

Scripta UNIANDRADE

SCRIPTA UNIANDRADE

Volume 11 Número 2 Jul.-Dez. 2013

ISSN 1679-5520

Publicação Semestral da Pós-Graduação em Letras
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade
Vice-Reitora: Prof. Maria Campos de Andrade
Pró-Reitora Financeira: Prof. Lázara Campos de Andrade
Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:
Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho
Pró-Reitora de Planejamento: Prof. Alice Campos de Andrade Lima
Pró-Reitora de Graduação: Prof. M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade
Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati

CORPO EDITORIAL

Anna Stegh Camati, Brunilda T. Reichmann
Sigrid Renaux, Mail Marques de Azevedo

CONSELHO CONSULTIVO

Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti (USP), Prof.^a Dr.^a Anelise Corseuil (UFSC), Prof. Dr. Carlos Dahglan (UNESP), Prof.^a Dr.^a Laura Izarra (USP), Prof.^a Dr.^a Clarissa Menezes Jordão (UFPR), Prof.^a Dr.^a Munira Mutran (USP), Prof. Dr. Miguel Sanches Neto (UEPG), Prof.^a Dr.^a Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG), Prof.^a Dr.^a Beatriz Kopschitz Xavier (USP), Prof. Dr. Graham Huggan (Leeds University), Prof.^a Dr.^a Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG), Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University), Prof.^a Dr.^a Aimara da Cunha Resende (UFMG), Prof.^a Dr.^a Célia Arns de Miranda (UFPR), Prof.^a Dr.^a Simone Regina Dias (UNIVALI), Prof. Dr. Claus Clüver (Indiana University), Prof.^a Dr.^a Helena Bonito Couto Pereira (Universidade Presbiteriana Mackenzie), Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU), Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (UEM).

Projeto gráfico e diagramação eletrônica: Brunilda T. Reichmann
Revisão: Mail Marques de Azevedo, Anna S. Camati e Brunilda T. Reichmann

Scripta Uniandrade / Brunilda T. Reichmann / Anna Stegh
Camati – v. 11 - n. 2 – jul.-dez. 2013

Curitiba: UNIANDRADE, 2013

Publicação semestral
ISSN 1679-5520

1. Linguística, Letras e Artes – Periódicos
I. Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE
– Programa de Pós-Graduação em Letras

sumário

06 Apresentação

dossiê temático: representações de alteridades

09 Alteridade na literatura das diásporas no espaço geográfico do Reino Unido

Laura Patricia Zuntini de Izarra

24 Shifting boundaries and alterity in postcolonial fiction: *The Madonna of Excelsior* by Zakes Mda

Divanize Carbonieri

42 *A gloriosa família*, de Pepetela: o outro lado da história

Ana Paula Franco Nobile Brandileone

54 A construção da personagem-narradora no conto “Minha cor”: da outremização à resistência

Ana Cristina Fernandes Pereira Wolff

76 De lasciva a musa: a representação da mulher negra em versos de Gregório de Matos a Mário de Andrade

Angela Teodoro Grillo

97 “Todo poder à imaginação” – concepção e concretização de alteridade

Dionei Mathias

113 A mulher na literatura indiana: narrativa e resistência

Cielo Griselda Festino

138 Kafka e a fome de olhar

Luís Fernando Barnetche Barth

- 154 Estranhamento no conto “The Secret Sharer” de Joseph Conrad
André Cechinel
- 168 *Play the game. A menina (e O homem) sem qualidades*
Verônica Daniel Kobs
- 190 Novos abolicionismos na literatura contemporânea
Isabelita Maria Crosario
- 212 Vida e morte de Stefan Zweig no cinema de Sylvio Back (1995-2003): identidades, ressentimentos e suicídio como protesto
Rosane Kaminski
- 229 Reflexões sobre o filme *También la lluvia* a partir das teorias pós-colonialistas
Sandra Keli Florentino Veríssimo dos Santos

varia

- 244 O discurso dialógico de Margaret Atwood em *Negociando com os mortos*
Sigrid Renaux
- 257 Hilda Hilst e Waldo Motta – a duplicidade poética
Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira
- 270 Dossiês das próximas edições
- 271 Normas para submissão de trabalhos

apresentação

Esta edição da revista *Scripta Uniandrade* tem como dossiê “Representações de alteridades”, tema dos dez primeiros artigos publicados, e conta com quatro artigos na seção “Varia”: dois sobre cinema e três sobre textos literários. As quinze contribuições para este número vêm de treze instituições de Ensino Superior do país, do Tocantins ao Rio Grande do Sul.

Os autores dos quatro primeiros artigos voltam o olhar para movimentos sociais de comunidades negras e textos escritos por escritores africanos e afro-descendentes. O primeiro deles, intitulado “Alteridade na literatura das diásporas no espaço geográfico do Reino Unido”, escrito por Laura Patricia Zuntini de Izarra, analisa a importância do impacto das diásporas na construção da identidade contemporânea britânica. A autora explora narrativas literárias que representam esse impacto na consciência histórica, política e social do sujeito diaspórico, que marcou o início (do passado) da Grã-Bretanha Negra. O artigo “Shifting boundaries and alterity in postcolonial fiction: *The Madonna of Excelsior* by Zakes Mda”, de Divanize Carbonieri, investiga, inicialmente, a situação da literatura pós-colonial na atualidade, como preâmbulo para a análise da construção e desconstrução da alteridade no romance *The Madonna of Excelsior* (2002) do sul-africano Zakes Mda. No terceiro artigo, intitulado “*A gloriosa família*, de Pepetela: o outro lado da história”, Ana Paula Franco Nobile Brandileone procura demonstrar como Pepetela articula ficção e história da sociedade angolana, do ponto de vista de um narrador-personagem que, embora mudo, subverte o discurso do poder colonial, elaborando uma paródia da história oficial que põe em evidência a identidade angolana. O último desse grupo de artigos, de autoria de Ana Cristina Fernandes Pereira Wolff, intitulado “A construção da personagem-narradora no conto ‘Minha cor’: da outremização à resistência”, analisa a construção da personagem-narradora em “Minha cor” (2007), de Raquel Almeida, publicado no volume 30 dos *Cadernos negros*. Com base na teoria e crítica pós-colonial, a autora observa o despertar da subjetividade da personagem-narradora que resiste ao discurso instituído e assume a identidade negra de seus antepassados.

O artigo intitulado “De lasciva a musa: a representação da mulher negra em versos de Gregório de Matos a Mário de Andrade”, de Angela

Teodoro Grillo, estabelece um elo entre os quatro primeiros, que tratam do sujeito negro. O artigo apresenta um breve panorama da representação da mulher negra na poesia brasileira, do Brasil colônia ao modernismo, e compara a imagem idealizada da indígena e da branca com a imagem, geralmente depreciativa, da negra.”

“‘Todo poder à imaginação’ – concepção e concretização de alteridade” é o título do artigo de Dionei Mathias, que objetiva analisar a representação de alteridade no romance *O álbum negro* (1989), do escritor anglo-paquistanês Hanif Kureishi, em quatro aspectos fundamentais para a narração de identidade: os movimentos da autopercepção, a dinâmica da heteropercepção, os mecanismos do silenciamento e a reflexão como caminho para a autonomia. Em “A mulher na literatura indiana: narrativa e resistência”, Cielo Griselda Festino faz uma leitura de contos de autoria feminina, escritos nas línguas vernáculas da Índia e traduzidos para o inglês, cujo tema central é a questão da mulher indiana.

Os artigos que completam o dossiê focalizam dois textos canônicos da literatura ocidental e o último deles, uma adaptação televisiva. Em “Kafka e a fome de olhar”, Luís Fernando Barnetche Barth faz uma leitura psicanalítica do conto de Kafka, “Um artista da fome”, que explora a condição humana paradoxal do protagonista na tentativa de garantir uma existência que coincide com o próprio ato de seu deprecimento. O artigo “Estranhamento no conto ‘The Secret Sharer’ de Joseph Conrad”, de André Cechinel, discute como a relação entre cumplicidade e estranhamento opera no conto “The secret sharer” (1910). Para tanto, o texto concentra-se nos deslocamentos identitários sofridos pelo protagonista.

Em “*Play the game: A menina (e O homem) sem qualidades*”, Verônica Daniel Kobs analisa a série *A menina sem qualidades*, adaptação televisiva do livro *Spieltrieb*, de Juli Zeh, traduzido para o português pelo escritor Marcelo Backes. A partir de comparações com o romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, a autora procura demonstrar a trajetória da protagonista Ana no processo de consolidação da identidade. A seguir, analisa o relacionamento entre Ana, Alex e Tristán e a influência do jogo sobre os conflitos e comportamentos das personagens.

O primeiro artigo da seção “Varia”, intitulado “Novos abolicionismos na literatura contemporânea”, de Isabelita Maria Crosariol, investiga o modo como as narrativas contemporâneas *A vida dos animais*, de J. M. Coetzee, *Aqui dentro há um longe imenso*, do grupo Os seis de PoA, e

Humana festa, de Regina Rheda, cujos protagonistas, motivados pelos ideais de abolição animal, chamam a atenção para uma escravidão distinta das usualmente abordadas em textos literários.

Os dois artigos seguintes debruçam-se sobre produções fílmicas. O primeiro deles, “Vida e morte de Stefan Zweig no cinema de Sylvio Back (1995-2003): identidades, ressentimentos e suicídio como protesto”, de Rosane Kaminski, discute os dois filmes produzidos pelo cineasta brasileiro Sylvio Back sobre a morte do escritor austríaco Stefan Zweig. “Reflexões sobre o filme *También la lluvia* a partir das teorias pós-colonialistas”, de Sandra Keli Florentino Veríssimo dos Santos, reflete sobre as falas dos personagens e sobre os estereótipos representados no filme espanhol intitulado *También la lluvia* (2010) [*Conflito das águas/ Até a chuva*].

Encerram a seção “Varia” dois artigos que abordam questões de teoria literária. Em “O discurso dialógico de Margaret Atwood em *Negociando com os mortos*”, Sigrid Renaux trata de questões literárias e culturais levantadas pela escritora canadense, assim como do discurso e da consciência dupla dos escritores, do conflito entre arte, comércio e poder, do triângulo escritor/livro/leitor e dos caminhos labirínticos da narrativa. O segundo artigo, intitulado “Hilda Hilst e Waldo Motta – a duplicidade poética”, de Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira, faz um cotejamento entre dois poetas brasileiros que revelam inquietações sobre o erótico. Tem como foco principal a duplicidade enquanto mote para a discussão do par alteridade/identidade, apreendendo a libido como jogo erótico do duplo.

Os artigos aqui publicados, principalmente os que integram o dossiê “Representações de alteridades”, demonstram a constante preocupação acadêmica com a alteridade, principalmente com o “outro” que é rejeitado por diferir do padrão hegemônico ocidental da supremacia da pele branca. A preocupação de uma das pesquisadoras com o discurso especista (o animal humano como espécie superior) traz à luz a segregação e a violência de que são vítimas os animais, possivelmente mais cruéis do que as infligidas aos seres humanos. Assim, o presente número da revista constitui um panorama amplo dessa área de conhecimento e se faz instrumento para se pensar a alteridade no âmbito da contemporaneidade.

As editoras

ALTERIDADE NA LITERATURA DAS DIÁSPORAS NO ESPAÇO GEOGRÁFICO DO REINO UNIDO

Laura Patricia Zuntini de Izarra (lizarra@usp.br)
São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: O impacto das diásporas na construção da identidade contemporânea britânica é um campo de pesquisa multidisciplinar riquíssimo por serem vários os eventos históricos que a moldaram. O presente ensaio avaliará as narrativas literárias que representam esse impacto na consciência histórica, política e social do sujeito diaspórico, partindo de 22 de junho de 1948, data crucial na historiografia das comunidades “negras” britânicas do pós-guerra em que o navio *SS Empire Windrush* atraca no porto de Tilbury onde desembarcaram 492 emigrantes das Índias Ocidentais, marcando o início do passado da Grã-Bretanha Negra.

Abstract: The impact of the diasporas in the construction of British contemporary identity is a very rich multidisciplinary field of research due to the various historical events that have shaped it. This essay analyses the literary narratives that represent that impact in the historical, political and social consciousness of the diasporic subject, taking the 22nd June 1948 as a departing point, a crucial date in the historiography of the post-war “black” British communities when the *SS Empire Windrush* docked at Tilbury where 492 West Indian emigrants disembarked, marking the “beginnings” of a Black British past.

Palavras-chave: Literatura das diásporas. Movimento cultural negro britânico. Alteridade nas narrativas de língua inglesa.

Keywords: Literature of the diasporas. Black British Cultural Movement. Alterity in the narratives in English language.

Enquanto o termo diáspora, automaticamente, nos remete à experiência histórica dos judeus, o debate atual permite ressignificar o conceito para problematizar as diásporas laborais mais recentes. As tensões existentes nos processos de construção das identidades híbridas, provocadas pelos sentimentos duais de pertencimento e de localidade, exercem forças opostas nos espaços físicos, psíquicos e emocionais do sujeito na hipervalorizada era da globalização, em que predomina um “não espaço” em contraponto com os “espaços de memória” (AUGÉ, 1992, p. 63).

Os estudos da literatura das diásporas nos espaços geográficos de língua inglesa apontam uma complexidade que envolve várias áreas do conhecimento – a linguística, a psicologia social, a antropologia, a sociologia, a história. O presente ensaio focalizará a literatura do pós-guerra no “espaço diaspórico” da Grã-Bretanha, local de interseção habitado “não somente pelos sujeitos diaspóricos, mas igualmente por aqueles que são construídos e representados como nativos” (BRAH, 1996, p. 16). Esse novo conceito está relacionado com a ideia de “diferença” e das interrelações que se estabelecem com os nativos do lugar, nesse caso o britânico nato, mas que apresenta uma complexidade identitária por ser descendente de gerações anteriores e posteriores ao pós-guerra, que inclui também as gerações dos imigrantes nascidos no espaço geográfico do Reino Unido.

São vários os eventos históricos que moldaram a identidade britânica contemporânea, desde as diásporas mais antigas como as dos anglo-saxões e dos vikings, que exerceram influência nos dialetos ingleses e nomes de lugares, até as mais atuais – as laborais – que influenciam os conceitos de lar e terra natal em contraponto com os conceitos de exílio, de exclusão e de estrangeiro. As narrativas literárias das diásporas têm como linha de força a representação desse impacto na consciência histórica, política e social do sujeito diaspórico e de sua relação com o poder hegemônico do país que os recebe.

A data crucial na historiografia das comunidades “negras” britânicas do pós-guerra, a qual faz parte do imaginário nacional, é 22 de junho de 1948, em que o navio *SS Empire Windrush* atraca no porto de Tilbury, desembarcando 492 emigrantes das Índias Ocidentais, especificamente, das ilhas do Caribe. A chegada do *Windrush* se deve ao Nationality Act (1948) que abria as fronteiras da Grã-Bretanha às colônias e pré-colônias, motivado pela independência da Índia. Portanto, inicia-se uma série de movimentos diaspóricos ao centro pós-imperial vindos do Caribe, África e Sul da Ásia.

Foi um êxodo de homens e mulheres, brancos e negros que fizeram parte desse momento inicial de harmonia e tolerância, representado pelo anúncio “Bem-vindos ao lar” – “Welcome Home” – publicado no *Evening Standard*. Porém, a intolerância vai ser alimentada em 1958 pelos distúrbios sociais em Londres, em Nottingham/Notting Hill (os *riots*) com a morte do marceneiro Kelso Cochrane, oriundo da ilha de Antígua, e, dez anos depois, pelo pronunciamento público do ministro de defesa Enoch Powell, no seu discurso anti-imigração “Rios de sangue,” em 1968. Powell ataca os imigrantes e diz que, em 15 ou 20 anos, o negro “levantará a mão com o chicote contra o branco e crescerá em grande número, caindo o britânico sob sua dominação” (*Birmingham Post*, 1968). De certa forma, essa reação tinha sido prevista em 1966 pelo poeta Louis Bennett em “Colonisation in Reverse” que visualiza as ondas de compatriotas caribenhos emigrando semana após semana para o centro do império – “Fi immigrate an populate/De seat a de Empire” – e se pergunta temerosamente como este iria suportar uma colonização em reverso – “But ah wonderin how dem gwine stan/Colonizin in reverse” (PROCTER, 2000, p. 16-17).

O antropólogo Steven Vertovec e o sociólogo Robin Cohen (1999, p. xiii) explicam que, atualmente, a palavra diáspora remete aos diversos significados culturais e sociais de multi-localidade e ao conceito de transnacionalismo como meios de entender como se constroem as identidades globais desde as bases (*from below*) e em movimento (“on the move”). De acordo com esses autores, há três conceitos de diáspora que o crítico literário detecta nas narrativas contemporâneas que revisitam esse passado histórico: a diáspora como forma social, como forma de consciência e como forma de produção cultural.

As narrativas como forma social representam uma situação de diáspora geralmente negativa, porque estão associadas a um deslocamento histórico forçado que provoca vitimação, alienação e perda. A esse arquétipo soma-se o sonho do retorno sempre adiado em que o vínculo com a origem se cristaliza no imaginário do sujeito diaspórico. É “perda e esperança” (CLIFFORD, 2000, p. 250). Por exemplo, a Irlanda, colônia da Grã-Bretanha por mais de 700 anos, testemunha uma diáspora de escravos brancos que foi “quase” apagada pelas histórias das “diásporas de sucesso” nas Américas e na Austrália dos séculos XIX e início do XX. Em *A Testimony of an Irish Slave Girl*, Kate McCafferty (2002) narra ficcionalmente a rebelião histórica, organizada por escravos irlandeses e africanos Coromantes em

1675, para dar fim à cultura escravocrata das plantações inglesas em Barbados. Por meio do testemunho, a autora reconstrói o processo identitário da protagonista (Cot Daley) a partir dos vários referenciais duplos que a constituem no espaço diaspórico caribenho. Elementos literários próprios da escrita de testemunho e jogos discursivos revelam o sofrimento da protagonista irlandesa, raptada aos dez anos em Galway e vendida como mão de obra escrava em Barbados. A caracterização da personagem mostra a dupla função de ser uma “estranha no ninho”, tanto no contexto do discurso dos brancos quanto dentro de sua própria comunidade escrava cuja maioria era africana. Se, de acordo com Patrick O’Sullivan (1997), “migrar significa entrar na narrativa do ‘outro’ e, muito provavelmente, dentro dessa narrativa, torna-se um ‘outro simbólico’” (p. 3), o testemunho de Cot Daley, recriado pelo imaginário de Kate McCafferty, subverte o discurso de delação e aponta para o processo de formação de identidade que supera o *ethos* histórico e revela novas estratégias de sobrevivência nas interseções de raças, gêneros e classes.

Outra forma de abordagem literária da diáspora dá maior ênfase à descrição da variedade de experiências, a um estado da mente e a uma consciência histórica de identidade. Por isso, a “consciência diaspórica” é uma conscientização particular marcada por uma **natureza dual e paradoxal**. Esta se constitui negativamente por meio de experiências de discriminação e exclusão e, positivamente, com a identificação de uma herança histórica, como é o caso da civilização indiana, ou com forças políticas ou culturais do mundo contemporâneo como é o caso do Islam. É a metáfora de um “lar longe do lar” (BRAH, 1996, p. 26), o “aqui e lá” (CLIFFORD, 1997, p. 253), o “estranho familiar” (HALL, 1996, p. 487), tanto no espaço da terra natal quanto no diaspórico. Há uma conscientização de multilocalidade que configura uma “coerência imaginária” para um grupo de identidades distintas, um “único eu coletivo” (HALL, 1990, p. 224), reconhecendo, além das similaridades, os pontos de diferença que constituem uma identidade cultural em constante transformação.

A metrópole prometida: 1948-1960

O primeiro período do pós-guerra de “negros” na Grã-Bretanha vê surgir poetas e romancistas como Kamau Brathwaite (“The Emigrants”),

Wilson Harris, V.S. Naipaul (*The Middle Passage*) e George Lamming (*The Emigrants*), que se estabeleceram em Londres nos anos de 1950, e representaram com maestria as ansiedades e conflitos gerados pelos deslocamentos (cruzamentos do Atlântico) e pela luta travada no novo espaço geográfico num processo de assimilação, miscigenação e moradia.

Talvez a obra mais relevante na representação épica da longa migração caribenha seja *The Arrivants: A New World Trilogy* (1967), de Edward Kamau Brathwaite. Em sua trilogia poética, dividida em seções intituladas “Rights of Passage”, “Islands” e “Masks”, Brathwaite permite a si mesmo e aos leitores explorar os vários rumos que levaram o sujeito caribenho a uma dupla ou tripla diáspora. Nesse caso, o tema é a migração da África para o “Novo Mundo”, para as Américas, com todas as histórias de colonização e, finalmente, de semicolonização, que teve lugar após os processos de independência com a diáspora em reverso à metrópole, a Inglaterra. Brathwaite vê a migração como parte das atuais condições econômicas do capitalismo tardio. Assim sendo, as primeiras migrações africanas defrontaram-se com realidades severas como a do tráfico de escravos (árabes e africanos), do colonialismo e do neocolonialismo. Carole Boyce Davis (2010, p. 755) afirma que a migração para os Estados Unidos e para a Europa é representada através do sofrimento do migrante nos primeiros versos de “Didn’t He Ramble”, de Kamau Brathwaite (1967): “Então a Nova Iorque e Londres / finalmente chego / esperança em meu ventre / ódio asfíxiado / em meu âmagô / para me adequar ao papel / que represento” (p. 22). No poema “The Emigrants”, o poeta capta todas as facetas de sua migração: “para o Canadá, Canal do Panamá, lavouras sofridas do Mississipi, Flórida, Glasgow”. O poema diz: “Por que vão? / Não sabem. / Procurando emprego / eles aceitam o melhor / que o agenciador tem a oferecer” (BRATHWAITE, 1967, p. 51-52). Davis também se refere à representação do Caribe por Derek Walcott em *Omeros* (2002): “‘O mar é a história’, diria Walcott sobre todas as narrativas e movimentos mantidos ocultos que geralmente seguiram a rota das economias globais e reproduziram o fator de expansão e retração dos movimentos migratórios” (DAVIS, p. 756).

