cultural europeu” (BONNICI, 2005, p. 26) para incluir o do mundo oriental, confirmando assim a afirmação de Frye de que “o centro da realidade está onde a pessoa acontece estar, e sua circunferência é aquela que a imaginação da pessoa consegue explicar” (NM, p. 51-52).

Simultaneamente, ela está exercendo, em seu discurso dialógico, a proposta de Harris e Soyinka por um “culturalismo cruzado”, que transcende as atitudes antinômicas de globalização x identidade nacional ou regional. Ambos chamam a atenção, em sua crítica, para correspondências culturais racionalmente inexplicáveis e insistem na natureza intuitiva da imaginação e em sua capacidade de conceber a humanidade em termos heterogêneos, (não apenas em sentido racial, mas com referência a todas as espécies vivas), a fim de, nas palavras de Harris, “prevenir a morte da imaginação dentro das molduras da identidade dogmática e da homogeneidade” (Citado em MAËS-JELINEK, 2008, p. 89-90).

É este cruzamento de diálogos e culturas, entre escritores vivos e mortos, que Atwood negocia também com seus leitores, ao falar, ao longo da obra, “do ofício de escrever”.

---

## Notas

<sup>1</sup> *Negociando com os mortos*: a escritora escreve sobre seus escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. Todas as referências a esta obra serão apresentadas pelas iniciais NM, seguidas do número da página.

<sup>2</sup> Remetendo, entre outras, às indagações de Sartre em *Que é a literatura?*

<sup>3</sup> Na tradução de Lia Wyler, usou-se “leitores” em vez de “escritores”, o que, evidentemente, deturpa o sentido da frase.

<sup>4</sup> Ver, entre outros, Viktor Chklovski, “A arte como procedimento”. In: *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

<sup>5</sup> No original de Atwood, *Negotiating with the dead*, p. 15.

<sup>6</sup> Como a “biografia romanceada”, entre outros.

<sup>7</sup> Os “*artsy-fartsies*” no original inglês.

## REFERÊNCIAS

ATWOOD, M. *Negociando com os mortos*: a escritora escreve sobre seus escritos. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. New York: Random House, 2002.

BONNICI, T. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Coleção Fundamentum n. 12. Maringá: UEM, 2005.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução, introd. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

HUTCHEON, L. “Circling the Downspout of Empire”. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFLIN, H. (eds). *The Post-colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995. p. 130-135.

MAËS-JELINEK, H. “Literature and Criticism: New perspectives?” In: ZACH, W.; KENNEALLY, M. (eds). *Literatures in English*. Priorities of Research. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008.

MARCON, F. N. “Estudos pós-coloniais em reflexão”. Disponível em: <<http://www.nuer.ufsc.br/artigos.htm>> Acesso em: 31 de março de 2011.

VRIES, A. de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland, 1974.

WORDSWORTH, W. *Poesia selecionada*. Apresentação, tradução e notas de VIZIOLI, P. Ed. Bilingue. São Paulo: Mandacaru, 1988.

---

### **Sigrid Renaux**

Pós-Doutora em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de Chicago, EUA. Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela USP. Professora Titular do Mestrado em Letras – Teoria Literária – da UNIANDRADE. Professora Titular de Literaturas de Língua Inglesa da UFPR (aposentada).

Artigo recebido em 26 de junho de 2013.

Artigo aceito em 6 de agosto de 2013.