Porém, a “Bretanha negra” não congrega apenas os descendentes afro-caribenhos, mas também os africanos e sul-asiáticos, como o nigeriano Wole Soyinka (Nobel 1986) e o indiano G.V. Desani que, com sua invenção e experimentação linguística, influenciará Salman Rushdie e seus sucessores;

mais tarde Brathwaite a chamará de “*nation language*”. A travessia do Atlântico (*the middle passage*) e a “casa” se constituem como temas dominantes nas narrativas deste período, sendo os porões, alojamentos, cortiços e varandas referentes constantes, não somente como sítios de exclusão ou encarceramento, mas sítios simbólicos importantes em que a comunidade se congregava. O melhor exemplo é o romance metaficcional de V.S. Naipaul, *Uma casa para o Sr. Biswas* (1961), em que retrata a situação de deslocamento geográfico e o seu efeito na psique dos imigrantes indianos após a abolição da escravidão negra em Trinidad. A dissertação de mestrado de Mariana Bolfarine, “Espaço e metaficção em *A House for Mr. Biswas*, de V.S. Naipaul” (2011), mostra como o autor utiliza a metáfora da escrita do jornal (o espaço público) e da construção da casa (espaço privado) para representar o próprio processo de construção do romance que se manifesta por meio da paródia do gênero do romance de formação ocidental (*Bildungsroman*). Biswas tenta resgatar o ideal de lar vitoriano, no desejo de fazer parte da tradição a qual imita, mas se confronta com o real pelo seu não pertencimento a essa tradição. A ideia de imitação das formas literárias pré-estabelecidas nos remete ao processo de construção do romance, porém ele parodia essa forma por ser o protagonista um anti-herói que não se transforma; pela perda da causalidade e da sequencialidade dos eventos, já que no prólogo e no epílogo antecipa o resumo do enredo; pela perda da função moralizante de seus antecessores por meio do grotesco; pelo caricato e o avesso; e pela presença de elementos contraditórios ao desconstruir a noção de casa que não é casa, do escritor que é um imitador e dos espaços rural e urbano que não se caracterizam como tal.

Intolerância e contestação: 1970-1980

Se o primeiro período do pós-guerra é um estado de *laissez-faire* e de adaptação, representado pelos três gêneros literários (poesia, ficção e drama) em diálogo com o cânone, no final dos anos 1960 cresce uma intolerância política e racial em nível institucional que se expressa por meio dos manifestos da Frente Nacional. Special Patrol Groups (grupos especiais de patrulhamento), a lei de suspeição (SUS Act) que permitia parar e revistar qualquer suspeito nos bairros negros ou nos “*gulags* britânicos,” tornou o “*mugging*” (assalto, agressão para roubar) em significante cultural da literatura

das diásporas, uma literatura de contestação e confronto, cujo meio de comunicação era a poesia.

O termo “black” adquire, nos anos setenta, uma conotação política ao congregar grupos e comunidades que têm histórias, tradições e identidades étnicas muito diferentes, mas que compartilham uma experiência comum de racismo e marginalização. Membros das ex-colônias de diversas culturas do ex-chamado “terceiro mundo” (árabes, irlandeses, africanos, indianos, paquistaneses, caribenhos, latino-americanos) se identificam na luta por uma política de representação dentro da esfera discursiva da sociedade britânica eurocêntrica. Dessa forma, a “experiência negra” constrói uma estrutura unificadora de autorepresentação, independente das diferenças culturais e étnicas, o que Stuart Hall (1996a) chama de “*new ethnicities*”, tornando-se até hegemônica com relação a outras identidades, com a finalidade de ocupar espaços políticos e sociais.

Os sujeitos diaspóricos são movidos pelo desejo de que a sociedade futura seja capaz de cumprir a promessa política e social que a sociedade presente deixou irrealizada. Para Gilroy (1993), essas “políticas de realização” (p. 133) estão mais voltadas para fazer o jogo da racionalidade ocidental. Esse desejo utópico alimenta um movimento cultural de denúncia e resistência que se materializa primeiramente na música. Um exemplo interessante é a produção de Linton Kwesi Johnson, o poeta *reggae* anglo-caribenho que é pioneiro em poesia e música “negra” de contestação e resistência na Grã-Bretanha. Ele chamou seus poemas de “*dub poetry*”, em analogia com “*dub music*”. Este é um estilo musical ligado ao *reggae* onde a parte principal da melodia é retirada e vários efeitos especiais são acrescentados. Metaforicamente, como na dublagem do cinema onde as vozes dos atores são “apagadas” ou “mudadas” e outras vozes ocupam esse lugar, Johnson reflete sobre racismo, políticas radicais, opressão policial, discriminação da juventude negra na Grã-Bretanha “negra”, denunciando as distopias que vivem essas “minorias” no presente. São narrativas poéticas que exprimem dor, impotências e ressentimentos como em “Five Nights of Bleeding” ou “Sonny’s Lettah” (um poema contra a lei que qualquer pessoa podia ser levada à prisão sob suspeita), “New Craas Massahkah”, ou “Inglan Is a Bitch”. Porém nessa denúncia, aumentada pelo ritmo *reggae* e *rap* (forma híbrida) dos poemas, mostra uma esperança de realização de mudanças e apresenta **utopias transgressivas** como nos poemas “Mekkin Histri”, “Beacon of Hope”, “Sense outta Nansense”, “Tings an Times”, “Di Anfinish

Revalueshan” e “Di Good Life” em que desconstrói as distopias políticas e assinala para novos tempos.

A arma usada por Johnson é a união de duas linguagens, a do centro opressor e a da música que os identifica. A língua opressora, imposta historicamente pela força, se transforma em um meio para expressar a resistência cultural e a força subversiva do oprimido. Em um processo político de apropriação, a língua oficial “da rainha” é deturpada, corrompida materialmente ao fazer uma simbiose da sintaxe, fonética e entonação do sistema linguístico com o ritmo e estilo musical *reggae*, priorizando na escrita a visualização da pronúncia do “*black British*”. O poeta incorpora o poder do centro e nas repetições, onde retira a melodia principal, instaura a voz de sua comunidade, que começa a ser aceita metonimicamente, através da força subversiva do ritmo de sua música que faz sucesso no centro cultural estabelecido. Desta forma o estilo “*dub*” de sua poesia começa a demarcar um espaço diaspórico cultural de contestação.

O poeta John Agard também usa a “linguagem da rainha” como arma subversiva e desconstrói as representações do colonizador a respeito do colonizado, revelando o processo de construção da identidade pós-moderna e diaspórica dentro da concepção de uma utopia crítica em ação. Porém, o tom de seus poemas diferencia-se do de Johnson ao introduzir o uso da paródia e ironia no movimento cultural de resistência.

No poema “Stereotype”, Agard subverte os estereótipos do caribenho ao descrever com humor perspicaz o olhar eurocêntrico no processo de identificação do “outro”. Ele parodia sua própria imagem construída pelo colonizador, o chapéu de palha, o ritmo no sangue, o rum, os timbais, a música e a dança, o andar despreocupado, a vestimenta colorida, as mulheres. Porém, no final do poema, há um desafio ao poder do centro que reduz o colonizador a um nível de inferioridade quando responde que a *persona* conhece seu estereótipo mais do que o próprio colonizador, provocando assim uma reversão do mesmo ao transformar o “West Indian” em “superior”, “graduado na universidade de Oxford com o grau de antropólogo” (AGARD, 2013).

Esses dois poetas junto com Grace Nichols, exemplificam a terceira forma de diáspora, descrita por Vertovec e Cohen, que se refere a um modo de produção cultural transnacional, identificado com formas sincréticas, criolizadas, traduzidas, “cruzadas”, “*cut’n’mix*”, híbridas ou alternadas.

As heterotopias: 1980-1990

No período entre 1960 e início de 1980 testemunham-se novos níveis de politização e solidariedade nas comunidades africanas, caribenhas e asiáticas do sul morando na Grã-Bretanha. Após o uso da poesia para expressar uma resistência ao centro, a ficção e, com menos força, o teatro, passam a ser os meios de representação; porém o passado continua presente não como fato, mas construído por meio da memória, da fantasia e do mito: “as diásporas sempre deixam um rastro de memória coletiva sobre outro lugar e tempo e cria novos mapas de desejos e fixação/conexão” (APPADURAI; BRECKENRIDGE, 1989, p. 484). De 1980 a 1990 destaca-se a obra *Crossing the River* (1993), de Caryl Phillips. Ele retoma o mito da passagem de mão dupla, das travessias, em outro de seus livros, *The Final Passage* (1995), o qual serve para “recalibrar” a narrativa central da vida social e histórica dos britânicos; é um revisionismo histórico que “recompila” e “reensambla” o passado, independente da “autenticidade” histórica na recomposição ficcional. Esses romances que experimentam diferentes focos e discursos narrativos alargam o tema já explorado na peça de teatro *Strange Fruit* (1981), em que representa o movimento interativo entre as utopias (produto do imaginário dos sujeitos da diáspora) e as contra-utopias (presentes no espaço diaspórico que ocupam). No momento epifânico do relato da protagonista sobre a tensão gerada entre sua primeira experiência da realidade como fato, e a existência como **possibilidade** na terra escolhida, ela aponta para um passado histórico de colonização: quando a amiga lhe disse que veio ao país errado, ela responde que “estava na ilha correta, mas lia os livros errados. Ouvia mentiras” [“No. Not me. I was on the right island. I'd been reading the wrong books. Listening to lies?”] (p. 52). Enquanto os elementos constitutivos da narrativa utópica da mãe são o direito à educação, profissão e liberdade, e a levam a ser acusada pela amiga e pelos filhos que “pensava demais branco” [you think too white] (p. 31), os dos filhos Errol e Alvin apontam para utopias políticas que contestam a ideologia do poder instituído.

Em meados de 1980, as ilusões e utopias sobre a terra do exílio de alguma forma se desvanecem. A preocupação dos escritores é o encontro do Oriente e o Ocidente e os espaços de silêncios gerados pelas “travessias.” O paradigma da solidariedade que reunia comunidades culturais diferentes começa a ser interrogado e desestabilizado como sendo ficções de

celebração da diferença (*cheering fictions*⁹). Prevalece novamente o romance, direcionando um olhar mais crítico ao seu próprio grupo, às vezes até cômico, às comunidades do sul da Ásia que já não eram tão autocontidas; realçavam mais sua sexualidade e conflitos, elementos que não seriam bem aceitos na década de 1970.

Nos anos 1980 aparecem os primeiros romances de Kazuo Ishiguro, nascido em Nagasaki e morando na Inglaterra, nos quais o espaço representado é de “resíduos”, seja das sociedades quanto dos indivíduos, resíduos de uma presença violenta do ocidente no oriente, como em *Um artista do mundo flutuante* (1986), e do próprio ocidente em *Resíduos do dia* (1989) que ganhou o Booker Prize em 1989. No romance de 1986, a espacialidade é o vetor interpretativo do romance, sobre o qual se apoiam e desenvolvem outros elementos narrativos. Rose Yukiko Sugiyama (2009), na sua dissertação de mestrado “Espacialidades narrativas. Uma leitura de *An Artist of the Floating World*, de Kazuo Ishiguro”, afirma que, embora o processo de rememoração do narrador protagonista envolva diferentes camadas temporais e espaciais, existe um espaço primordial, a casa, a partir do qual todos os demais espaços são desdobrados. As sobreposições espaciais com caráter heterotópico (do presente e do passado referente à guerra) formam diferentes camadas que estabelecem relações de complementaridade, criando um adensamento na significação dos eventos, dos conflitos e dos papéis vividos pelas personagens. A incerteza prevalece, pois os aspectos históricos são propositalmente distorcidos ou reconfigurados mostrando as falhas mnemônicas da história e o potencial para o erro inadvertido.

Nesse período dos anos 1980, o conceito de diáspora tem sido central a todos os debates. O escritor nigeriano Ben Okri, o somali Nuruddin Farah, ou o anglo-paquistanês Hanif Kureishi, entre outros, assim como o grupo mencionado anteriormente, retornam ao passado não para ratificá-lo, mas para desestabilizá-lo, como demonstra Divanize Carbonieri em sua dissertação de mestrado “Hibridismo e simultaneidade no romance *The Famished Road*, de Ben Okri” (2006), ou na tese de doutorado “A compensação da imobilidade nos cronotopos oníricos: uma leitura da trilogia *Blood in the Sun*, de Nuruddin Farah” (2010). A escrita gay e feminista, frequentemente marginalizada nos anos 1970, passa a ser significativa neste contexto da sexualidade “*Black British*”, já não tão voltada para as questões raciais e sim para as “comunidades imaginadas” e “eticidades” no seu

processo constitutivo. A unicidade em torno do termo “negro” passa a ser evitado. Hanif Kureishi, romancista, roteirista, diretor de cinema, contista, além de representar a homossexualidade na comunidade de imigrantes paquistaneses, como no famoso roteiro cinematográfico *Minha adorável lavanderia* (1985), levado à grande tela sob a direção de Stephen Frears, também discute questões religiosas no conto *Meu filho, o fanático*, transformado em *script* para o cinema em 1997.

É a literatura anglo-indiana dos escritores diaspóricos como Salman Rushdie, Arundhati Roy e Amitav Ghosh que marca os movimentos East-West e suas implicações não só no sujeito da diáspora, mas também no espaço diaspórico da Inglaterra. As narrativas mostram as tensões geradas pelas tentativas de diálogo nessas travessias, e revelam ironicamente como elas se esvaziam e afundam num mar de silêncios. Porém, escrever permite que esses silêncios aflorem na superfície, sendo o romance o gênero por excelência para representá-los. Salman Rushdie adquire relevância mundial devido à sentença de morte (*fatwa*) do Aiatolá Khomeini contra o escritor indo-britânico pela publicação do romance *The Satanic Verses* (1989). Enquanto que para os religiosos islâmicos esse livro profanava a imagem do profeta Maomé, para o escritor era apenas uma crítica contra o conservadorismo e arbitrariedade discriminatória dos governos quanto ao tratamento dos imigrantes, especialmente os imigrantes de Bangladesh na Inglaterra. O *fatwa* levou a questionar a função do intelectual e sua relação com a mídia que é o eixo principal para a internacionalização dos mercados. Rushdie já havia sido contemplado com o Booker Prize, em 1981, com o romance *Midnight's Children* (*Os filhos da meia-noite*), em que ele se refere à geração nascida na noite de 15 de agosto de 1947, data que marca a independência da Índia da Grã-Bretanha. É quase uma alegoria polifônica de várias vozes em diálogo, traçando a história da Índia por meio do realismo mágico, fantasia, mitos e contos folclóricos.

A nação é a metáfora central dessa tradição literária indiana, uma vez que as tensões entre os grupos religiosos (hindus, sikhs e muçulmanos) continuam, o castismo ainda divide a sociedade e as fronteiras internas ameaçam a unidade do subcontinente. A literatura anglo-indiana indigenizou o gênero romance ocidental e o ressignificou ao representar não só o homem comum, mas também a visão divina dos deuses de sua cultura, incorporando

seus mitos e ensinamentos. Utilizando os elementos tradicionais do gênero, desconstruíram o exotismo e primitivismo que lhes havia sido atribuído pelos ingleses na época colonial, em busca de um novo conteúdo.

Transnacionalismo e transculturalidade: 1990-2000

No final dos anos 90, destaca-se a escritora anglo-indiana Arundhati Roy que ganha o Booker Prize, em 1997, com seu primeiro e único romance *The God of Small Things*, no qual tenta subverter as narrativas dos grandes deuses e dar voz aos silenciados que com sua agência desconstróem as versões oficiais da história. Ela focaliza homens e mulheres comuns pertencentes a uma família dispersa no mundo que se reencontram na Índia. Suas próprias vidas contam a história da nação e, especialmente, a agência da mulher indiana, trazendo as grandes políticas da nação aos pequenos eventos que marcam o dia-a-dia da comunidade. Porém, a escritora ativista anti-globalização continuou escrevendo livros críticos sobre a política mundial.

O escritor anglo-indiano que ganhou prominência nos últimos anos pelo seu talento perspicaz é Amitav Ghosh. Os romances de Ghosh seguem uma linha de narrativa ocidental de aventura, porém com penetração psicológica e apelo emocional questionando as grandes narrativas em contraponto com as pequenas, as quais retratam as pessoas excluídas da história oficial e redefinem o papel da mulher na sociedade em que atua para entender os dramas pessoais. Ele constrói espaços simbólicos que se configuram pelo cruzamento de fronteiras geográficas e sócio-culturais como bem analisa Regiane Correa Ramos (2011) na sua dissertação de mestrado “Entre Oriente e Ocidente: as vozes das travessias em Amitav Ghosh”. Ghosh escreveu vários livros em que as narrativas sobre as travessias dos protagonistas unem o valor estético ao valor ético do ato de narrar. O romance *Sea of Poppies (Mar de papoulas, 2008)*, primeiro volume da recente e ambiciosa “trilogia do Ibis”, mergulha o leitor no conturbado comércio do ópio perpetrado nas Índias Orientais do século XIX (China e extremo Oriente). Narra a viagem do navio Ibis (embarcação inglesa), os plantadores de papoula na Índia e os conflitos gerados no navio.

* * *

O final do milênio apresenta uma literatura das diásporas que desestabilizam o poder que o território tem para determinar a identidade rompendo as ligações explicativas entre lugar, local e consciência (GILROY, 1993). Essas narrativas desafiam o discurso unificador de nação, centralizando a problemática na experiência dialética do indeterminismo. A experiência diaspórica configura identidades culturais traduzidas, procurando uma noção de autenticidade no novo local de atuação e uma “consciência do olhar” (IZARRA, 2010, p. 214). A forma de representar o sujeito diaspórico marca a presença de elementos literários que conformam uma estética específica: a coexistência de espaços de pertencimento, a simultaneidade de tempo, as resignificações de “lar”, a sobreposição dos espaços privado e público no território urbano, a função e os espaços da memória feminina como “cultura de sobrevivência”, as linguagens justapostas e a ruptura das fronteiras entre o real e o imaginário. Os discursos literários das diásporas criam o efeito estético de espaços móveis de tradução cultural ao invés de espaços de equivalências e diferenças, próprios dos discursos comparatistas. A plasticidade dos espaços de tradução configura histórias transnacionais em que se manifesta paradoxalmente a unicidade de um povo imaginado e transcende a essência de um espaço territorial. O leitor ganha uma percepção multidimensional, e experimenta várias realidades de intersecção cultural. Assim, na encruzilhada de vários textos – o histórico, o cultural e o literário – sugere-se analogicamente uma cultura de sobrevivência no cosmopolitismo do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

Agard, John. “Stereotype” (2013) Disponível em: <<http://acupofpoetry.tumblr.com/post/56072655869/stereotype-by-john-agard>> Acesso em: 20 set. 2013.

APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE, Carol (1989) Editors' Comment: On Moving Targets. In: VERTOVEC, Steven; COHEN, Robin (eds.). *Migration, Diasporas and Transnationalism*. Northampton, Mass.: Edward Elgar Publishing Ltd., 1999.

AUGÉ, Marc. (1992) *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*. London & New York: Verso, 2008.

BOLFARINE, Mariana. Espaço e metaficção em *A House for Mr. Bismar*, de V.S. Naipaul. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2011.

BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. London & New York: Routledge, 1996.

BRATHWAITE, Edward Kamau. (1967) *The Arrivants. A New World Trilogy*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CARBONIERI, Divanize. Hibridismo e simultaneidade no romance *the Famished Road*, de Ben Okri. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2006.

_____. A compensação da imobilidade nos cronotopos oníricos: uma leitura da trilogia *Blood in the Sun*, de Nuruddin Farah. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2010.

CLIFFORD, James. (1997) *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 2nd. printing, 1999.

DAVIS, Carole Boyce. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 18, n. 3, Sept./ Dec. 2010, p. 747-763.

GILROY, Paul. *Small Acts. Thoughts on the Politics of Black Cultures*. New York: Serpent's Tail, 1993.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. Ed. Jonathan Rutherford. *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990, p. 222-37.

_____. New Ethnicities. Eds. David Morley & K.H. Chen. *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996a, p. 441-449.

_____. The Formation of a Diasporic Intellectual. An Interview with Stuart Hall by Kuan-Hsing Chen?. Eds. David Morley & K.H. Chen. *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996b, p. 484-503.

- IZARRA, Laura P.Z. *Narrativas de la diáspora irlandesa bajo la Cruz del Sur*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, 2011.
- MCCAFFERTY, Kate. *Testimony of an Irish Slave Girl*. London & New York: Viking, 2002.
- PHILLIPS, Caryl. *Strange Fruit*. London: Amber Lane Press, 1981.
- POWELL, Enoch. “Rivers of Blood”. *Birmingham Post*, 22 abril 1968. Disponível em: http://www.sterlingtimes.co.uk/powell_press.htm#. Acesso em: 20 set. 2013.
- PROCTER, James (Ed.). *Writing Black Britain 1948-1998*. Manchester & New York: Manchester University Press, 2000.
- RAMOS, Regiane Correa de Oliveira. Entre Oriente e Ocidente: as vozes das travessias em Amitav Ghosh. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2011.
- SUGIYAMA, Rose Yukiko. Espacialidades narrativas. Uma leitura de *An Artist of the Floating World*, de Kazuo Ishiguro. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2011.
- VERTOVEC, Steven; COHEN, Robin. *Migration, Diasporas and Transnationalism*. Northampton, Mass.: Edward Elgar Publishing Ltd., 1999.

Laura Patricia Zuntini de Izarra

Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Associada da Universidade de São Paulo (USP). Coordenadora da Cátedra de Estudos Irlandeses W.B. Yeats, Universidade de São Paulo (USP).

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 14 de novembro de 2013.

SHIFTING BOUNDARIES AND ALTERITY IN POSTCOLONIAL FICTION: *THE MADONNA OF EXCELSIOR* BY ZAKES MDA

Divanize Carbonieri (divacarbo@hotmail.com)
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)
Mato Grosso, Brasil

Abstract: The initial objective of this paper is to investigate the state of the art of postcolonial literature today, discussing some of its definitions and subsequent broadenings of meaning, so as to understand the contemporary postcolonial condition as the experience of living permanently in a shifting boundary. The subsequent analysis of *The Madonna of Excelsior* (2002), authored by South-African Zakes Mda, seeks to reveal how otherness is constructed and interrogated in this novel, written in the context of reconciliation in post-apartheid South Africa, where one must slip between past and present.

Resumo: O objetivo inicial deste artigo é investigar a situação da literatura pós-colonial na atualidade, discutindo algumas de suas definições e alargamentos de sentido posteriores, até se chegar à percepção de uma condição pós-colonial/contemporânea como a experiência de viver permanentemente numa fronteira deslizando. Em seguida, é realizada a análise de *The Madonna of Excelsior* (2002) do sul-africano Zakes Mda, buscando revelar como a alteridade é construída e desconstruída nesse romance, escrito num contexto de conciliação na África do Sul pós-apartheid, em que o deslizamento entre passado e presente precisa ser efetuado.

Keywords: Postcolonial literature. South Africa. Zakes Mda. Shifting boundary.

Palavras-chave: Literatura pós-colonial. África do Sul. Zakes Mda. Fronteira deslizando.

Living in the shifting boundary: the postcolonial condition

Postcolonialism has undergone important conceptual changes in the past decades. One of its first definitions in literary criticism was given by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (1989) as follows:

[W]e use the term ‘post-colonial’, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression. We also suggest that it is most appropriate as the term for the new cross-cultural criticism which has emerged in recent years and for the discourse through which this is constituted. [...] What each of these literatures [produced by these post-colonial cultures] has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN; 1989, p. 2)

Such conceptualization was still too grounded in the reality of the nation-state, which emerged in many once-colonized areas. From about the late 1990s, postcolonial studies began to question the effectiveness of an investigative strategy that insisted exclusively on conflicting relations between metropolises and colonies and their outcomes and consequences. At that moment a change in the critical paradigm was taking place, with the diminishing crystallization around the experience of the nation-state and the substitution by a broader, more fluid, more transitive and, therefore, more complex configuration. Diasporic cartographies began to take shape as a significant approach to postcolonial issues, focusing not on theories and portrayals of fixed origins, but on the numerous displacements, forced or not, of oppressed people across different parts of the world. Thus, the national basis that had thus far given support to postcolonial criticism melted away in the face of a load of successive and increasingly intense interrogation, and was then replaced by a transnational substrate to connect diverse territories, cultures and languages.

Ordinarily people tend to think of diaspora as forced collective displacements, although this is but one kind of diaspora perpetuated by biblical and/ or historical tradition. There are many other types of diasporas, however, and not all of them collectively organized (in the sense that not all of them move a block of people in the same direction at the same time) or forced. In fact, diaspora has to do with movement rather than force. According to Avtar Brah (1996),

[...][a]t the heart of the notion of diaspora is the image of a journey. Yet not every journey can be understood as diaspora. Diasporas are clearly not the same as casual travel. Nor do they normatively refer to temporary sojourns. Paradoxically, diasporic journeys are essentially about settling down, about putting roots “elsewhere”. (BRAH, 1996, p. 182)

In this view, diasporas are related to journeys, both collective or individual, forced or voluntary, but primarily linked to the experience of establishing a permanent dwelling in a strange place. ‘Home’, in this sense, has several implications, meaning both the place of departure or origin and the host territory, which can be felt as a place of relief for the woes that led to the departure, as well as an imaginary formation that hardly corresponds to the situation experienced in reality. ‘Home’ can be either what was left behind, what is found anew, both or neither of them. Thus, diasporas weaken solid crystallizations about locations and belongings, throwing travelers into a shifting and unstable space.

The concepts and metaphors connected to the processes of diaspora began to be used from the 1990s onwards to translate the developments and movements associated with ethnic, social and political minorities in distinct contexts, which brought new breath to postcolonial studies, enabling them to produce effective analyses even though so much time has elapsed since the historical period of decolonization.

One of these metaphors is the Black Atlantic, defined by Paul Gilroy (1998, 2001) as a transnational alternative to think about the cultural history of numerous black populations around the world. It is a formation that has been shaped by these peoples’ displacements across the continents bordering the Atlantic Ocean. The Black Atlantic was configured by the big black diaspora caused by slavery, but also by other numerous crossings in every direction and for personal, cultural, economic or political reasons. It

is such an important configuration because it transcends the structures of the nation-state and the limits of ethnic and national particularity. In Gilroy's own words, the Black Atlantic is "a deterritorialized, multiplex and anti-national basis for the affinity or 'identity of passions' between diverse black populations" (GILROY, 1998, p. 18).

However, in no way can this identity of passions be understood as a homogenous mode of experiencing oppression. The suffering shared by different black populations does not prevent the creation of specificities in the dynamic space that is the Black Atlantic. Although the fate of those who remained, say, in Africa and those who have moved to Europe or America is inextricably linked, their experiences, trajectories and strategies of survival ought to be quite different. Postcolonialism is then concerned with what they have in common, but also more importantly with what makes them distinct.

Rajagopalan Radhakrishnan (1996), a relevant theoretician of diasporic cartographies, proposes an important extension to the denotation of the term 'postcolonial':

[...] I am in favor of the allegorization of the 'postcolonial condition': that the allegory be made available as that relational space to be spoken for heterogeneously but relationally by diverse subaltern/oppressed/minority subject positions in their attempts to seek justice and reparation for centuries of unevenness and inequality. (RADHAKHRISHNAN, 1996, p. 177)

So, according to this extension, the term 'postcolonial' may be employed to cover all conditions of subalternity and oppression, as well as to emphasize the resistance to such conditions and the struggle to reach a fairer situation. There is a shift from the colonial situation to a situation of oppression, not necessarily linked with the colonial encounter. For Radhakrishnan, the postcolonial condition functions as a relational space where a politics of solidarity and coalitional transformations can occur amid diverse minorities. In this sense, it is possible to understand postcolonial literatures at large as those produced by oppressed groups within hegemonic societies throughout the world, foregrounding the ways to subvert dominance and reverse its damages.

Putting together these definitions and conceptual broadenings, I will borrow Homi Bhabha's (1994) concept of shiftiness to translate the current situation of the contemporary/postcolonial world:

[o]ur existence today is marked by a tenebrous sense of survival, living on the borderlines of the 'present', for which there seems to be no proper name other than the current and controversial shiftiness of the prefix 'post': postmodernism, postcolonialism, postfeminism.... [...] If the jargon of our times — postmodernity, postcoloniality, postfeminism — has any meaning at all, it does not lie in the popular use of the 'post' to indicate sequentiality — *after*-feminism; or polarity - *anti*-modernism. These terms that insistently gesture to the beyond, only embody its restless and revisionary energy if they transform the present into an expanded and ex-centric site of experience and empowerment. (BHABHA, 1994, p. 1-4)

The feeling that we are living in the 'beyond' of a condition, in a shifting boundary between something that has already happened and something that is still to come, something that is not yet given, is perhaps the main characteristic of much of the fiction that today is still called postcolonial. Postcolonial writers establish individual alternatives to represent this phenomenon, but what all of them seem to share is the portrait of a situation that moves from a past-present oppression to a present-future expectation of more equality and balance, though often seen as utter impossibility. Thus, let us understand the postcolonial or postcolonialism as the act of occupying a present time susceptible to transformation and empowerment of historically oppressed groups, a present time marked by the condition of living in the 'beyond', in a shifting boundary.

Bhabha states further that "the boundary becomes the place from which *something begins its presencing* in a movement not dissimilar to the ambivalent articulation of the beyond" (1994, p. 5, emphasis in the original). Then, locating oneself at this boundary zone means inhabiting the interstitial, liminal, in-between space, which is given by the tension, ambivalence, negotiation, and translation of values and meanings between a familiar system and one that is still unknown. It is such difficult, continuous, tense, and unsteady translation that creates new possibilities and experiences. So, the condition of the boundary enriches rather than impoverishes literature:

The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize each other through their projections of ‘otherness’. Where, once, the transmission of national traditions was the major theme of a world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees — these border and frontier conditions — may be the terrains of world literature. The centre of such a study would neither be the ‘sovereignty’ of natural cultures, nor the universalism of human culture, but a focus on those ‘freak and cultural displacements’ [...] (BHABHA, 1994, p. 12)

In this sense, it seems necessary to address the study of literature in a way that systematically questions any notions of universalism and hierarchy. The literature of the ‘other’, their conceptions of the literary phenomenon, their narrative or lyrical strategies cannot be assessed as deficient or inferior in relation to one’s own literary manifestations and productions. Alterity or ‘otherness’ expressed in literature should not be considered a failure, a mistake, an absence. Literary difference is a consequence of cultural difference and should not be seen as something that diminishes the value of any work. Literary works produced in the border conditions mentioned by Bhabha may be those that have the most to teach us about our time, our world. Literature, seen as a shifting boundary, can help us to liquefy our crystallized assumptions, our solid and often unfair truths about others. Thus, it is under the sign of the shifting boundary that I will next proceed to the analysis of a contemporary African novel, in which otherness plays a fundamental role and the reconciliation of differences is seen as a necessary step in the process of national healing.

Shifting boundaries between past and present

In *The Madonna of Excelsior* (2002) South-African Zakes Mda revisits a dark episode in the history of his country that occurred in 1971, when nineteen residents of Excelsior were tried for violating the Immorality Act, which made it a crime sexual intercourse between whites and blacks. In this framework, two important aspects can be immediately observed: 1) the choice to represent an important and grim moment in the history of South Africa, not from its center, its major cities and agents, but choosing as the

main focus a small town in its rural area, inhabited by anonymous Afrikaner farmers and black workers; 2) the portrayal of a fact that really happened, reshaping it with fictional characters and events. Aside from the occasional mention of political leaders like Frederik Willem de Klerk and Nelson Mandela, the only flesh and blood person to be transformed into character in the novel is the Belgian-born priest Frans Claerhout, who is a painter of large canvases influenced by the Flemish expressionists' style of the early twentieth century.

No trace of doubt is left about the priest's existence, since the very dedication of the book is made to him:

On 10 May 2000, together with a phalanx of my daughters, I visited Father Frans Claerhout at his studio in Tweespruit, Free State. I had always wanted to meet him. He had mentored some artist friends of mine, James Dorothy in particular. Claerhout presented me with a book on his work written by Dirk and Dominique Schwager. But first he painted a golden bird on its black flyleaf and signed his name. I dedicate this novel to the bird (MDA, 2007, dedication).

Thus, it is clear that Father Claerhout is not only a real person, but also someone admirable for Mda, who is also a visual artist. Meeting Claerhout has not meant merely getting to know the man responsible for training other fellow artists, but it also seems to have opened the doors for Mda's historiographic metafiction.. The priest-artist's importance, in Mda's narrative universe, corresponds to a transition between a certain kind of reality, for lack of a better term, given by the description of some of Claerhout's well-known paintings, made at the beginning of each chapter, and the representation of the following fictional events. More than that, Claerhout is called Trinity in the novel, being at the same time man, priest, and artist. Then, the creation of this fictional world is triggered by his paintings, and when the protagonist Niki and her daughter pose for him they feel they are "melted into God's own canvas" (MDA, 2007, p. 4).

The Priest's paintings are recurrently described throughout the novel in short present tense sentences, and with a pronounced emphasis on color rather than on any other characteristic. It is as if the multicolored space on the canvases, with its static figures, stuck at an eternal present time, constituted a particular chronotope whose function was to take the reader from the

actuality of reading to the past, to the time of the events that are being (re)told. Therefore, the configuration of the canvases works as a shifting boundary, not only between spaces (pictorial space, narrative space), but also among different times (the reader's time, the time of the events, South Africa's past and present). The translation of the pictorial language into the language of narrative takes place, and in the continuously tense negotiation between them the possibility of a new configuration is created:

A man in blue pants, blue shirt and red beret stands on the black roof of a skewed house one blue night. [...] Wide-eyed heads appear in the blue and white and yellow sky. Milky-white eyes with pitch-black pupils staring at the man. Penetrating the house with their amazed gaze. [...] Bright eyes in the sky see everything. They see a newly-born baby wrapped in white linen. An intrusive star of Bethlehem has sneaked in through one of the two skewed windows and shines on the baby's body. It fills the room with light and yellowness. Two humans kneel on either side of the sleeping baby, hands clasped in prayer. One is a man in blue suit and blue beret. The other is a woman in a blue nun's habit. The big star of Bethlehem suspends itself above her buttocks. It had not been easy for Niki, although this was a second childbearing. The water had broken. The contractions had flooded her body. [...] It should have been smoother. But the baby had other ideas. It gave the midwives its back, and remained stuck in the passage of life. (MDA, 2007, p. 57)

The theme of birth connects the two scenes. In the painting it is possible to see the reworking of the pictorial motif of Christ's birth; in the fictional scene, Niki is giving birth to her second child, a *colored* girl in the designation of her community, i.e., a mestizo offspring of the sexual union between a white Afrikaner and a black woman. The fact that the baby is colored gains more relevance if we consider the fundamental role of color connecting the pictorial world to that of the narrative. It is also the element of alterity because the baby and other people like her are the only ones that are assigned color in a society populated mainly by blacks and whites. Whereas the two groups see one another as "other", the minority bunch of colored people is seen as a third kind of otherness, so to speak. And this is more evident when Niki's mixed child is named Popi, which means 'doll' in Sesotho, her mother's language. She is given this name surely because of her singular

beauty, as the “midwives said the baby looked like a porcelain doll” (MDA, 2007, p. 58). However, the name also points to her status as a ‘non-person’, as she is too white to belong to the black community and too black to be part of the Afrikaner society. Popi is the third element, a frontier traveler par excellence, someone who is between one thing and another, someone whose very existence is inextricably linked to the condition of the beyond described by Homi Bhabha. Bhabha himself refers to the South-African colored as an individual who “represents a hybridity, a difference ‘within’, a subject that inhabits the rim of an ‘in-between’ reality” (BHABHA, 1994, p. 13).

Besides, Popi was not conceived as the result of a loving relationship between her mother and a white man. In fact, Niki’s relations with Afrikaner men follow the pattern of the power relations drawn up by the inequality among genders, ethnicities and social classes in South Africa in the apartheid era. In the first of these connections, the young and poor black woman was trapped and raped by the rich white man, after a series of acts meant to naturalize racial and gender violence, in the inevitability of subjugation before the more powerful, and even in the acceptance of humiliation in exchange for certain facilities that mitigate misery, though but temporarily:

Johannes Smit gave Niki another one rand note.

“This is for your mother,” he said in Sesotho.

Niki took it, even though she expected Johannes Smith to know that her mother had died many years ago. Surely her father must have told him when working for him.

He gave her yet another one rand note.

“This is for your father.”

The two naïve girls gave Niki knowing winks.

“He wants you,” whispered Mmampe.

Johannes Smit cracked the whip in Niki’s direction.

“Follow me”, he commanded.

Niki just froze.

“Don’t be foolish, Niki”, said Maria. “He will give you more money.”

“Then why don’t you go with him yourself?” asked Niki.

“He wants you, not me,” said Maria.

“He chose you,” added Mmampe.

Johannes Smit grabbed Niki by the arm and dragged her into the sunflower field. (MDA, 2007, p. 15-16)

All the involved in this scene seem to obey a certain protocol or script, in which roles and lines have been predetermined. The white man offers the black girl what certainly are small sums of money for him, mentioning the girl's parents, although her mother's death was surely known throughout such a small community. Offering money to her parents seems to reflect old traditional customs of dowry payment. The fact that Johannes Smit talks to Niki in Sesotho reinforces this idea. However, it is obviously a fake situation, something performed in order to achieve other goals. Speaking in the language of the other is a strategy to force him/her to perform a certain task.

Actually, money seems to serve as a kind of facilitator of violence. It is by no means essential, since the violation is made possible, in fact, by the imposition of power, but it seems to contribute to the naturalization and inevitability of the situation. After the abuse, Niki has impulses of rebellion and tells her friends she will report him. But Mmampe's reply shows how money turns any attempt of resistance even more useless: "Do you think the police will believe you had nothing to do with it? You took his money, didn't you? They will arrest you and charge you with the Immorality Act" (MDA, 2007, p. 17). Niki's companions also seem to be fundamental in her entanglement. Actually, the use of the adjective 'naïve' to qualify them is deeply ironic. The girls are certainly not innocent as they have probably helped Johannes Smit to fulfill his plan. At a certain moment the narrator even calls them his accomplices. Niki herself realizes it: "At first Niki did not want to speak to them. She accused them of being traitors. They must have knowingly led her into a trap" (MDA, 2007, p. 17).

It is the first, but not the last, time the roles of victim and villain will be played by the same characters. Mmampe and Maria are "traitors", but also victims, as they have certainly been in Niki's shoes before. As real connoisseurs, they explain to Niki the dynamics of the relationship with Johannes Smit:

"It never enters", said Mmampe.

"His desire is only in the heart," explained Maria, "but his manhood always fails him."

"It happens like that with all the girls he has seduced with money," said Maria.

(MDA, (2007, p. 17)

Actually, the girls act as the voice of local common sense, although it is clearly common sense corrupted by repeated violence and humiliation. They try to make Niki understand she is now ‘the chosen one’, and it is her turn to go through the grim ritual of initiation. The only option left is to surrender and try to make the most of it. Their vileness is obvious in their lack of solidarity, which could have saved Niki from the same fate as theirs. However, solidarity is not to be expected in the context where the paths to the awareness of class, race and gender rights are still blocked. Niki soon forgets her urge to rebel and complies with the inevitable: “On every occasion in the yellow fields, she just lay there and became a masturbation gadget. [...] To his utter amazement one day he entered her, rupturing and hemorrhaging her maidenhood” (MDA, 2007, p. 18-19).

However, Johannes Smit will not be the father of her mixed daughter. In fact, he only opens the way for someone who considers himself the true possessor of rights over Niki’s body, her boss, Stephanus Cronje: “Dammit, Niki,’ he said frantically, ‘it is me you should be doing things with, not that Johannes Smit” (MDA, 2007, p. 50). It is through her relationship with Stephanus that Niki herself tries to subvert the role of victim, taking revenge on his wife, Cornelia, who had humiliated her in a most vicious way, forcing her to undress completely in front of the employees at the butcher’s shop, under the accusation of stealing a piece of meat. When Niki is with Stephanus she thinks about Cornelia:

She did not see Stephanus Cronje, owner of Excelsior Slaghuis. She did not see a boss or a lover. She saw Madam Cornelia’s husband. And he was inside her. She was gobbling up Madam Cornelia’s husband, with the emphasis on *Madam*. And she had him entirely in her power. Chewing him to pieces. She felt him inside her, pumping in and out. Raising a sweat. Squealing like a pig being slaughtered. Heaving like a dying pig. (MDA, 2007, p. 50)

This is a sign of the aforementioned naiveté, however. Niki’s revenge is actually mere fantasy. It is not really possible for her to have Stephanus entirely in her power. Although sexual intercourse between blacks and whites is forbidden by law, it does not interfere with power structures. In fact, there is nothing more appropriate for maintaining the status quo in apartheid South Africa than the unequal relations between rich white men and poor

black women. Thus, Mda lays bare the naturalization of such uneven relations in his country during and before the apartheid era, showing how the Immorality Act was hypocritical and ineffective. In fact, the empty character of that regulation would come out with the running of its own self-eating mechanism:

It was the Golden Age of Immorality in the Free State. Immorality was a pastime. It had always been popular even before laws were enacted in Parliament to curb it. It became a pastime the very first day explorer's ships weighted anchor at the Cape Peninsula centuries ago, and saw the yellow body parts of the Khoikhoi women. But what we were seeing during this Golden Age was like a plague. In various platteland towns Afrikaner magistrates were sitting at their benches, listening to salacious details, and concealing painful erections under their black magisterial gowns. Afrikaners prosecuting fellow Afrikaners with cannibalistic zeal. Afrikaners sending fellow Afrikaners to serve terms of imprisonment. All because of black body parts. (MDA, 2007, p. 93-94)

Again, it is possible to perceive the ironic tone of Mda's style. Through his fictional narrative voice, he employs the word 'immorality' to refer to sexual intercourse between whites and blacks, as if he agreed with Afrikaner legislators. However, the narrator informs it has been a pastime from the very beginning of South African history, and is inextricably linked to national sexual behavior. As it is such a widespread custom, does it make any sense condemning as immoral sexual relations among different groups of human beings? Furthermore, the ironic tone is enhanced by the use of color. The reference to the "yellow body parts of Khoikhoi women" highlights its significance. Khoikhoi women were renowned for their broad hips and protruding buttocks, which made them freak show attractions in nineteenth-century Europe. In this sense, color is another symbol of difference, of otherness, as well as of desire. Thus, for Victorian Europeans Khoikhoi women were both freak exhibits and sexual fetishes. In Mda's twentieth-century South Africa, the black woman continues to be the object of lubric desire, as shown by the uncontrollable and painful/pleasurable reactions of the magistrates who theoretically should penalize sexual transgressions.

The ‘cannibalistic zeal’ in the punishment of offenders reveals it is indeed a self-devouring mechanism, causing allegedly respectable Afrikaners to prosecute their peers. Obviously, that would soon be over since no privileged group wilfully brings havoc upon itself. By employing these terms, the narrator also equates Afrikaners’ attitudes to African customs they used to label barbarian. Who is the cannibal anyway? And which is worse, cannibalism for sacred purposes or performed with hypocritical scrutiny? Actually, the Afrikaner cannibalistic zeal is not really intense since there are significant differences in the way they and their black lovers are treated after being charged.

As is common in historiographic metafiction, Mda employs discourses taken from historical reality interspersed with his fictional narrative. Fictional events are narrated alongside apparently factual news reports:

The Friend, 7 January 1971:

The first three of a number of persons who will be charged in the Regional Court, Bloemfontein, for offences under the Immorality Act appeared in court yesterday, Anna Tsomela, a 36-year-old African woman with a light-skinned, fair-haired baby of three months in her arms who, she said, was the child of the White man arrested with her, was found guilty under the Act and sentenced to nine months’ imprisonment suspended for three years. (MDA, 2007, p. 89-90)

The Friend, 17 November 1970:

The son of an Excelsior farmer has been arrested on charges under the Immorality Act. He is to appear with an African woman in the Excelsior Magistrate’s Court shortly. He has been released in the custody of his parents. (MDA, 2007, p. 94)

In the first of these excerpts, the black woman has her full name and age revealed. The baby she has in her arms is described as light-skinned and fair-haired, which is surely taken as evidence of her contravention. The “White man arrested with her” is not named, and there is no mention whether he was found guilty and sentenced to imprisonment as she was. It seems this is no relevant information for the journalist. In the second passage, the accused is just described as “the son of an Excelsior farmer” and, despite being arrested on the same charges as the woman in the first example, he

was “released in the custody of his parents”. So, he gets a milder treatment, as if he were just a naughty boy (though his age is never revealed).

Thus, it is not surprising that, after all the hoopla, the case against the nineteen citizens of Excelsior, among whom were Niki and Stephanus, was shelved, reportedly for lack of evidence, but in fact for its inconsistency in relation to the entrenched sexual customs of the country. But Mda also lays bare the complacency of the black community in the face of facts, by giving voice to the black inhabitants of Excelsior, the people who live in Mahlatswetsa Location, by means of the use of “we”.

First to arrive [in court] was Johannes Smit, punishing his grey suit by stretching it almost to bursting point. We really were not surprised that he was one of the accused. Among all the Afrikaners of Excelsior, we knew him as an openly lecherous man. [...] He was the only white man we had seen actually doing this. (MDA, 2007, p. 74)

How could the community not have been aware of what was happening between Afrikaner men and black women? Was it really possible that Johannes Smit was the only man they knew to be involved in this? Actually, collective blindness seems to have been a choice in the face of the extreme difficulty to change the state of affairs: “These sins of our mothers happened in front of our eyes. Hence some of us became blind. And have remained so to this day” (MDA, 2007, p. 74). The use of the first person plural furnishes the reflective element necessary for the characterization of historiographic metafiction. This kind of collective consciousness situated in the present looks to the past, the time of the “sins of our mothers”, to evaluate its own actions. Self-evaluation in the novel continues throughout the period of struggle against apartheid and also after its eradication, when the Movement finally comes to power and black people can take command posts. Popi’s development into adulthood is accompanied by the reader. She starts as a child bullied because of her different appearance, which she herself does not accept:

When other children saw her in the street, they shouted, “Boesman! Boesman!” And they ran away laughing. At first she used to cry. Then she decided that she would not go to play in the street again. She would play

alone in her mother's yard. [...] She blamed her flowing locks for all her troubles. Perhaps it would be better if her mother shaved her bald again. Then no one would know that she was different. Although her blue eyes would continue to betray her. The blue eyes and the fair hair were the main culprits. Not so much the light complexion. Many normal black people had light complexions. And no one complained about that. (MDA, 2007, p. 110-111)

Boesman is the Afrikaner word for Bushman, a traditional ethnic group in Southern Africa related to the Khoikhoi. Compared with other native groups in the same region, they usually have lighter skin. They were also generally considered more primitive and backward than other groups, by European imperialist discourses due to their frugal lifestyle. Thus, when other children call Popi a *Boesman* they imply she is light-skinned, but also inferior. In the attitude of Popi's bullies, we can identify a retroflex reflection of those practices that Edward Said (1978) described as Orientalism. Said classified as such the series of discourses and representations that Westerners made of eastern territories between eighteenth and twentieth centuries, a period when European colonization of other lands peaked. According to Said one common stereotype in this whole set of narratives is the notion that the East (representing the oldest image of Europe's other) is retrograde and regressive (therefore inferior). By extension, we can call orientalist every attitude and judgment based on the inferiority of others. In the episode involving Popi, the stereotype is completely internalized, and the black community uses it to harass one of its own members because of superficial differences in appearance. Popi is as oppressed by the whites as are the other hybrid or black dwellers of Mahlatswetsa Location, who, ironically, share the Afrikaners' view about her:

Even though on one hand we praised her for being beautiful, and for having a wonderful voice, we continued to laugh at her for being a boesman. As we laughed at other men and women, and boys and girls, who looked like her, and were brave enough to walk the streets of Excelsior. We laughed. Until she lost hope that we would ever accept her. Until she was filled with thoughts of revenge. No one told her that vengeance had a habit of bouncing against the wall, like a ricocheting bullet, and hitting the originator. Look what had happened to Niki when she filled her loins with vengeance!

It was because of that vengeance that Popi was now a prisoner of the perpetual doek on her head, of blue eyes and hairy legs. (MDA, 2007, p. 142-143)

However, Popi finally becomes a member of the black community, and not only that: she becomes, together with her brother Viliki, one of its first representatives at the town council, after apartheid is over: “For the first time in the history of Excelsior, the town council had black members. And they were in the majority!” (MDA, 2007, p. 164). One of her first acts as counselor is to propose the adoption of another language for the proceedings:

Popi had moved that the council’s minutes and agenda should no longer be in Afrikaans, but in English. The three National Party members and Tjaart Cronje of the Freedom Front had objected in the strongest terms.[...] “No one speaks English in Excelsior,” Tjaart Cronje had observed quietly, as he resumed his seat. [...] We’ll just have to learn English then,” Popi had said with finality. (MDA, 2007, p. 178-179)

Popi, as a true in-between, establishes a language of negotiation at the council. Continuing to employ Afrikaans or replacing it by Sesotho would favor one party over the other. Popi is aware that this is a moment of reconciliation in South Africa and it is important not to insist on radicalism. Although English, the colonizer’s language to both groups, is a stranger in Excelsior, they must make the necessary effort to learn it in order to effect the transition into a time when everyone has a voice. In this sense, English is the language of the shifting boundary in South Africa, and it is not surprising that Mda has chosen it as the medium for his work. Finally, after much trial and error at the town council, Popi herself is reconciled to her past, her white half-brother Tjaart and even to her appearance:

We knew that the bees had succeeded in filling the gaping hole in Popi’s heart. Popi, who had been ruled by anger, had finally been calmed by the bees. The bees had finally completed the healing work that had been begun by the creations of the trinity. Yet the trinity never knew all these things. His work was to paint the subjects, and not to poke his nose into their lives beyond the canvas. (MDA, 2007, p. 268)

Bees are the ancestral animist element that completes Popi's healing process. Thus, the cure passes through the reactivation of ancient traditions in a contemporary context where the future is being built. In the same way that honey sweetens bitterness, bees perform the task of alleviating anger, and arousing a state of mind in which reconciliation is possible. Their incredible speed points to the need of connecting lightly but precisely points far removed in time and space. The priest-artist is the element of primary relevance. His work initiates the healing process and triggers the development of events in the narrative. Bees, paintings, and colors mark the experience of transition, the occupation of the shifting boundary in Niki's and Popi's stories.

Final considerations

By exploding the limits between history and fiction, Mda reaffirms the urgent need to reconcile present and past in the current reality of South Africa, in order to overcome past differences and build a new society. *The Madonna of Exxelsior* is a story of reconciliation, written on the border between past and present, in the hope of translating past events into a comprehensible version that may breach divisions.

To conclude, I quote Bhabha one last time:

The borderline work of culture demands an encounter with 'newness' that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent 'in-between' space that innovates and interrupts the performance of the present. The 'past-present' becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living. (BHABHA, 1994, p. 10)

REFERENCES

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*. Post-Colonial Literatures, Theory & Practice. New York, Sidney: Routledge, 1989.

Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 11, n. 2 (2013), p. 24-41.

Data de edição: 17 dez. 2013.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994.

BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora*. London, New York: Routledge, 1996.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

_____. Route Work: The Black Atlantic and the Politics of Exile. In: CHAMBERS, Iain; CURTI, Lúdia (Eds.). *The Postcolonial Question*. London, New York: Routledge, 1998, p. 17-29.

MDA, Zakes. *The Madonna of Excelsior*. Cape Town: Oxford University Press Southern Africa, 2007.

RADHAKRISHNAN, R. Postcoloniality and the Boundaries of Identity. In: *Diasporic Mediations*. Between Home and Location. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996.

SAID, Edward. *Orientalism*. London; Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Divanize Carbonieri

Doutora em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade de São Paulo (USP). Professora adjunta do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 26 de outubro de 2013.

A GLORIOSA FAMÍLIA, DE PEPETELA: O OUTRO LADO DA HISTÓRIA

Ana Paula Franco Nobile Brandileone (apnobile@uenp.edu.br)
Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP)
Paraná, Brasil

Resumo: A literatura africana confunde-se com a sua história, por isso, e não por acaso, abre-se como espaço de discussão sobre a condição colonial e sobre a construção da identidade dos povos africanos. Em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), Pepetela articula a sua ficção com a história da sociedade angolana, do ponto de vista de um narrador-personagem que, embora desprovido de nome e de voz (mudo), subverte o discurso do poder colonial, compondo uma paródia da história oficial que põe em evidência a identidade angolana.

Abstract: African literature is intertwined with its history and thus, not surprisingly, opens itself up as a space for discussion of the colonial condition and of the construction of African peoples' identity. In *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), Pepetela articulates fiction and the history of Angolan society from the point of view of a narrator-character that, despite being devoid of name and voice (mute), subverts the discourse of colonial power by composing a parody of the official history which highlights Angolan identity.

Palavras-chave: *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Ficção e história. História oficial e não oficial. Identidade angolana.

Keywords: *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Fiction and history. Official and unofficial history. Angolan identity.

Tratar da literatura africana é orientar-se em chão histórico específico: a situação de colonização vivida pelos países africanos. Nesse sentido, tratar da literatura africana é tratar dos impasses trazidos pela situação colonial, já que muitos desses países – Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe – foram submetidos ao jugo português. Devido a essa relação intrínseca entre a literatura africana e a política colonial, não é incomum que escritores africanos e críticos literários vislumbrem nela não só um espaço de discussão sobre a condição colonial, mas também um espaço de construção da identidade dos povos africanos. É o caso, por exemplo, de Benjamim Abdala Jr. e Maria Aparecida Paschoalin (1990) em *História social da língua portuguesa*:

As literaturas africanas de língua portuguesa inserem-se no quadro dos movimentos de resistência e de luta pela libertação política de seus países e de afirmação de uma cultura própria. Não é por acaso que encontramos entre os principais escritores os mais importantes líderes revolucionários. (ABDALA JR; PASCHOALIN, 1990, p. 188)

Ou, ainda, Agostinho Neto (1978), poeta e principal líder revolucionário do Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), que reconhece o papel dinâmico da literatura na afirmação existencial e identitária do homem angolano:

A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação, exprimindo anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano. (NETO, 1978 citado em CHAVES, 1999, p. 32)

Ao comentar essa dimensão também ética assumida pela produção literária africana, Agostinho Neto não está sozinho. Também Luandino Vieira (2006), no conto “A estória da galinha e do ovo”, solicita – a voz do contista mescla-se à voz do contador – o julgamento da estória pelos leitores, atestando a sua verdade: “Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro que não falei mentira e estes casos se passaram nesta nossa terra de Luanda” (VIEIRA, 2006, p. 132).

A avaliação estética exigida dos leitores confunde-se com a avaliação ética. Julgar a estória “bonita” significa concordar com os valores que ela veicula e, em última instância, interiorizá-los e colocá-los em prática. Já o contrário significa a não adesão à ideologia que sustenta a narrativa, a negação que ela propõe – a ressignificação da tradição, a compreensão história dos fatos e a solidariedade entre os angolanos como forma de fortalecimento na luta contra o colonialismo.

Misturando-se com a história – seja por ser fruto de um compromisso social, reivindicando autonomia política e cultural em relação à metrópole portuguesa, ou por trazer representações dos indivíduos e dos territórios africanos num claro processo de afirmação da identidade nacional –, a literatura africana faz oposição à alienação. Prova desse diálogo entre ficção e história é o romance de Pepetela, *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, publicado em 1997¹.

A gloriosa família é um longo relato através do qual Pepetela faz a reconstrução histórica do período em que os holandeses dominaram Luanda, em meados do século XVII (de 1642 a 1648), onde perpetraram um intenso tráfico de escravos. Por isso, nos doze capítulos do romance são representados os conflitos flamengo-portugueses, a diversidade de atuações no domínio militar, religioso e cultural, as políticas comerciais, a teia de corrupções e influências e jogos de intrigas, que durante sete anos percorrem a geografia luandense, através, fundamentalmente, das estratégias oportunistas do protagonista Van Dum e da sua família mestiça.

Parte dos fatos históricos está explícita já no prólogo do livro e nas epígrafes que antecedem a maioria dos capítulos (exceto no primeiro e no décimo), extraídos de documentos e textos históricos, dentre os quais ganha destaque a *História geral das guerras angolanas*, de 1680, de António de Oliveira Cadornega, no qual Pepetela busca um dos seus principais personagens, Baltazar Van Dum, o patriarca da **gloriosa** família.

Se o romance tem Baltazar como protagonista, não é ele, entretanto, quem narra a história, mas o seu escravo – recebido de presente da rainha Ginga –, que o acompanha onde quer que vá. Sem dizer uma palavra sequer, o narrador escravo e mudo não só narra, mas também detém o ponto de vista. O fato de ser escravo de Van Dum e o acompanhá-lo por todo lado, levado pela curiosidade, como o próprio escravo confessa, é o que o leva a presenciar todos ou quase todos os fatos que narra. E quando não os assiste, os reproduz com imaginação (valor maior, o valor da sua única

liberdade) ainda que de forma dissimulada afirme que sua condição de escravo não lhe dá o direito de manifestar sentimentos e juízos:

Tudo o que possa vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será graças à imaginação. Sobre este caso e muitos outros. Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa não lhe podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonegados, tapando os vazios. E assim posso facilmente adivinhar o ar amedrontado do meu dono [...]. (PEPETELA, 1999, p. 14)

Assim, embora emudecido, o escravo é senhor de um discurso próprio e, por isso, capaz de adotar um ponto de vista reflexivo e crítico sobre os que o rodeiam e que detêm o poder. Essa lucidez o leva não só a entender como as relações se estabelecem e de que maneira ele está nelas inserido, como também a executar uma ação livre e independentemente de seu **dono**, construindo uma história com uma abordagem peculiar: a perspectiva do subjugado, cuja voz fora omitida e excluída da história oficial.

Essa criação alegórica produzida por Pepetela nos faz de pronto pensar na complexa rede ideológica de alteridade e inferioridade a que o sujeito colonial foi submetido pelo colonizador. As relações de poder que definem um e outro estendem-se para os conceitos de sujeito e objeto, no qual o primeiro, o colonizador, caracteriza-se como aquele que determina as ações do colonizado, que rege suas vontades, que inscreve sua projeção na história, colocando-o sob o manto da obscuridade, da passividade, isto é, da não-identidade e da não-autonomia. Segundo Thomas Bonnici (2005a), a ideologia de sujeito e objeto foi durante muito tempo mantida pelos colonizadores, porque sujeitos da história dita oficial que **fabricaram** um discurso segundo o qual os subalternos eram submetidos; por isso a representação sempre inferiorizada do colonizado. A esse processo Spivak deu o nome de outremização: “[...] processo pelo qual o discurso imperial fabrica o **outro**. O outro é o excluído que começa a existir pelo poder do discurso colonial”, afirma Bonnici, em *Conceitos chaves da teoria pós-colonialista* (2005b, p. 44). Assim, o colonizado é, ao mesmo tempo, uma criação do império e o sujeito degradado por este mesmo império.

Entretanto, ao dar voz aos que não tiveram voz no decorrer da História – não por acaso a mudez metafórica do narrador que, em última instância, traduz o silenciamento a que foram submetidos os colonizados

transformados em escravos - Pepetela valida o que Bonnici chama de agência (2005a):

O colonizado fala quando se transforma num ser politicamente consciente que enfrenta o opressor. [...]. Materializa-se, portanto, o processo de agência, seja a capacidade de alguém executar uma ação livre e independentemente, vencendo os impedimentos processados na construção de sua identidade. [...]. Nos estudos pós-coloniais, a agência é um elemento fundamental, porque revela a autonomia do sujeito em revidar e contrapor-se ao poder colonial. (BONNICI, 2005a, p. 231)

Ao fazer do anônimo escravo o protagonista narrativo que apresenta o seu ponto de vista crítico dos acontecimentos, o que revela a sua autonomia para revidar e contrapor-se a todas as formas de controle e de poder - certeza que se manifesta quando afirma no final do romance a intenção de contar toda a história de Baltazar e seus descendentes -, Pepetela desloca a figura do dominado para o centro. Dessa maneira legítima as novas demarcações e posicionamentos do sujeito e do objeto nos discursos pós-coloniais. Este, então, subverte o discurso e a atuação daquele, vencendo os impedimentos processados na construção de sua identidade, pois de objeto de fala, devido à centralidade do colonizador e aos discursos por ele proferidos (canibal, primitivo, selvagem, etc), passa a ser agente e sujeito de sua própria fala:

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria nesse momento de poder falar para lhe dizer que até francês aprendi no tempo dos jogos de cartas. E que bem podiam baixar a voz ao mínimo entendível que eu ouvia sem esforço, bastando ajustar o tamanho das orelhas. Mas se tão pouco valor me atribuíam, então também não merecia o meu esforço de lhe fazer compreender o contrário, morresse com a sua idéia. Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto. Usando poderes desconhecidos, dos que se ocultam no pó branco da pomba ou nos riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos. Fosse de que maneira fosse, tive a certeza de o meu relato chegar a alguém, colocado em impreciso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal qual testemunhei. (PEPETELA, 1999, p. 394)

Assim, aquele que não tinha voz poderá, alegoricamente, **falar** tudo o que quiser, visto que suas palavras não estarão mais ao alcance do(s) seu(s) opressor(es). Apesar de se portar como um servo mudo, sempre ao lado do seu senhor, ou, como ele mesmo diz, de “andar sempre atrás”, o que faria dele o sujeito ideal para guardar segredos, o personagem-narrador de *Pepetela* não representa uma verdade única, encerrada em si mesma. Ao contrário, transforma-se na alegoria de outro modo de contar a história, com seus diversos pontos de vista e diversas verdades.

Na medida em que esse narrador é deslocado da margem para o centro, põe em xeque o discurso oficial, já que oferece um contraponto entre a história oficial – centrada no discurso do poder e, conseqüentemente, nos diversos textos históricos com os quais o romance dialoga – e a história não-oficial – centrada nele, na voz da margem, na visão de baixo. Desse ponto de vista, o narrador subverte os relatos oficiais para interpor a visão dos excluídos – não contemplada na história dita oficial – distorcendo e pondo por terra o discurso oficial. É o que constata Cláudio Mello (2005):

Concluindo: a intertextualidade histórica colocada em ação em *A Gloriosa Família* atua no sentido de informar, dado o vácuo historiográfico no país, mas também, esteticamente, de dar legitimidade a esse romance histórico, daí por que vemos nessa obra uma “voz-que-quer-falar-a-verdade”, personificada no narrador, representante dos povos angolanos, dada a sua condição de escravo, atrelada à consciência histórica demonstrada em seu discurso. (p. 41)

Nesse sentido, o romance de *Pepetela* se revela como uma paródia da história, apresentando um narrador que relata uma história paralela à oficial, dado que ganha força com a inserção de António de Oliveira Cadornega – autor do principal intertexto do romance, *História geral das guerras angolanas* (1680) –, que se desprende das páginas da sua narrativa “real” e se torna personagem ficcional. A figura de Cadornega serve de contraponto ao narrador-escravo, cujo discurso subverte e contesta a narrativa do historiador em vários aspectos, o que novamente desvela a dessacralização dos escritos oficiais sobre a história de Angola. Ana Mafalda Leite (2009) atesta: “Com efeito, Cadornega conta os eventos ocorridos em Massangano, e o historiador-escravo apresenta-nos fundamentalmente os relatos ausentes, a narrativa alternativa daquilo que se passou em Luanda” (p. 116).

O romance também distorce a história de outro modo, pois apresenta uma crítica à concepção de história oficial, que pode ser observada tanto na paródia da figura de Cadornega, esboçada na voz do escravo, e de sua concepção de História, quanto no modo como tenciona fazer o relato histórico, centrado nos vencedores e nos acontecimentos louváveis e heroicos (LEITE, 2009). Evidenciam-se as marcas do discurso colonizador que se concretizariam mais tarde na tradição historiográfica oficial. Um diálogo entre Cadornega e seu filho Ambrósio ilustra apropriadamente o assunto.

“E vai apresentar o governador Sottomayor da maneira como fala dele aqui entre amigos? Porque li algumas crônicas até poemas sobre os reis e heróis de Portugal, que só cantam coisas sublimes e grandiosas, como se não existissem as menos gloriosas” ao que Cadornega responde: “Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, pois não interessam para a história. Será necessário saber interpretar a crônica. Personagem que não aparece revestida de grandes encômios é porque não prestava mesmo para nada e só o pudor do escritor salvaguarda a sua memória. Assim se tem feito, assim deve ser.” (PEPETELA, 2009, p. 269)

Pode-se, portanto, afirmar que existe um texto-base narrativo, com o qual o narrador estabelece um diálogo: são as fontes históricas citadas ao longo do livro, com destaque para a *História geral das guerras angolanas*, da qual um longo excerto é reproduzido no Prólogo. Aliás, quase todos os capítulos, exceto o primeiro e o décimo, são encimados por epígrafes, cujo conteúdo fornece o mote para a narração contrapontística que se desenvolve. A crônica do escravo vive do questionamento e da transformação dessas fontes, pois na medida em que as revisita, ao mesmo tempo as desconstrói, o que aponta para a subversão da história: quem tem voz é justamente aquele há muito silenciado pela tradição histórica, enquanto o narrado é aquilo que permanecia oculto, patenteando uma relação dialógica entre o passado e o presente.

A ligação intrínseca entre ficção e história, que estrutura o romance, apresenta por um lado o retrato ficcionalizado de uma sociedade sufocada pela disputa entre portugueses e holandeses, alegorizando, na perspectiva de um escravo-mudo, a realidade de um tempo – os meados de 1600 em Angola – em que as vozes da resistência anticolonialista já se faziam ouvir. Por outro lado, o diálogo entre literatura e história conduz o leitor para o

mundo identitário angolano que, calcado na diversidade, é simbolizado no romance pela família Van Dum, cujo patriarca, Baltazar Van Dum foi retirado das páginas de Cadornega.

Entender a família Van Dum como metonímia do processo formativo da população angolana ganha destaque na tese de Cláudio Mello (2005), como também em artigo de Valéria Maria Borges Teixeira (2009), que tomam como matéria de estudo o romance de Pepetela aqui analisado. Examinando de perto a família Van Dum, ou seja, Baltazar e seus descendentes, verifica-se uma mestiçagem racial e cultural nada pacífica. Como diz o narrador, em relação aos filhos de Baltazar: “uns do quintal, outros da casa-grande, uma trapalhada” (1999, p. 23). Baltazar é casado com D. Inocência, portuguesa de origem, com quem teve sete (7) filhos, os da “casa-grande”; outros três (3) são do “quintal”, ou, em outras palavras, decorrentes de relacionamentos com escravas. Alguns dos dez filhos de Baltazar casam-se ou relacionam-se com pessoas de outras raças, o que complica ainda mais a mestiçagem. Vamos a eles: Diogo, filho de Baltazar com uma escrava, que depois é vendida para o Brasil; Rosário, filha da casa-grande, tem um relacionamento amoroso e sexual com Thor, o Príncipe tornado escravo; Ambrósio, também filho legítimo; Catarina, filha de Baltazar com uma escrava entregue a Redinckove, o diretor da Cia das Índias Ocidentais; Gertrudes, casada com Manuel Pereira, moradores em Massangano; Hermenegildo, também filho da “casa-grande”, engravida a escrava Dolores, cujo filho é entregue pelo narrador à mãe fugitiva; Rodrigo casa-se com a filha de Dom Agostinho Corte Real, um soba (espécie de chefe de uma dada tribo ou comunidade africana); Nicolau, braço direito e primogênito de Baltazar com uma escrava, tem relacionamento permitido com a escrava Chicomba; Benvindo, “outro dos filhos, mas este da casa-grande” (1999, p. 21); Matilde, também filha legítima, casa-se com um militar e mantém relacionamentos adúlteros, os quais caem no conhecimento do povo (MELLO, 2005, p. 38).

Como se pode verificar, a família Van Dum é constituída pelo cruzamento do europeu com pessoas de várias etnias africanas e, ao longo do tempo, dará origem à miscigenação dos nativos da terra.

Não menos mestiço é o narrador, que revela em tom jocoso como ele próprio fora gerado: filho de padre napolitano com uma negra e, portanto, representante do mesmo hibridismo apontado na formação da família Van Dum:

Baltazar estava no começo de suas actividades comerciais [...]. Em duas ou três excursões tinha conseguido algumas peças, que é o que somos de facto [...]. Baltazar deu uma volta, aparecendo pelo norte do território da soberana, dizendo que era mafulo e vindo diretamente do Pinda, no reino do Kongo. [...] Jinga se deixou enganar. Fizeram negócios e em termos ainda mais favoráveis, pois a rainha queria mostrar como eram bem-vindos todos os que se opunham aos portugueses. E para mostrar isso me deu de presente a Baltazar Van Dum, eu, uma de suas propriedades mais preciosas, filho de uma escrava lunda, é certo, mas também de missionário napolitano, louco pelo mato e pelas negras, que ele mandou matar, dizem, sem prova nenhuma, talvez por ter me gerado, pois provocou grande escândalo na corte um padre que dizia uma coisa e fazia outra. (PEPETELA, 1999, p. 24)

A formação híbrida da família Van Dum também se revela na narrativa, segundo Cláudio Mello (2005), pela existência do plurilinguismo: na senzala se falava kimbundo, português e flamengo; Baltazar era versado em idiomas, incluindo o francês e o alemão; Thor dominava várias línguas; e o narrador, apesar de mudo, também dominava várias línguas e conseguia compreender tudo o que ouvia, em diversos idiomas e dialetos (por isso manifesta o desejo de denunciar, um dia, o seu dono):

[...] O engraçado eram as línguas da conversa. Se era para todos perceberem e participarem, utilizavam o kimbundo. Se Baltazar queria dizer alguma coisa confidencial a Nicolau, usava o flamengo. E se Nicolau ou o meu dono se dirigiam a Diogo, para só os três se comunicarem, o português era escolhido. Complicado para quem não dominava os três idiomas. Eu estava perfeitamente à vontade. Até podiam falar castelhano ou mesmo francês, que o sentido não me escaparia. (PEPETELA, 1999, p. 114)

O fato de a ação narrativa remeter a uma diversidade étnica, cultural e linguística revelada pelos descendentes de Van Dum, do narrador e/ou dos demais personagens enxertados na narrativa, sublinha a constituição híbrida da sociedade angolana na narrativa e situa a ação do homem angolano nessa rede de relações.

É importante lembrar que essa configuração híbrida gera forte preconceito e racismo no âmbito da sociedade angolana retratada no texto, em sua grande maioria de origem mestiça. A discussão ganha destaque na

figura de D. Inocência, esposa **legítima** de Baltazar Van Dum, assinalando que um dos problemas apontados na obra é o da exploração colonial, que relegou o povo negro à escravidão. D. Inocência não se importava com as relações extraconjugais do marido com as escravas, desde que as grávidas fossem expulsas para longe. Entretanto, não tolerava mestiços ilegítimos, pois temia pelo enegrecimento de sua estirpe. Por isso exigia que os filhos ilegítimos do marido trabalhassem como criados, capturadores de escravos e/ou lavradores.

Aparece, então, ao longo de toda a narrativa, como um pano de fundo para os acontecimentos históricos, o cotidiano de sofrimento dos escravos e o desprezo com que são tratados, demarcando bem a sua posição na sociedade, o que é apresentado quase sempre ironicamente pelo narrador: “Os escravos que trabalhavam na casa não contavam, eram pouco mais que objetos animados” (PEPETELA, 1999, p. 44).

O discurso do escravo sem voz produz um testemunho alternativo ao da historiografia tradicional, com o objetivo de dessacralizar os escritos oficiais sobre a história de Angola e criticar o modo como a ciência História foi concebida, relatando apenas os supostos “grandes fatos”. Inscribe-se na fala do escravo outro discurso, que é a avaliação da experiência de colonização vivida pelo povo angolano. Sob essa perspectiva, o que também se depreende das páginas do livro é o entrecruzamento linguístico, religioso, racial e cultural, representado metonimicamente no romance pela família Van Dum. Entrelaçamento que conforma a representação identitária angolana, que se faz na tentativa de então assimilar a cultura do colonizador de modo a delinear a sua, numa relação de alteridade.

O fato de Pepetela reconhecer o hibridismo cultural como a base da formação da sociedade angolana revela maturidade e lucidez, ao lidar com a afirmação da identidade angolana. Não é incomum nos países que obtêm a independência política afirmar a identidade nacional a partir de marcas genuinamente nacionais, como foi o caso do Brasil, mais especificamente no movimento romântico, que criou imagens que traduzissem a realidade brasileira, que caracterizassem o Brasil e o brasileiro, como mecanismo de afirmação do próprio contra o imposto, valorizando nossos particularismos e manifestações locais e próprias.

Sem tentar minimizar e/ou eliminar o impacto do colonizador na sociedade colonizada, ao contrário da produção literária romântica brasileira, por exemplo, Pepetela tem consciência de que a Independência política por

si só não produz a descolonização – é um processo complexo e contínuo que não ocorre automaticamente –, pois há resquícios sempre latentes das forças culturais e institucionais que sustentaram o poder colonial. A inscrição colonial não desaparece com a expulsão do colonizador, que deixa suas marcas na língua, na cultura, nas manifestações religiosas, nos princípios morais e éticos da sociedade colonizada.

Assim, ao revisitar a história da colonização de Angola, Pepetela não se deixa seduzir pelo **autenticamente** nacional para a afirmação e/ou construção da angolanidade, que em *A gloriosa família* é marcada pelo hibridismo, pelo entrelaçamento de nacionalidades. Nesse sentido, o autor se mostra lúcido o bastante para compreender que não existe mais lugar para as utopias de originalidade isolacionista, para a busca por uma identidade nacional “pura”, num momento em que a lei do mundo é a interrelação e a interação de culturas.

Nota

¹ No mesmo ano de sua publicação, o romance ganhou o prêmio Camões, bem como foi publicado em diversos países, além do Brasil (1999): Holanda, em 2001, e Espanha e Noruega, em 2006.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, B.; PASCHOALIN, M. A. *História social da literatura portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs). Teoria e crítica pós-colonialista. In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2005a.

BONNICI, T. *Conceitos chave da teoria pós-colonial*. Maringá: EDUEM, 2005b.

CHAVES, R. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

LEITE, A. M. Janus-narrador em *A gloriosa família* de Pepetela, ou o poder profético da palavra narrativa. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MELLO, C.J. de A. *Discurso social, história e política no romance histórico contemporâneo de língua portuguesa*. Leminski, Lobo Antunes e Pepetela. 286 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.

PEPETELA. *A gloriosa família*: o tempo dos flamengos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

TEIXEIRA, V.M. B. *A gloriosa família*: o tempo dos flamengos. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs). *Portanto ... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

VIEIRA, L. *Luuanda*: estórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Ana Paula Franco Nobile Brandileone

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professora Titular de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

Artigo recebido em 01 de julho de 2013.

Artigo aceito em 14 de novembro de 2013.

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM-NARRADORA NO CONTO “MINHA COR”: DA OUTREMIZAÇÃO À RESISTÊNCIA

Ana Cristina Fernandes Pereira Wolff (anacris.wolff@gmail.com)
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)
Apucarana, Paraná, Brasil

Resumo: Este artigo analisa a construção da personagem-narradora em “Minha cor” (2007), de Raquel Almeida, publicado no volume 30 dos *Cadernos negros*. O conto desnuda as consequências das relações hostis entre brancos e negros para os sujeitos formados por processos de hibridização. A partir da teoria e crítica pós-colonial, observa-se como a personagem evolui e assume a identidade negra de seus antepassados, desperta sua subjetividade e resiste ao discurso instituído. Nesse sentido, além do preconceito racial e social de que são vítimas os negros/afro-descendentes na sociedade brasileira, nota-se a resistência daqueles que se orgulham de sua negritude. A personagem não aceita a outremização; desse modo, rejeita as diferenças impostas pela visão eurocêntrica e posiciona-se como sujeito.

Abstract: This article analyses the construction of the female character-narrator in “Minha cor” (2007), by Raquel Almeida, published in volume 30 of *Cadernos negros*. The short-story uncovers the consequences of the hostile relations between white and black people on subjects formed under processes of hybridization. From the perspective of post-colonial theory and criticism, evidence is provided on how the character evolves and takes over the black identity of her ancestors, awakes her subjectivity and resists against established discourse. In this respect, besides racial and social prejudice victimizing black/afro-descendants in Brazilian society, resistance offered by those who are proud of their blackness is highlighted. The character does not accept alterity; thus, she rejects differences imposed by the eurocentric vision and positions herself as a subject.

Palavras-chave: Branco x negro. Relações binárias. Outremização. Identidade. Subjetividade.

Keywords: White x black. Binary relations. Alterity. Identity. Subjectivity.

Introdução

Toda cultura é permeada por ideologias que, por meio de vários discursos, asseguram o domínio de certos grupos em detrimento de outros, porque a cultura compreende um “conjunto de sistemas simbólicos, de códigos que, de uma forma ou de outra, prescrevem ou limitam a conduta humana” (REIS, 1992, p. 66). Desse modo, as relações no seio das formações culturais implicam mecanismos de cerceamento social. A ordem simbólica inscrita na linguagem dá a conhecer a realidade e engendra mecanismos de poder, uma vez que as ideologias operam para articular as significações e garantir a dominação social. Historicamente, portanto, a noção de poder subjaz à linguagem, à cultura, à escrita e à literatura.

Qualquer discurso está impregnado de poder. Trata-se de um lugar de lutas, de conflitos, haja vista que “não é imune aos desafios ou às mudanças internas” (BONNICI, 2009, p. 259). Segundo Foucault (citado em BONNICI, 2009), todo discurso é, concomitantemente, afirmação e subversão do poder: uma vez exposto, torna-se frágil e sujeito a contradições.

A respeito disso, tem-se destacado uma série de estudos que propõem a releitura e a investigação das relações de poder implícitas nos textos literários. Por um lado, destaca-se a crítica feminista que, ao questionar a construção dos gêneros, desnuda a desigualdade entre os sexos do ponto de vista cultural e a dominação a que a mulher esteve subjugada ao longo da história. Por outro, o pós-colonialismo, que interessa mais de perto a este trabalho, consiste em uma interpretação política, com base na relação entre discurso e poder, que revê a relação dominante x dominado inscrita nos textos. Ao propor outro olhar sobre os textos produzidos, o pós-colonialismo oferece uma nova abordagem de leitura, inclusive de textos canônicos, revelando as relações de poder a eles subjacentes.

O Brasil é rico em textos que, explícita ou implicitamente, denunciam as relações que se estabeleceram entre o colonizador e os colonizados (índigenas e negros). Com o intuito de ocupar um “lugar vazio”, os lusos aqui se instalaram e, atendendo a seus objetivos imperialistas, submeteram tanto nativos quanto povos oriundos do continente africano à escravatura.

Embora tenha terminado em 1888, o processo de escravidão deixou marcas profundas na sociedade brasileira e engendrou uma nação

multicultural, híbrida, em que se mesclam traços europeus e africanos – obviamente os indígenas também se inserem nesse contexto, mas o foco neste artigo é a relação branco x negro. No entanto, relações hierarquizantes foram estabelecidas entre tais grupos e seus descendentes. Como consequência das relações de subordinação impostas aos negros africanos, seus descendentes pagam um alto preço pelo sistema de diferenças determinado pelo branco europeu: ainda hoje, são vistos como inferiores e, vítimas da discriminação social e racial, carregam consigo o peso do discurso hegemônico.

A partir dessas considerações, o objetivo deste artigo é observar no conto “Minha cor” (2007), de Raquel Almeida, publicado no Volume 30 dos *Cadernos Negros*, a construção da personagem-narradora. Observa-se como ela evolui, assumindo a identidade negra de seus antepassados, desperta sua subjetividade e resiste ao discurso instituído. Neste processo evolutivo, nota-se, além do preconceito racial e social de que são vítimas os negros e afrodescendentes na sociedade brasileira, a resistência daqueles que se orgulham de sua negritude. A personagem não aceita a outremização; desse modo, rejeita as diferenças impostas pela visão eurocêntrica e posiciona-se como sujeito.

As relações raciais no Brasil e os *Cadernos negros*

Ainda que o negro tenha participado ativamente da formação da cultura brasileira, sempre foi vítima de discriminação não apenas racial como também social. A raça, segundo Telles (2003), não é um fato biológico, e sim uma ideia que se fortaleceu, sobretudo, com as doutrinas deterministas do século XIX, as quais defendiam a superioridade branca. Embora tenham perdido força, elas “continuam firmemente enraizadas no pensamento social” (TELLES, 2003, p. 301), orientando formas de relacionamento e de ver o outro; conseqüentemente, levam à discriminação. Num sistema de relação entre dominador e dominado, este último, visto como inferior, sempre é colocado em uma posição de submissão da qual advêm sérias conseqüências, inclusive para a questão da identidade e da subjetividade.

O termo “raça”, segundo Bonnici (2009), sempre está carregado de preconceito. Qualquer que seja seu emprego (acepção fenotípica, geográfica ou biológica), há consenso entre os antropólogos em afirmar que não há raças humanas, mas apenas uma. As ditas características raciais (pigmentação da pele, cor e textura dos cabelos, forma do nariz e dos lábios) não se devem a inteligência, habilidades ou talento, como pregou a trajetória imperialista ancorada nas teorias científicas, culminando no racismo atual. A fim de servir aos interesses das metrópoles, as raças não-europeias foram estigmatizadas e subordinadas.

Em todos os países multirraciais, a discriminação racial e o racismo são frequentes. No Brasil não é diferente, embora isso seja mais velado aqui, se comparado com os Estados Unidos, por exemplo. De fato, há tolerância entre raças, pois as relações sociais horizontais são relativamente boas. No entanto, as relações sociais verticais são menos visíveis. Telles (2003) esclarece que as relações sociais horizontais compreendem “a sociabilidade inter-racial, especialmente entre pessoas da mesma classe social. Por sua vez, as relações verticais são aquelas entre diferentes classes sociais que implicam relações de poder sócio-econômico” (p. 303). Há, portanto, um racismo perverso, por vezes velado, que exclui muitos negros e afrodescendentes, sobretudo da possibilidade de ascender socialmente. Entre os brasileiros, prefere-se a noção de cor à de raça. Telles argumenta que

[...] a noção de cor dos brasileiros é equivalente ao conceito de raça, pois está associada à ideologia racial que hierarquiza as pessoas de cores diferentes. Independentemente do uso do conceito de cor ou raça, as pessoas são tipicamente racializadas e seu *status* depende de sua categorização racial ou de cor. (TELLES, 2003, p. 304)

No poema *Negro forro*, Adão Ventura (2001) denuncia: “minha carta de alforria/ costurou meus passos/ aos corredores da noite/ de minha pele” (p. 275), reiterando a situação histórica do negro na sociedade brasileira. Suas origens, seu passado e o modo como foi construído a partir do olhar do branco europeu estão inscritos em sua pele, e são determinantes no modo como é visto ainda hoje na sociedade. Subjugado e dominado pelo branco, o negro foi silenciado ao longo da história e relegado à margem.

Afinal quantos exemplos de escritores negros há no cânone nacional? Salvo alguns nomes, com destaque para Machado de Assis, prevalecem os autores brancos. Como argumenta Bonnici (2000): “Não somente a ligação entre o cânone literário e o poder é um fato indiscutível, mas também sua utilização para fixar a superioridade do colonizador, degradar o ‘primitivismo’ do colonizado e relegar à periferia qualquer manifestação cultural e literária oriunda da colônia” (p. 19-20). No caso das mulheres negras a situação é ainda pior, haja vista sua condição duplamente marginalizada: como mulheres e como negras.

Uma iniciativa no sentido de romper esse silêncio histórico e dar voz a homens e mulheres negras são os *Cadernos negros*. Publicados desde a década de 1970, tais *Cadernos*, segundo seus organizadores, “têm papel efetivo na construção de um espaço em que o imaginário afro vai se concretizando e reformulando” (RIBEIRO; BARBOSA, 2007, p. 11). Seu objetivo é dar visibilidade a autores e textos afros; constituem uma alternativa ao apagamento dos afro-brasileiros, sobretudo nos livros que orientam a educação de forma geral. A cada ano também aumenta a presença de mulheres nos *Cadernos*, “mostrando a força guerreira traduzida em palavras” (p. 12).

Entre os contos selecionados para o Volume 30 dos *Cadernos*, publicado em 2007, destaca-se “Minha cor”, de Raquel Almeida, objeto de estudo deste artigo. Filha de imigrantes nordestinos, a autora nasceu na cidade de São Paulo e criou-se na favela de Santa Terezinha. É ativista cultural e participa de iniciativas em prol da cultura afro-brasileira; coloca-se, portanto, como uma voz feminina a serviço da negritude e da resistência.

O pós-colonialismo

A crítica pós-colonial foi sistematizada a partir dos anos 1970 e visa compreender o imperialismo e suas influências, tanto local quanto mundialmente. Ao citar Parry (1987), Bonnici (2000) sumariza as preocupações do pós-colonialismo:

[...] um constante questionamento sobre as relações entre a cultura e o imperialismo para a compreensão da política e da cultura na era da descolonização; o auto-questionamento do crítico, porque solapa as próprias

estruturas do saber, ou seja, a teoria literária, a antropologia, a geografia eurocêntricas; engajamento do crítico, porque sua preocupação deve girar em torno da criação de um contexto favorável aos marginalizados e aos oprimidos, para a recuperação da história, da voz e para a abertura das discussões acadêmicas para todos; uma desconfiança sobre a possível institucionalização da disciplina e a apropriação da mesma pela crítica ocidental, neutralizando a sua mensagem de resistência. (p. 10)

Esta perspectiva crítica, portanto, reinterpreta aquilo que se cristalizou pelo discurso imperial e questiona as práticas de dominação. Na literatura, oferece novas perspectivas de tratamento do texto, desnudando não apenas o que é dito, mas sobretudo o que foi silenciado. Trata-se de uma abordagem ampla e complexa que envolve conceitos ideológicos.

Os estudos pós-coloniais mantêm estreita ligação com o feminismo, haja vista que, analogamente, as dicotomias patriarcalismo/feminismo e metrópole/colônia (ou colonizador/colonizado) são semelhantes: “Uma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia” (DU PLESSIS citado em BONNICI, 1998, p. 13). A esse respeito, ressalte-se que, em *Mulheres e colonialismo*, Gautier (2004) denuncia que homens colonizadores e colonizados criaram alianças contra as mulheres, negando-lhes direitos e inculcando nelas uma inferioridade supostamente “natural” ou “cientificamente provada”: “Aos antigos discursos religiosos sobre a necessária obediência das mulheres superpuseram-se discursos mais recentes sobre a debilidade do cérebro delas e, principalmente, sobre a necessidade de ensinar-lhes a higiene e a domesticidade” (p. 696).

A mulher negra (ou não-branca) sofreu de forma mais intensa os efeitos da colonização, pois se viu objetificada enquanto classe e enquanto raça. Se a mulher esteve sujeita à dominação ao longo dos séculos, ao patriarcalismo, a mulher negra foi duplamente dominada – como mulher e como negra –, submetida a uma série de hiatos e silenciamentos.

Cabe aos estudos pós-coloniais e feministas integrar essa mulher marginalizada à sociedade, questionando “as formas e modos literários” e desmascarando os “fundamentos masculinos do cânone” (BONNICI, 1998, p. 13). Se durante um longo período a mulher europeia foi vítima de esquemas de pensamento masculinos e colonialistas, a situação das mulheres

colonizadas certamente foi mais grave. Diante desse quadro, é imprescindível oportunizar que elas rompam tal silêncio e falem de suas experiências femininas, posicionando-se como sujeitos.

A outremização

O discurso colonial baseia-se na dialética Outro/outro. No sistema de relações entre colonizador e colonizado, o “poder colonial produz o colonizado com uma realidade fixa que é imediatamente em ‘outro’ e ainda inteiramente conhecível e visível” (BHABHA, 1991, p. 186). Instaura-se, portanto, um regime de verdades que transforma o colonizado no outro, inferior, diferente, sujeito ao domínio do colonizador (Outro). Ashcroft et al. (1998) denominam esse processo de “outremização”, isto é, o processo pelo qual o discurso imperial (Outro) fabrica o sujeito colonizado (outro) a partir de uma relação marcada pela diferença. “No discurso do poder, o Outro é o foco do poder que necessariamente produz o sujeito colonial, ao mesmo tempo dominando-o e excluindo-o” (BONNICI, 2000, p. 134). As estratégias de outremização, desse modo, estão vinculadas à formação do sujeito; ligam-se à criação de estereótipos e à utilização da linguagem e do discurso para dominar o outro e até justificar a exploração e o enriquecimento do colonizador.

No sistema binário de diferenças Outro/outro, o primeiro, o colonizador, ocupa a posição central enquanto o segundo, o colonizado, é relegado à margem. “Não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial”, esclarece Bhabha (1998, p. 76). Ao fazerem uso de um discurso altamente preconceituoso, as metrópoles coloniais inferiorizaram os colonizados, atribuindo-lhes valores negativos. A cor da pele foi muito utilizada pelo poder imperial para criar estereótipos junto aos sujeitos coloniais e marginalizá-los. A cor negra, ou a ausência da pele branca, foi sempre associada ao mal, ao selvagem. Assim, a alteridade colonial baseou-se em um artifício “inscrito no corpo do homem negro”. Por conseguinte, os não-brancos, estereotipados, taxados como preguiçosos, indolentes, passaram a imitar o comportamento do colonizador, falar sua língua, vestir suas roupas, como se apenas desse modo pudessem alcançar o estatuto de sujeitos e igualar-se aos brancos. Estando a existência relacionada a “uma

alteridade, seu olhar ou locus [sic]”, ao colono ou colonizado resta sonhar com a inversão de papéis: seu desejo é ver-se como o colonizador (Outro), ocupar o “espaço fantasmático da posse”, subverter a relação de alteridade, romper o “adiamento” e o “deslocamento” (BHABHA, 1998, p. 76).

Essa construção discursiva que supervaloriza o branco, estratégia comum entre os colonizadores, engendra uma crise de identidade no sujeito, causa a divisão, a fragmentação de sua personalidade e o leva a desprezar a si mesmo e procurar ser igual ao Outro, o branco (FANON citado em FIQUEIREDO, 1998). Do ponto de vista do colonizado, trata-se de um meio de “branqueamento” da raça, um modo de romper os limites hierárquicos impostos a ele, aproximando-o daqueles que se veem e são vistos como superiores, isto é, trata-se da negação da identidade do colonizado (visto como o diferente) e incorporação da imagem do Outro (o colonizador).

O sistema binário usado pelo império, como se vê, está ligado à dicotomia sujeito/objeto. De acordo com Spivak (1987), diferentes estratégias são aplicadas pelo colonizador no processo de outremização, a saber: a exploração física do território não-europeu, onde o Outro constrói o outro; a degradação do nativo, visto como selvagem, depravado, inculto; o hiato entre o europeu (Outro) e o não-europeu (outro). Por meio de um discurso altamente preconceituoso, os europeus colonizadores impuseram-se aos povos colonizados, menosprezando-os e degradando-os. Além dessas, uma estratégia bastante recorrente de outremização é a imposição da força física: a violência instaura o medo, a submissão, o silenciamento, a dominação. O texto *Compreender, tomar, destruir* (1982), de Tzvetan Todorov, é exemplar no sentido de explicitar as atrocidades às quais os nativos da América Espanhola foram submetidos: assassinato direto, maus tratos e doenças contribuíram massivamente para o extermínio de milhares de pessoas e levaram outras tantas à escravidão. A degradação do nativo, o menosprezo com que é tratado é uma estratégia de torná-lo objeto, submisso aos desejos do colonizador.

Subjetividade e resistência

Os termos sujeito e subjetividade são expressões-chave dos Estudos Pós-Coloniais porque afetam diretamente as percepções que os povos

colonizados têm de sua identidade e de sua capacidade de resistir às condições de dominação e revidar os pressupostos do colonialismo (ASHCROFT ET AL., 1998; BONNICI, 2005). A teoria do sujeito desenvolveu-se a partir dos estudos de Descartes e constrói o outro como diferente, passível de ser objetificado, dominado e até exterminado. Descartes separou o sujeito e o objeto; colocou o sujeito como fonte de toda atividade humana e controlador do mundo. Posteriormente, Marx defendeu que a consciência do homem é determinada pelo social enquanto Althusser insistiu na construção do sujeito pela ideologia. A classe dominadora, segundo ele, além de dominar, fabrica as ideias a partir das quais a sociedade deve se enxergar. Todo sujeito, portanto, nasce dentro de uma ideologia, é conivente com tal ideologia, a qual é perpetuada pelos aparelhos ideológicos do estado (estado, igreja, sistema educacional), que interpelam o sujeito.

Na perspectiva psicanalítica, Lacan também analisa a formação do sujeito. O sujeito lacaniano é o “dividido sujeito do desejo, o sujeito profundamente subjugado do significante e da linguagem [...] o sujeito completamente descentralizado, reduzido ao desejo daquela porção de si, incitada e, ao mesmo tempo, impedida pela linguagem” (BORCH-JACOBSON citado em BONNICI, 2005, p. 53). Segundo Lacan, a linguagem estrutura o inconsciente e é mais abrangente que o próprio sujeito. A linguagem, portanto, produz tanto o significado quanto o próprio sujeito. No estágio simbólico de sua formação, o sujeito é produzido pela linguagem e arremessado sob as leis preexistentes da linguagem, a partir das quais terá de viver e pelas quais adquire sua identidade (LACAN citado em BONNICI, 2005).

Foucault, por sua vez, substitui a noção de linguagem por discurso, que é mais abrangente. Assim, sujeito e subjetividade, na perspectiva foucaultiana, constroem-se pelo discurso, “o conjunto de sistemas históricos, sociais e culturais de conhecimento”. Já Derrida nega a autonomia do sujeito. “Nele existe o paradoxo da ação e da passividade para reagir contra as forças externas” (BONNICI, 2005, p. 53).

Ainda que reconheçam que o sujeito é um construto fabricado pela opressão, pela exclusão e pela marginalização, a partir do Outro, alguns estudiosos não rejeitam a sua autonomia. Segundo eles, o sujeito tem independência e liberdade para reagir contra aquilo que o oprime, tornar-

se agente: “I am my own foundation. And it is by going beyond the historical, instrumental hypothesis that I will initiate the cycle of my freedom” (FANON citado em ASHCROFT ET AL., 1998, p. 225). Portanto, espaço íntimo, interior, que se relaciona com o exterior, constrói-se na e pela sociedade, a subjetividade emerge a partir do momento em que o sujeito reage às formas de dominação e subverte a ordem estabelecida. O sujeito colonizado nem sempre é passivo, submisso ao processo de colonização. Ele reage para libertar-se da opressão, para desatar os nós que o prendem, para livrar-se da mordida que o cala. A resistência ou o revide permitem-lhe reconquistar a posição outrora usurpada, recusar as imposições do dominador.

A resistência, desse modo, consiste em formas de defesa pelas quais se rechaça o invasor, o colonizador. Para a teoria pós-colonial, não se trata apenas de atitudes violentas. Ao contrário, a resistência e o revide podem ser silenciosos, pacíficos, não envolvem propriamente a força física. Fazem-se pela subjetividade e pela agência, pelo contradiscurso. O conceito de resistência, afirma Bonnici (2009), instaura-se de várias formas: pela subversão, pela mímica, pela paródia, pela cortesia dissimulada. Além disso, “traz consigo debates culturais sobre o sujeito, o processo de subjetificação, a liberdade, a identidade, a individualidade e outros fatores” (BONNICI, 2009, p. 47), como em “Minha cor”. Em última instância, a resistência é um modo de reverter a situação operada pela colonização, recuperar a voz dos oprimidos e mostrar sua não-conformação aos pressupostos do colonialismo.

A emergência da subjetividade e da resistência em “Minha cor”

No conto “Minha cor”, de Raquel Almeida, predominam as personagens femininas: a narradora-protagonista (uma adolescente), a mãe e a avó. Além delas, aparece a figura paterna. A autora, portanto, escrevendo da posição de mulher, focaliza o conflito em torno de figuras femininas, problematiza a condição dessas mulheres. Basicamente, a fábula gira em torno da descoberta da própria cor pela narradora. Para a análise do texto, é importante, inicialmente, retomar a afirmação de Telles (2003) de que no

Brasil raça e cor se confundem. Assim, ao descobrir sua cor, a narradora descobre-se como herdeira da “raça” negra.

O conto tem início com uma data bastante significativa para a narradora: o dia em que fez sua primeira carteira de identidade. Com efeito, segundo as convenções sociais do mundo civilizado, uma pessoa é alguém somente a partir do momento em que um documento comprova que ela existe. Sem isso, não há existência, nem cidadania, nem acesso a direitos. A carteira de identidade é um dos primeiros documentos que atestam a existência de alguém. A ela se atribui certa independência, responsabilidade, valor enquanto cidadão. O texto comprova tal afirmação: “Acordei cedo naquele dia; pra mim era o acontecimento mais importante até aquele momento. [...] não queria me atrasar por nada. Era um dia especial, pois estava indo fazer minha primeira carteira de identidade” (ALMEIDA, 2007, p. 185)¹. Pelo discurso da narradora, nota-se que ter uma carteira de identidade é ser iniciada num outro estágio da vida, é ser reconhecida como alguém na sociedade.

Na fila de espera, uma observação da mãe desencadeia o conflito vivido pela personagem: “– Olha, na sua certidão tá escrito que você é parda, filha!”. Surpresa e um tanto confusa, a jovem vê-se intrigada diante da observação da mãe: “– Mãe! Que cor é essa?” (ALMEIDA, 2007, p. 185). A resposta não foi convincente: “– Ah, filha! É que você é como eu. Não é preta nem branca” (p. 186). O pardo, o intermediário, seria fruto da miscigenação, da mistura de tons de pele. Na resposta da mãe, observa-se uma estratégia comum de branqueamento. Para grande parte da população, diferentemente do que ocorre nos Estados Unidos, conforme estudos de Telles (2003), no Brasil é difícil definir exatamente quem é negro e quem não é. Muitas vezes, pessoas com ascendência negra a negam, haja vista o preconceito que, camuflado ou velado, circula socialmente. O autor destaca que a racialização no país está associada a diferentes tonalidades de pele, isto é, diferentes cores de pele correspondem a diferentes níveis de discriminação. Na resposta da mãe está implícito que, pelo “seu baixo valor na sociedade brasileira, muitos tentam escapar da negritude e, como o sistema brasileiro não possui regras claras para definir quem é negro, a negação é freqüentemente possível, pelo menos nominalmente” (TELLES, 2003, p. 305).

A narradora viu-se realmente confusa, afinal o que seria a cor parda? “Será que pardo é a mesma coisa que marrom?” (p. 186). Ela consegue diferenciar apenas entre brancos e negros: “Branco. Ah! A cor da minha amiguinha. Preto, a cor do meu pai. E pardo? Não existe! Que cor é essa que colocaram no meu documento?” (p. 186). Instintivamente, ela já estabelece a diferença entre um e outro. Nota-se que, como construto, a oposição branco x negro traz consigo uma relação hierárquica, em que o primeiro sobressai-se, ocupa uma posição superior à do segundo. A observação da mãe engendra nela uma crise identitária, afinal o que é ser pardo? Quais são as implicações disso? Em relação a que é que o pardo se define?

Ao indagar o pai, a resposta é bastante diferente daquela dada pela mãe:

– Pai, o que é pardo?

– Num sei não, fia. Num existe isso, fia. Ou é preto ou é branco!

Me confundi! Parda, preta ou branca? Olhei bem para o rosto do meu pai e me reconheci em seus traços. Fiquei muda por um instante enquanto ele dizia sorrindo:

– Pra mim você é preta! Você é minha filha! (p. 186)

Na fala do pai e da mãe vislumbra-se a afirmação de Telles (2003): no Brasil, a “forma pela qual as pessoas se identificam e se classificam é, às vezes, inconsistente e pode variar segundo a condição social” (p. 303). Nela estão implícitos alguns pontos importantes. Em primeiro lugar, nota-se que o pai tem a pele mais escura que a mãe, portanto, numa sociedade classista como a brasileira – em virtude do processo de colonização –, ele estaria mais propenso a ser vítima de discriminação. A mãe é mais miscigenada que ele. Há, assim, um jogo hierárquico na relação do casal: ela é filha de branco e negro, enquanto ele parece ter ascendência negra apenas. Na fala deles é evidente a diferença linguística entre os dois: a mãe evidencia um nível de educação mais elevado (refere-se à jovem como “filha”); já o pai aparenta um nível mais baixo (a filha é chamada de “fia”). O leitor nota que a filha, no jogo de espelhos, enxerga-se mais parecida com a mãe, que tem a pele mais clara – ainda que reconheça seus traços no rosto do pai – e,

portanto, marcas mais evidentes do branco: “Não acreditei muito no que ele disse, por ser mais escuro do que eu; sempre achei que era morena clara como minha mãe. Ela sempre falou que a cor dela era essa” (p. 186).

A mãe, no jogo de relações do casal, apesar de mulher, parece ocupar uma posição superior: é mais educada e, mais que valorizar sua ascendência negra, esforça-se para encobri-la. Ao mesmo tempo, incute os mesmos valores na filha: “morena clara como ela”. Tal relação contradiz aquilo que é frequente na literatura brasileira, de acordo com Moutinho (2004): “a posição hegemônica do homem ‘branco’ (ou ‘quase branco’) no modelo dominante de relacionamento homem/mulher” (p. 104). Percebe-se aqui a inversão de papéis: a mãe é que supostamente estaria a serviço do que se convencionou chamar de “branqueamento da nação”, dado que nega a cor do marido à filha. Por outro lado, no entanto, há uma ruptura com a estratégia de dominação do colonialismo: branca e masculina. Moutinho (2004) chama atenção para o fato de que, nas hierarquias de gênero, “raça” e mestiçagem em geral, “os mestiços (homem e mulher) [mãe da narradora] são superiores, respectivamente, aos homens e mulheres ‘negros’ [o pai]”. Na oposição entre o pai e a mãe, esta seria superior por ser “menos negra” (p. 171).

Ao completar 15 anos, a narradora viveu outra experiência importante. Ao ir a uma roda de samba próximo a sua escola, foi surpreendida pela indagação de uma mulher de “pele clara, cabelo escorrido, muito séria” (p. 187). Muito interessada na dança, tal mulher perguntou:

– Você não dança?

– Eu, não. Não gosto – respondi meio sem graça.

– Como não? Você é da cor! – ela falou, meio intrigada.

[...]

– Você é a primeira negra que eu conheço que não samba. Fala sério! É só você se soltar e não vai ter pra ninguém! (p. 187)

A conversa deixou a narradora desconcertada: “Como assim, eu sou da cor?” O outro, de fora, “uma mulher branca, de cabelo escorrido”, reforça uma característica cultural marcante do negro, ao mesmo tempo que chama a atenção da narradora para a sua cor. Afinal, como uma jovem negra poderia não conhecer ou não gostar de uma das principais expressões

artísticas de seu povo, por vezes até usada como estereótipo? Revela-se uma contradição: o olhar do outro é que desperta a narradora para características culturais de seus antepassados. As velhas indagações voltam a sua mente e são intensificadas pela conversa que ouve ao chegar em casa: o pai havia sido humilhado no trabalho: “Fiquei mal ao ver tristeza e indignação em seus olhos” (p. 189). A humilhação sofrida pelo pai é fruto de um processo hierárquico vigente desde a colonização e ainda enraizado no país. Na oposição binária branco x negro, o último foi “construído” como inferior, subalterno, fato até justificado por muitas teorias científicas. A par disso, afirma Telles (2003): “No Brasil, o racismo e a discriminação racial são mecanismos poderosos que agrupam as pessoas dentro de um sistema de classes altamente desigual e permite que os brancos mantenham privilégios para si e para seus filhos” (p. 306). Tal constatação é desnudada pela fala da avó paterna, em uma das visitas que a narradora lhe fez, quando conheceu um pouco mais sobre a realidade vivida pelos antepassados: “– É, fia, istude mesmo. Eu não tive essa chance que voceis ta tendo. No meu tempo a nossa iscola se chamava trabalho. Eu não podia entrar em nenhuma iscola. Mamãe dizia que pessoas como eu num podia istudar. Fazer o que, né?” (p. 188).

Aos negros, outremizados, cabia apenas o trabalho. Eram vistos como força de trabalho, como animais que moviam a economia e enriqueciam seus senhores. O estereótipo de preguiçosos, inferiores, justificava os exaustivos trabalhos a que eram submetidos, o que levava à morte em muitos casos. A educação cabia apenas aos brancos, superiores, supostamente dotados de inteligência. A escola era negada a um povo que apenas servia à dominação. Daí se infere o grande hiato existente entre dominantes e dominados, o modo de construção da alteridade colonial. Segundo Bonnici (2005), “alteridade significa ser o outro, ser diferente, manter a diversidade. [...] Refere-se ao outro engajado num contexto político, cultural, religioso e lingüístico” (p. 14).

Nesse jogo de relações, a fala da avó é reveladora de um sistema perverso: “[...] Os dono da casa era uma raça safada! Papai e mamãe trabaiava mesmo era pra gente ter o que comer e onde morar porque nós num tinha. Mamãe falava que quando eu nasci ela era livre, mas num tinha pra onde ir, por isso teve que trabaiá” (p. 188).

Ainda que livre, a família da avó estava presa à cor da pele e ao destino que cabia aos negros. A libertação dos negros escravos pouco mudou sua situação, pois eles continuaram à margem da sociedade. Aqueles que nascessem negros não tinham opções na vida, “não tinha para onde ir”. Estavam sob os olhos do branco que “destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido, o campo de visão perturbado” (BHABHA, 1998, p. 72). Sem opções, a família da avó se submetia ao branco, ainda que livre. Aqui se observa outra estratégia do dominador: mesmo sob a aparente liberdade, o negro continuava a ser explorado. Sem educação, sem dinheiro, sem terras – situação ainda agravada no caso das mulheres –, ele não tinha opção: continuava à mercê do antigo dono. Assumindo o papel de submissão que o branco lhe impunha, a família da avó aceitou o silenciamento. Neste ponto, é interessante lembrar que o silêncio também pode ser uma forma de resistência. Ele encobre, dissimula a raiva, sob a aparência da passividade. Ao silenciar-se, o dominado não discute, esconde sua revolta, sua angústia. Agora, no jogo estabelecido pela memória ao dialogar com a neta, a avó desnuda a raiva, a indignação. Por trás da expressão “raça safada” se esconde a escravidão, a outremização, a violência a que os negros estavam sujeitos, a ira e o desejo de reparação.

A avó revela que seus pais vieram de outro país, deixaram uma terra distante, o continente africano.

– Ah, minha fia! O nome agora eu num sei não. Mas num era daqui. Eles falavam outra língua que eu num aprendi, nem sei por quê. Minha mãe vestia uma saiona e dançava. Meu pai tocava tambô, lembro bastante disso. Mas quando eu tinha dezesseis anos eu casei. Papai e mamãe só esperaram eu casar pra ir pro céu. Agora só falta eu. (p. 188)

O bisavô e a bisavó da narradora foram vítimas da diáspora. A diáspora constitui um movimento forçado ou voluntário de pessoas e povos de sua terra originária para outros locais. Trata-se de um fato fundamental do colonialismo, haja vista que o deslocamento é uma marca característica do processo de colonização (BONNICI, 2000). Spivak distingue duas possibilidades de diáspora: a) a pré-transnacional, que ocorreu na era clássica e na modernidade. Nela ressalta-se o deslocamento de milhões de escravos

para trabalhar no Novo Mundo, inclusive no Brasil, de forma traumática; b) a transnacional, que inclui os trabalhadores do *indentured labour* no século XIX e os deslocamentos contemporâneos (SPIVAK citado em BONNICI, 2009). A avó da narradora remete à diáspora pré-transnacional, pela qual milhões de africanos deixaram sua terra natal e foram trazidos, à força, para o continente americano.

Para Hall (2003), o sujeito diaspórico jamais se desapega de suas origens e mantém, pela tradição, a cultura na qual nasceu. Isto se dá pela manutenção da língua, da religião, do modo de pensar e agir. Permanece vivo um forte senso do que é a “terra de origem” e tenta-se preservar a identidade cultural. Essa característica é evidente no discurso da avó: segundo ela, seus pais faziam uso da língua nativa e mantinham as tradições culturais de sua terra – a dança e os instrumentos. Preso às memórias e ao desejo de manter uma identidade cultural, o sujeito diaspórico é levado a reinventar a si mesmo pela linguagem e pelo mito, devido à sensação de não estar em casa. A tradição, portanto, é seu cordão umbilical. É ela que mantém a fidelidade às origens, sua autenticidade; confere significado à vida do sujeito em dispersão e dá sentido à sua história (HALL, 2003). O eufemismo usado pela avó mostra o sofrimento dos pais, a saudade de casa, a humilhação, a sujeição, a falta de perspectiva. As ideologias de hierarquia e de dominação racial impõem aos seres humanos categorias raciais e orientam o tratamento entre eles. Por conseguinte, “essa idéia leva à discriminação racial que, por sua vez, aumenta as probabilidades de que uma pessoa sofra humilhação, viva na pobreza e acabe morrendo com pouca idade” (TELLES, 2003, p. 301), como evidencia a fala da velha senhora. As duas gerações foram vítimas do desmembramento, do deslocamento, da náusea, segundo Fanon (citado em SOUZA, 1997), afastando-se de sua própria presença. O desmembramento em geral remete à “fragmentação ou perda de identidade, de uma herança, de uma língua, de um passado” (SOUZA, 1997, p. 67). Em virtude disso é que há o esforço dos antepassados da narradora em preservar as tradições, manter os tênues laços que os ligam às origens.

Deslocados de seu território natal, os bisavós da narradora inserem-se no multiculturalismo, ou seja, na ideia de sociedades mistas ou culturalmente heterogêneas (HALL, 2003). A migração forçada conduziu os antepassados a um território distante, hostil, excludente. Para atender aos interesses da metrópole, foram despojados de sua dignidade, de sua

humanidade. As diferenças culturais entre eles e os brancos não são facilmente aceitas pelo colonizador que impõe sua cultura. Desse modo, os negros são objetificados (a partir da dicotomia Outro/outro), marginalizados e entregues à invisibilidade. O discurso dominante homogeneizante não respeita as diferenças. Assim, os antepassados mantêm sua cultura em suas atitudes existenciais e negociam sua identidade. Nesse sentido, observa-se que o “multiculturalismo lança a problemática do lugar e dos direitos das minorias em relação à maioria [...] discute o problema da identidade e de seu reconhecimento” (SEMPRINI, 1999, p. 43). Note-se que, embora os pais, os sujeitos diáspóricos tenham mantido sua língua, expressão inquestionável da cultura e da identidade de um povo, a avó, a nova geração, não aprendeu, ou seja, mesmo com o esforço para manter as tradições, a língua do ancestral sucumbe à “supremacia” do branco.

O multiculturalismo no Brasil, desse modo, é dado pela experiência dos antepassados e suas gerações seguintes. Pela fala da avó, no entanto, mostra-se como algo falacioso, pois a cultura negra permanece invisível para o branco português, é por ele rechaçada, ignorada. A experiência do deslocamento causa sentimentos de exclusão, solidão, melancolia, o que justifica até mesmo a morte, tal qual denuncia a fala da avó.

Como em um momento de epifania, ao ver as lágrimas da avó, a narradora tem certeza de sua ancestralidade:

Nunca mais questioneei “qual é a minha cor”. Percebi o quanto isso é irrelevante, pois estava ali, bem diante dos meus olhos, a resposta. [...] Meus bisavós foram escravos, trabalhavam em casas de senhores brancos. Quando minha avó nasceu, eles já eram “livres”, seus pais não permitiram que ela trabalhasse, pois não queriam que ela tivesse a mesma sina. Minha avó não pôde estudar por ter a pele preta, por ser negra. Os colégios daquela época não aceitavam negros. (p. 189)

Assim como seu pai, sua avó jamais teve vergonha de sua negritude, apesar da discriminação, da exploração, da humilhação a que estivera sujeita. Relendo a vida de seus ancestrais e reinterpretando-a, a narradora identifica-se com eles, em um misto de orgulho e revolta. Tal sentimento é acirrado quando, por curiosidade, ela procura o significado de pardo no dicionário, a palavra que tanto a incomodara anteriormente: “*Pardo = Branco sujo! Versão*

atualizada do Aurélio: Mistura de branco e preto. MULA-TO! Mulato: vem de mula, mistura de égua com burro. Versão atualizada do Aurélio: a mesma coisa que pardo. (p. 189, ênfase da autora).

A carga semântica pejorativa ligada aos termos pardo e mulato é evidente. Há, discursivamente, uma construção ideológica poderosa, que fabricou (outremizou) o negro e seus descendentes enquanto seres humanos inferiores, próximos a animais. O resultado da mistura de raças, a miscigenação, é igualmente condenado. A hibridação das raças humanas, “enquanto ‘espécies diversas’, era um fenômeno a ser evitado”, o que é claramente expresso na definição anterior. Tal definição parece remontar ao pensamento poligenista do século XIX que se aliou ao imperialismo europeu. A esse respeito, importa destacar que a Escola Craniológica Francesa defendia que “o mestiço, à semelhança da mula, não era fértil”. Outros teóricos deterministas, por sua vez, lastimavam “a fertilidade dessas populações que herdavam sempre as características mais negativas das raças em cruzamento” (SCHWARCZ, 1993, p. 56-57).

De um modo ou de outro, portanto, a referência ao mestiço, fruto da mistura de raças (o outro), é orientada por uma clara estratégia de desqualificação. Sendo todo cruzamento um erro, o pensamento à época era orientado pelos seguintes postulados: enaltecer a existência de “tipos puros”, não sujeitos à mestiçagem; compreender a miscigenação como sinônimo de degeneração tanto racial quanto social (SCHWARCZ, 1993). Ao subverter a teoria de Darwin, tal ideia afirmava que o resultado de um casamento híbrido seria sempre fraco ou degenerado. Além disso, carregaria todos os aspectos negativos de seus ancestrais. Nesse sentido, Telles (2003) afirma que no “Brasil, a existência da categoria mulato, ou pardo, ou mestiço, é, ao mesmo tempo, causa e conseqüência de uma ideologia de miscigenação e não o resultado automático do processo biológico real da mistura de raças” (p. 305). Ou seja, como revela a definição destacada pela narradora, o termo mulato remete ao pensamento vigente no século XIX e perpetuado pela ideologia. No caso brasileiro, embora por vezes os mulatos sejam associados ao brasileiro típico, frequentemente são marginalizados e, de fato, estão mais próximos da condição dos negros do que dos brancos na estrutura classista do país. O modelo racial, portanto, explica as diferenças e hierarquias entre os sujeitos.

A revolta da jovem diante do verbete é instantânea: “Não sou suja! Nem mula! Sou afro! Sou negra! Da pele preta!” (ALMEIDA, 2007, p. 189). O revide ou resistência é um modo de reverter a dicotomia colonizador x colonizado e abalar a ordem imposta pelo branco (centro). No fragmento acima é visível a atitude de revide, de resistência da narradora ao reivindicar algo que lhe foi usurpado historicamente: afirma sua cor e nega tudo o que, pela ideologia, sempre foi associado à figura do negro. Naquele momento, ela está inscrevendo-se para o vestibular de uma universidade pública. Não tem dúvidas quanto à sua cor ao preencher o formulário: “sou negra”. “Estou me dedicando e tenho certeza de que vou passar no vestibular e conquistar um direito que um dia foi negado, injustamente, aos nossos antepassados. Que foi negado à minha avó. Que foi negado à minha cor” (p. 189).

As dúvidas antigas não assaltam mais a narradora. Ela aceita, com orgulho, sua cor, herdada de sua avó e de seu pai. Tal aceitação é permeada pela longa trajetória do negro no continente americano e é uma resposta aos erros históricos a que foi submetido. Ela afirma sua identidade, sua subjetividade. Coloca-se na posição de sujeito, de agente. Rejeita o discurso dominante, interrogando-o, ao mesmo tempo que desnuda um aspecto recorrente: o embranquecimento do negro.

Cor, cor, cor! Motivo pra embranquecer o negro. Dessa forma o preconceito afirma: negro, não tem mais jeito! Mulato: mais um pouquinho você chega lá! Pardo: você ainda está sujo! Se eu aceitar ser classificada como parda, perco a minha identidade, o meu orgulho. Só me resta vergonha. Preta, sim! Negritude, resistência, orgulho, coragem, raiz, força e fé! (p. 190)

Há o encontro da narradora com a subjetividade negra outrora perdida, “aquela referida ao passado africano, que fora oprimida pelo sistema de dominação branco” (MOUTINHO, 2004, p. 157). Assim, recupera sua força, a força de sua identidade, sua ligação com a África, suas raízes. Libertase, enfim, ao conhecer a grandeza de sua “raça” e incorpora o espírito de luta para resistir e revidar. Não foi um documento (a carteira de identidade) que realmente definiu a identidade da personagem, mas o ver-se como sujeito, como uma mulher negra com voz e disposta a resistir ao discurso hegemônico. A escrita de Raquel Almeida, em última instância, coloca-se como uma importante estratégia de agência e resistência, de reconstrução

da identidade dos afrodescendentes. Trata-se do revide por meio do discurso, isto é, uma literatura que realça a subjetividade do negro marginalizado na sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, posiciona-se contra a hegemonia eurocêntrica. Ao resgatar suas origens, a cultura de seus ancestrais, “o passado, utilizado para abrir o futuro, é um convite à ação e um pressuposto para a esperança. Segue-se que o intelectual deve lutar para conseguir a descolonização da nação” (BONNICI, 2009, p. 58). A narradora-protagonista de Raquel Almeida é metonímia da situação dos afro-brasileiros e revela-se inconformada com isso.

Considerações finais

A partir do exposto, pode-se dizer que o conto “Minha cor” desnuda, criticamente, a ideologia que naturaliza alguns aspectos construídos em favor da dominação e da exploração.

Em um sistema que a posiciona como diferente por causa da cor da pele, a jovem narradora sai de um estágio de inconsciência quanto ao racismo e à subalternidade de seus ascendentes e luta para impor sua identidade. Mulher e negra, ou seja, duplamente rechaçada em uma sociedade predominantemente branca e patriarcal, a narradora renega os condicionamentos históricos e o discurso instituído, colocando-se como sujeito. Daí o título do conto: orgulho de sua pele, de sua “raça”, de suas raízes. A outremização é negada; a hierarquia, rompida pela jovem. Apesar de sua situação ser bastante diversa daquela da avó, ainda há muito a reivindicar. No entanto, sua subjetividade é mais forte que a marginalização e a objetificação. Ela se faz sujeito ativo, e sua voz rompe o silêncio e o processo histórico de dominação. A narrativa de Raquel Almeida, enfim, ecoa como um discurso de resistência, de denúncia e de inconformidade quanto aos binarismos que orientam a relação entre sujeitos na sociedade brasileira, ainda que veladamente.

Nota

¹Todas as citações do conto são desta edição e serão documentadas no texto com o número da(s) página(s) apenas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. Minha cor. In: RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (org.). *Cadernos negros: contos afro-brasileiros*. Volume 30. São Paulo: Quilomhoje, 2007, p. 185-190.

ASHCROFT et al. *Key Concepts in Post-colonial Studies*. London: Routledge, 1998.

BHABHA, H. K. A questão do “Outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, 177-203.

_____. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONNICI, T. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005.

_____. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*. Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

_____. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

_____. Problemas de representação, consolidação, avanços, ambiguidades e resistência nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais. In: _____ (org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.

_____. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 257-285.

FIGUEIREDO, E. *Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: Ed. da UFF, 1998.

GAUTIER, A. Mulheres e colonialismo. In: FERRO, M. *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 660-706.

HALL, S. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: _____. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 25-50.

MOUTINHO, L. *Raça, “cor” e desejo*. São Paulo: Unesp, 2004.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (orgs). *Cadernos negros: contos afro-brasileiros*. Volume 30. São Paulo: Quilomhoje, 2007.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEMPRINI, A. *Multiculturalismo*. Bauru: Edusc, 1999.

SOUZA, L. M. T. M. O fragmento quântico: identidade e alteridade no sujeito pós-colonial. *Letras*. Alteridade e heterogeneidade. Santa Maria: UFSM, jan/jun. 1997, p. 65-81.

SPIVAK, G. C. Subaltern Studies: Deconstructing Historiography. In: _____. *In Other Worlds*. New York: Methuen, 1987, p. 215-219.

TELLES, E. *Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica*. Rio de Janeiro: Relume-Demará: Fundação Ford, 2003.

TODOROV, T. Compreender, conquistar, destruir. In: _____. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

VENTURA, A. Negro forro. In: MORICONI, I. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 275.

Ana Cristina Fernandes Pereira Wolff

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Campus Apucarana.

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 7 de novembro de 2013.

DE LASCIVA A MUSA: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA EM VERSOS DE GREGÓRIO DE MATOS A MÁRIO DE ANDRADE

Angela Teodoro Grillo (angela_grillo@yahoo.com.br)
Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)
São Paulo, Brasil

Resumo: O artigo apresenta um breve panorama da representação da imagem da mulher negra na poesia brasileira desde a literatura do Brasil colônia ao modernismo. Discute, comparativamente, a imagem idealizada da indígena e da branca em relação à negra que, na maioria das vezes, foi representada de forma pejorativa. A ela pouquíssimas vezes foi dado o lugar de musa pelos poetas. Em seguida, o texto apresenta um estudo de textos poéticos de Mário de Andrade, mostrando que o artista inverte a imagem tradicionalmente estereotipada da mulher negra, principalmente em “Poemas da negra”, alcançando nesses versos o auge de seu lirismo amoroso.

Résumé: L'article présente un aperçu de la représentation des femmes noires dans la poésie brésilienne depuis la littérature coloniale du Brésil jusqu'au modernisme. Met en question, de une façon comparative, des images idéalisées de l'indigène et de la blanche par rapport à la femme noire, qui est représentée, dans la plupart des cas, de manière péjorative. La femme noire n'a presque jamais occupée la place de muse dans la poésie brésilienne. En suite, on étudie des poèmes de Mário de Andrade lesquels montrent que le poète renverse l'image stéréotypée de la femme noire, surtout dans les “Poemas da negra”, où il atteint le sommet de son lyrisme amoureux.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Mulher negra. Estudos sobre o negro. Mário de Andrade poeta.

Mots-clés: Poésie brésilienne. La femme noire. Des études sur le négro. Mário de Andrade poète.

No ensaio “A poesia de Mário de Andrade” (2005), Gilda de Mello e Souza, além de percorrer todos os livros que compõem a obra do poeta, indica possibilidades de aprofundamentos da interpretação de alguns poemas. Ao tratar dos “Poemas da negra”, a autora assinala que neles encontramos “uma atitude inédita na poesia brasileira” (SOUZA, 2010, p. 29). Segundo verificou na correspondência de Mário e Manuel Bandeira, o poeta de “Irene” resiste aos versos do amigo paulista. Este responde que a dificuldade de Bandeira advém do fato de ele, Mário, ter valorizado uma negra. Para compreender essa valorização, que explica o ineditismo, Gilda de Mello e Souza sugere um estudo em que se compare os versos do modernista com a tradição da poesia erótica ligada ao senhor de engenho em que já se habituara a sensibilidade nacional (SOUZA, 2005).

Entendo como “atitude inédita” a construção da imagem favorável da negra nos versos do modernista em relação à poesia brasileira culta – nas raras exceções – e popular (também a portuguesa), nas quais, na maioria das vezes, a negra e a mulata aparecem de forma estereotipada. Não se pode, contudo, adentrar a representação da negra e a inversão de enfoque feita pelo poeta modernista, sem resgatar o papel imposto às mulheres, de origem vária – negra, branca e indígena –, na construção da sociedade brasileira e a figuração delas na literatura.

Desde a formação da nossa sociedade, calcada no regime patriarcal, à mulher são impostos papéis sociais que se distinguem não apenas em termos de classe, como também de cor. O presente trabalho não busca nas obras a expressão da realidade, ou em que medida elas refletem interesse social por parte do escritor, mas entende, como ensina Antonio Candido (2008), que a sociologia “não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns de seus aspectos” (p. 18).

O percurso proposto coaduna-se com o estudo que desenvolvo, à luz da crítica genética, em documentos pertencentes ao processo criativo da pesquisa do escritor intitulada *Preto* (GRILLO, 2010). Nesse manuscrito de Mário de Andrade etnógrafo, dezoito notas de trabalho mostram que, no decorrer de suas leituras, ele percebeu a existência de uma tradição preconceituosa em relação à mulher negra e reuniu uma bibliografia formada, principalmente, da literatura popular do Brasil e Portugal, encontrando, em ambos os cancioneiros, versos que a vituperam.

Desde a literatura do Brasil colônia, a mulher negra aparece de forma esparsa em textos poéticos; quando encontrada, verifica-se que a

nossa poesia lírica amorosa, tradicionalmente, não a escolhe como musa. Gregório de Matos é o primeiro brasileiro que oferece versos à negra e à mulata, pontuando diferença entre elas que será mantida na tradição. Em um dos poemas a ele atribuído “Anatomia horrorosa que faz de huma negra chamada Maria Viegas”, a negra combina traços de sensualidade exacerbada à repugnância física, como se vê na primeira estrofe:

Dize-me, Maria Viegas
qual é a causa, que te move,
a querer, que te prove
todo o home, a quem te entregas?
jamais a ninguém te negas,
tendo um vaso vaganau,
e sobretudo tão mau,
que afirma toda a pessoa,
que a fornicou já, que enjoa,
por feder a bacalhau. (MATTOS, 1992, p. 149)

Em outro poema satírico, “Huma graciosa mulata filha de outra chamada Maricotta com quem o poeta se tinha divertido, e chamava ao filho do poeta seu marido”, o poeta elogia a beleza da mulata:

Por vida do meu Gonçalo,
Custódia formosa e linda,
que eu não vi Mulata mais linda,
que me desse tanto abalo:
quando vos vejo, e vos falo,
tenho pesar grande, e vasto
do impedimento, que arrasto,
porque pelos meus gostilhos
fora eu Pai dos vossos Filhos
antes que vosso Padrasto. (MATTOS, 1992, p. 533)

Esses versos acentuam alguns dos estereótipos que acompanharão a representação da mulher de descendência africana. A mulata tem a beleza enaltecida, mas necessariamente unida à lascívia; a mulher de pele mais escura é relacionada à feiura, inveja, intriga ou bondade submissa. Algumas vezes

os adjetivos utilizados não seguem a ordem; a mulata pode aparecer como bonita e invejosa, assim como a negra surge como feia e propensa à luxúria – como Maria Viegas. Importa ressaltar que raramente a imagem da negra está livre de qualidades pejorativas. O negro na sátira barroca, como explica João Adolfo Hansen (1989), tem os valores:

[...] condensados pelo discurso da moral que encena o aparato jurídico, efetuando o negro como /bestialidade/, pela maledicência e ridicularização. Este padrão é encenado como linguagem do sexo e da distância hierárquica: é o que se dá, por exemplo, no procedimento de fusão das características de “puta”, “mulata” (ou “negra”), e animal, perpassada de valores afetivos e mercantis. (p. 322-323)

Depois do poeta baiano existe um vácuo na literatura brasileira em relação à mulher negra que, raras vezes, será cantada em versos no romantismo. Antes de discutir alguns poemas românticos, vale compreender a representação da indígena na literatura brasileira que antecede esta época, quando ela aparece de forma idealizada e transfigurada. No poema épico, que precede o romantismo, *Caramuru*, de 1781, a heroína é apresentada de forma bastante elogiosa no Canto II, estrofe LXXVII:

Paraguaçu (tal nome teve)
Bem diversa de gente tão nojosa;
De cor tão alva como a branca neve;
E donde não é neve, era de rosa:
O nariz natural, boca mui breve,
Olhos de bela luz, testa espaçosa;
De algodão tudo o mais, com manto espesso,
Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço. (DURÃO, 2008, p. 421)

Santa Rita Durão confere, na palavra, os dotes de Paraguaçu e o recato da mulher europeia. Diferentemente dos outros indígenas que lhe provocam nojo, a pele da indígena é branca ou, no limite, rosa. Torna-se uma mulher digna ao cobrir o corpo com o manto que remete à veste de uma santa, o que lhe define o destino. Ela será a escolhida de Diogo Álvares, que a levará para França onde, batizada, tendo como madrinha Catarina de Médicis, passa a se chamar Catarina Álvares. Quando o casal volta ao Brasil,

essa indígena brasileira europeizada tem uma visão da Virgem Santíssima que lhe pede a restituição de uma imagem roubada por um selvagem. Em suma, a tupinambá perde a identidade; a aparência e o comportamento dela repetem o das mulheres francesas católicas, isto é, aspectos vislumbrados pelo regime patriarcal no Brasil.

Na prosa poética de *Iracema*, a protagonista é a morena com cabelos da cor das asas da graúna e longos como um talhe de palmeira, seus traços aproximam-se do tipo físico da indígena, é interessante notar o epíteto “virgem” dado à personagem. Antes de encontrar-se com Martim, com quem mais tarde terá um filho, o adjetivo é reiterado cinco vezes no segundo capítulo, composto apenas de duas páginas, que a descreve e a apresenta: “a virgem dos lábios de mel”; “a morena virgem”; “A graciosa ará [...] chama a virgem pelo nome”; “ergue os olhos a virgem”; “porém a virgem lançou de si o arco” (ALENCAR, 1958, p. 238-40). Iracema, que entra na literatura como símbolo da formação do Brasil, tem como destaque a virgindade entre seus atributos edificantes, o aspecto chancela a condição símbolo de boa conduta da mulher solteira na sociedade patriarcal.

Por outro lado, há um suposto aspecto lúbrico da autóctone constantemente afirmado em textos históricos e sociológicos, pois ao exacerbar a sexualidade da indígena, explica-se o início da miscigenação em solo brasileiro. Para Gilberto Freyre (2002), por exemplo, “por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas, aos ‘caraíbas’ gulosos de mulher” (p. 38).

A discussão sobre a imagem do indígena na literatura ultrapassa, evidentemente, a fronteira de gênero. O genocídio e a expulsão para lugares longínquos, legaram-lhe um espaço pequeno nas obras literárias e na sociedade. Após o romantismo, poucas vezes é retomado como personagem. Se por um lado, os indígenas tiveram, em certo momento, a imagem exaltada na literatura, ainda que falseada, o mesmo não aconteceu com os negros. Clovis Moura (1988) afirma:

Em toda essa produção [literária] nenhum personagem negro entrou como herói. [...] Quando surge a literatura nacional romântica, na sua primeira fase, surge exatamente para negar a existência do negro, quer social, quer esteticamente. Tudo o que acontece na nossa literatura tem que enaltecer os padrões brancos, ou de exaltação do índio, mas um índio distante, europeizado, quase um branco naturalizado índio. (p. 26)

De fato, com o advento da escravidão de homens capturados no continente africano, o branco, entre outras estratégias de dominação, associa ao negro inúmeras qualidades perniciosas para afirmar que os escravizados possuem um rebaixamento moral baseado em condutas duvidosas. Para as mulheres, a situação é ainda mais complexa, pois escravizada no regime patriarcal torna-se também mercadoria sexual, como explica Sonia Maria Giacomini:

A lógica da sociedade patriarcal e escravista parece delinear seus contornos mais brutais no caso da mulher escrava. A apropriação do conjunto das potencialidades dos escravos pelos senhores compreende, no caso da escrava, a exploração sexual do seu corpo, que não lhe pertence pela própria lógica da escravidão. [...] Por um lado, a escravidão confere aos escravos a situação de coisa (“propriedade do outro”); por outro, o caráter patriarcal da sociedade adenda: “coisa homem” e “coisa mulher”. [...] A possibilidade da utilização dos escravos como objeto sexual só se concretiza para a escrava porque recaem sobre ela, enquanto mulher, as determinações da sociedade, que determinam e legitimam a dominação do homem sobre a mulher. (GIACOMINI, 2008, p. 65)

Dada sua condição de mercadoria, poucas vezes a negra se vê retratada na literatura romântica. Uma exceção está nos poemas líricos amorosos do poeta abolicionista Luiz Gama. A estudiosa Ligia Ferreira Fonseca (2011) afirma que se trata do primeiro poeta brasileiro a publicar versos elogiosos à negra; além disso

Às pálidas musas gregas, ele prefere a ‘Musa de Guiné’, cor de azeviche’ cujos poderes mágicos o farão penetrar no mundo invisível, ou melhor não-visível aos olhos dos brancos ou dos mulatos, insensíveis aos elementos e à linguagem próprios da cultura africana. (p. 40)

Como será visto adiante, Mário de Andrade no verso “Te vejo coberta de estrelas” (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 343), de “Poemas da Negra”¹, poema “T”, verso 9, ao buscar o sublime confirma, na verdade, a solução de Luiz Gama; ambos usam a mesma metáfora do céu estrelado, como se vê nos versos “Meus amores”, do poeta romântico:

Meus amores são lindos, cor da noite
Recamada de estrelas rutilantes;
Tão formosa crioula, ou Tétis negra,
Tem por olhos dois astros cintilantes. (Citado em FONSECA, 2011, p. 80)

Em “A escrava”, de Gonçalves Dias (1926, v. 2, p. 29-30), o poeta versa sobre o exílio, tema que lhe era caro; nesses versos encontra-se outra forma de figuração poética da negra. O romântico dramatiza o exílio de uma africana em terras brasileira; vê-se neste caso um tratamento que não recorre a estereótipos grotescos ou sexuais, mas tampouco Alsgá é a musa amada pelo poeta. Ela é o sujeito lírico, em estado de banzo, lembrando seu trágico destino.

Ainda no século XIX, o poema “Aos negreiros”, da poesia fescinina de Francisco Moniz Barreto, é apontado como abolicionista, e leva esta dedicatória do autor “Aos que fornicam com as negras, e gostam de fornicar negras; e não aos ímpios que traficam em carne humana, de pele preta, assim denominados; que com estes, pela abominação lhes voto, não quererei eu palestras jamais” (Citado em BUENO, 2004, p. 154-155). As duas primeiras estrofes são suficientes para exemplificar o conteúdo do poema na íntegra:

Quem diz que não fode negras,
Que a elas tem aversão.
E, quando as vê faz carrancas,
Ou quer enganar as brancas,
Ou mente, ou não tem tesão.

Negra, crioula, ou da Costa,
É sultana da Guiné;
Seio duro, bunda chata
Rivaliza a mulata
A pôr o caralho em pé. (Citado em BUENO, 2004, p. 154)

Em relação à mulher branca, ainda que os estudos de gênero revisitem o seu lugar, revelando que ela nem sempre fora a mulher livre, recatada e enclausurada como nos acostumamos a pensar desde a publicação de *Casa grande & senzala* (FREYRE, 1933), o fato é que em nossa poesia,

escrita majoritariamente por homens brancos, a mulher branca tem lugar privilegiado de musa e modelo de beleza hegemônica que figura até os dias atuais. Essa representação vigora desde Gregório de Mattos, nos versos árcades, e em praticamente toda poesia romântica e parnasiana. O tercetos do soneto “VIII” de “Via Láctea”, de Olavo Bilac (1942), exemplificam:

E envolvida de tua virgindade
De teu pudor na cândida armadura,
Foges o amor, guardando a castidade,

Como as montanhas, nos espaços francos
Erguendo os altos píncaros, a alvura
Guardam da neve que lhes cobre os flancos. (BILAC, 1942, p. 50)

Na expressão popular, um ditado recolhido por Mário de Andrade sinaliza as acepções da branca e as da mulata/ negra que frequentam igualmente a literatura erudita: “Branca para casar, mulata para f[oder]... e negra para trabalhar” (GRILLO, 2010, v. 1, p. 115).

Na sociedade patriarcal, se por um lado, é reservado à branca o lugar de senhora, a negra serve à disponibilidade para o sexo, o que contribui para a construção da rivalidade entre brancas e negras que disputam, assim o vemos na literatura feita por homens, o afeto do patriarca. Teófilo Queiróz Junior (1975), em seu estudo sobre a mulata na literatura brasileira, analisa: “O senhor branco soube recorrer ao argumento da irresistibilidade e à amoralidade da mulher de cor como eficazes elementos justificadores de impulsões extraconjugais masculinas, sem maiores riscos morais por parte do conquistador (p. 21).

Na poesia modernista, “Essa negra Fulô” de Jorge de Lima, poema publicado em 1928, ainda que se possa reconhecer elementos que buscam retirar o negro do lugar submisso em relação ao branco, o poeta mantém na personagem Fulô os estereótipos da sensualidade exacerbada e atrevimento, capazes de transformar um castigo em sedução, Fulô sai “ganhando” na disputa com a senhora branca:

O Sinhô foi açoitar
sozinho a negra Fulô.
a negra tirou a saia

e tirou o cabeção,
de dentro dele pulou
nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô? Ó Fulô?
Cadê, cadê teu Sinhô?
Que nosso Senhor mandou?
Ah! Foi você que roubou,
Foi você, negra Fulô? (LIMA, 1978, p. 49)

É preciso reconhecer que, assim como a Negra de Mário de Andrade, Fulô é bonita e negra, não é a mulata, a qual na tradição erudita e popular é contemplada como bela e sedutora. Aliás, Mário de Andrade etnógrafo recolhe, em notas bibliográficas, as diferentes denominações dadas às mulheres descendentes de africanos de acordo com o tom de sua pele – negra, preta, mulata, mestiça e crioula. Ele percebe que os adjetivos são carregados de diferentes conotações que vão da feiura à lascívia. Mário de Andrade poeta afasta-se da tradição e à mulher negra dá o lugar de musa.

A mulher negra na poesia de Mário de Andrade

Às vésperas da publicação de *Remate de males* (1930), em carta de 15 de julho de 1930, Mário de Andrade escreve a Manuel Bandeira:

Agora estou organizando o *Remate de Males* pra imprimir. Este livro me assusta, palavra. Tem de tudo e é a maior mixórdia de técnicas, tendências e concepções díspares. Mas gosto disso bem. “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta” como digo num dos poemas. Terá “Danças”, “Tempo da Maria” (alguns só), “Poemas da negra”, “Poemas da amiga” e uma série de poesias soltas que ainda não denominei e estou achando dificuldade pra batizar. Há no livro alexandrinos parnasianos, decassílabos românticos, simultaneidade, surrealismo quase, coisas inteligibilíssimas e poemas absolutamente incompreensíveis. Talvez uma exuberância excessiva. Mas é

que pretendo me livrar da poesia para todo o sempre. (MORAES, 2001, p. 452)

A obra soma versos datados desde 1924 ao ano da publicação do livro. Pode-se dizer que o poeta une, em *Remate de males*, a multiplicidade à liberdade completa de expressão; a “mixórdia” explica-se pelo difuso aspecto estético e pelas “concepções díspares”, pois há temas de diferentes ordens: amoroso, familiar, político e artístico. Se em “Eu sou trezentos”, Mário dá o tom multifário de sua obra, nas “Danças”, ele coreografa a imagem do gesto de desprezo pela opinião alheia: “Tu só conheces a dança do ventre/ a dança do ombro é muito melhor!” (versos 201-202); vale dizer, o poeta versa (e publica) aquilo que deseja².

Há um vasto campo possível de análise em *Remate de males*, de poemas políticos ligados à ideia do local e universal desgeografizados, como no “Canto do mal das Américas”, a poemas de tom biográfico como o “Improviso do rapaz morto” que remete à precoce morte do irmão mais jovem. Compõem a maior parte do livro os conjuntos líricos que abordam três diferentes experiências amorosas: “Tempo da Maria”; “Poemas da negra” e “Poemas da amiga”. Neles encontram-se, respectivamente, a paixão idealizada e irrealizada, o amor pleno e cósmico e, por último, o desejo realizado no plano erótico/sexual, seguido de insatisfação.

A interpretação que desenvolvo neste trabalho tem como foco a representação do negro na poesia de Mário de Andrade; minha ótica corrobora a afirmação de Jean-Pierre Richard (1955):

O esforço de leitura não pode ser compreendido como um saber de uma verdade absoluta. Cada leitura não é mais do que um percurso possível, e outros caminhos continuam sempre abertos. A obra prima é justamente a obra aberta a todos os ventos e a todos os acasos, aquela que se pode atravessar todos os sentidos. (p. 11)³

Segue uma breve interpretação de “Tempo da Maria” e “Poemas da amiga” para comparar as diferentes expressões amorosas do poeta, e assim mostrar porque nos “Poemas da negra”, como destaca Gilda de Mello e Souza (2005), encontra-se um dos momentos privilegiados do lirismo de Mário de Andrade.

Para a criação de “Moda do corajoso” que incorpora “Tempo da Maria”, de acordo com Cristiane Rodrigues de Souza (2009), o poeta faz uso da composição musical das modas de viola. O ritmo trazido pelos portugueses colonizadores era executado pelo instrumento que acompanhava os cantos dedicados às mulheres que estavam distantes, aspecto observado por Mário de Andrade etnógrafo em “O sequestro da dona ausente” (2009, p. 16). Diferentemente da experiência amorosa com as outras duas mulheres, com Maria a relação física não se consuma, Maria é ausência, “Isto, em bom português, é amor platônico...”, como lemos no verso 83 de “Louvação da tarde”, sexto poema do conjunto “Tempo da Maria”.

Pensando com Emil Staiger, o máximo do lírico amoroso se dá quando o poeta e a amada se amam mutuamente, formando “um coração e uma alma”; o amor não correspondido “diz um ‘você’ que o eu sabe não terá eco” (STAIGER, 1997, p. 49), o poeta não experimenta a diluição de si mesmo nesse amor, sem entrega recíproca. O sujeito lírico de “Tempo da Maria” recorre à metáfora do eco para criar a imagem da resposta negativa da amada nos versos do “Eco e descorajado”:

Pois então, eco bondoso,
Você que sabe a razão
Porque deixando o tumulto
De Pauliceia, aqui vim:
Eco, responda bem certo,
Maria gosta de mim?...
E o eco me responde: – Não! (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 329)

O sujeito lírico sofre a paixão, mas está consciente de que se encontra em um estado amoroso que terá fim. A temporalidade do sentimento é prevista desde o título, no substantivo que no singular referenda a contingência “Tempo” e não “Poemas da Maria”. Nos versos 15-31, de “Moda do corajoso”, refém do momento, resta-lhe a resignação, sublimada na criação, na qual o instrumento musical – a viola – transfigura o corpo da mulher:

Que bonita que ela é!... Não
Me esqueço dela um momento!

Porém não dou cinco meses,
Acabarão as fraquezas
E a paixão será arquivada.
Maria será arquivada.

Por enquanto isso é impossível.
O meu corpo encasquetou
De não gostar senão de uma...
Pois, pra não fazer feiura,
Meu espírito sublima
O fogo devorador.
Faz da paixão uma prima,
Faz do desejo um bordão,
E encabulado ponteia
A malvadeza do amor.

Maria, viola de amor!... (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 315-316)

Em “Amar sem ser amado, ora pinhões!”, que parodia o título do poema de Castro Alves “Amar e ser amado”⁴, diante do desejo não realizado, o sujeito lírico, obcecado pela paixão, tenta inutilmente racionalizar nos versos 98-103:

Poeta sossegue, ela é casada...
Pois sim. Pensemos em outra coisa.
No que será? ... Negro de suéter,
Que engraçado! ... mas... que tristeza!
Esta vida não vale nada! ...
Vou cantar a Louvação do Éter! (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 317)

É possível inferir, nesses versos, a construção de um sujeito lírico negro que, na tentativa frustrada de fugir do sofrimento amoroso, encontra em si mesmo o paradoxo engraçado/triste que se reporta a uma cena grotesca. Os versos remetem ao poema “XV” de *Losango cáqui*, em que o soldado/poeta, ao encontrar sua amada, descreve o pelotão em que havia homens de diferente origem social e racial, sublinhando a inadequação do negro, como um homem fora do lugar:

Estávamos tão bonitos hoje...
Os filhos dos fazendeiros
Os filhos dos italianos...
Tinha também alguns com a pele morena por demais
Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!

Detestável Paris! (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 155, versos 2-7)

Enquanto o soldado vê no ambiente externo, por ele investido – “Detestável Paris!” –, a razão do preconceito que impossibilita os homens serem vistos de forma igual, o amante de “Tempo da Maria” encontra em si próprio o conflito e quer a fuga pelo entorpecimento.

Maria é a única branca dos três conjuntos: “ela é quieta e clara, ela é rosicler”, conforme descrição na “Cantiga do ai”, verso 15. Segundo, Frantz Fanon (1952), pensador pós-colonialista, na sua análise sobre os conflitos do homem martinicano na França, diante do encontro amoroso com uma mulher branca, o negro encontra nela a possibilidade de ser recebido como branco em uma cultura na qual ele não consegue se (re)conhecer como negro. A busca da superação de um estado anteriormente insatisfeito e não resolvido, gera, ainda que a branca compartilhe o estado amoroso, o que o estudioso chama de “La névrose d’abandon”. Resumidamente, o homem, vítima de frustrações que o acompanharam desde a infância vivida em um ambiente hostil ao negro, não se permite vivenciar com a branca uma experiência amorosa positiva que possa recompensar seu passado” (FANON, 1952, p. 59-60). O estudo de Fanon indica que a experiência amorosa com uma branca pode significar, ao homem negro, o acesso parcial a uma cultura, o que representa para ele uma humilhação. Assim acontece nos versos citados de “Tempo da Maria”, quando a questão envolve a “aceitação” pela elite paulistana: diante da aristocracia o poeta se ridiculariza como um negro de suéter.

Nos “Poemas da amiga”, diferentemente dos outros conjuntos, não há referência à cor da pele da mulher e à classe social. Os versos de 1 a 6, do poema “IX”, remetem à descrição da mulher, mas não aludem ao seu fenótipo:

Vossos olhos são um mate costumeiro.

Vossas mãos são conselhos que é indiferente seguir.

Gosto da vossa boca donde saem as palavras isoladas
Que jamais não ouvi.
Porém o que eu adoro sobretudo é vosso corpo
Que desnorteia a vida e poupa as restrições. (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 395)

Os olhos da **amiga** são “mate costumeiro”, isto é, sem enigma, assim como as mãos benfezejas e o mistério das palavras não cativam o poeta que visa o corpo da mulher, ela lhe é puro erotismo. Nos “Poemas da amiga” há uma progressão de um desejo “Se acaso a gente se beijasse uma só vez.../ [...] Sei que era um riacho e duas horas de sede, / Me debrucei, não bebi” (“II”; versos 1, 4-5), para a sua realização, como se vê no poema “III” que sugere o encontro sexual da **amiga** com o poeta:

Agora é abril, ôh minha doce amiga
Te reclinaste sobre mim, como a verdade,
Fui virar, fundeei o rosto no teu corpo

Nos dominamos pondo tudo no lugar.
O céu voltou a ser por sobre a terra,
As laranjeiras ergueram-se todas de-pé
E nelas fizemos cantar o primeiro sabiá.

Mas a paisagem foi-se embora
Batendo a porta, escandalizadíssima. (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 387)

Apesar da relação sexual, nos “Poemas da amiga” o sujeito lírico também não alcança o amor pleno, neste caso porque, depois do desejo saciado, instala-se a insatisfação no poeta. Após os versos que transfiguram o encontro íntimo do casal, no poema seguinte, o sujeito lírico lamenta: “Ôh! Trágico fulgor das incompatibilidades humanas!/ Que tara divina pesa em nosso corpo vitorioso/ Não permitindo que jamais a plenitude satisfeita/ Descanse em nosso lar como alguém que chegou!” (“IV”; versos 1-4). E ao orgasmo sucede a possibilidade de outra experiência amorosa: “Um pensamento se dissolve em mel e à porta/ Do meu coração há sempre um mendigo moço esmolando...” (versos 13-14).

Ainda que não alcance a plenitude, a companhia dessa mulher é agradável ao sujeito lírico que a denomina de **amiga**: “Gosto de estar ao seu lado/ Sem brilho” (“VIII”, versos 1-2); “Eu tenho liberdade em ti/ Anoiteço feito um barro/ Sem brilho algum” (versos 6-8). O termo **amiga** remete ao seu sinônimo **amante** consignado no dicionário e na voz popular da época do escritor. Sendo essa **amiga** talvez casada, esconde a interdição determinada pela regra social. Consequentemente, o ocultamento da relação recorre a um espaço de utopia, o Grão Chaco, silenciando a consciência do poeta sobre seu país:

Contam que lá no fundo do Grão Chaco
Mora o morubixaba chiriguano Caiuari,
Nas terras dele nenhum branco não entrou.
São planos férteis que passam a noite dormindo
Na beira dum lagoão calmo de garças.
Enorme gado pasta ali, o milho plumeja nos cerros,
E os homens são todos bons lá onde o branco não entrou.
Nós iremos parar nesses desertos...
Viajando através de fadiga e miséria,
Os dias ferozes nós descansaremos abraçados,
Mas pelas noites suaves nossos passos nos levarão até lá.
E ao vivermos nas terras do morubixaba Caiuari,
Tudo será em comum, trabucaremos como os outros e por todos,
Não haverá hora marcada para comer nem pra dormir,
Passaremos as noites em dança, e na véspera das grandes bebedeiras
Nos pintaremos ricamente a riscos de urucum e picumã.
Pouco a pouco olvidaremos as palavras de roubo, de insulto e mentira,
[...]
Óh, doce amiga, é certo que seríamos felizes
Na ausência desse calamitoso Brasil!...” (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 389-90)

Os “Poemas da negra”, compostos de doze partes, têm Recife como cenário, não a cidade, mas o mangue, no cais do porto, na época, zona de prostituição. Mário data os poemas de 1929, ano de sua segunda viagem etnográfica de Turista Aprendiz. Passara o carnaval daquele ano na capital de Pernambuco na companhia dos amigos Ascenso Ferreira, poeta, e Cícero Dias, pintor, a quem dedica os “Poemas da negra”. Este lhe agradece

em carta de 1930: “Mário, você não calcula como fiquei contente com os Poemas da negra [...]. Eu li aquela crônica sobre Murilo Mendes e você errou quando disse que ele fechou com alguma chave de ouro o ano de livros poetas e poesias, foi você Mário que fechou tudo com os Poemas da negra” (Série *Correspondência Mário de Andrade* – IEB/USP).

De fato, os “Poemas da negra” firmam a mais intensa expressão amorosa do vate em toda sua obra poética. Os versos concentram-se em uma única noite vivida com uma prostituta negra. Em “Tempo da Maria”, vê-se que Mário de Andrade desloca a tópica amorosa da tradição literária ocidental do amor pleno ligado à eternidade. Mário conhece, como prova sua biblioteca, os ícones das musas ocidentais: Laura, de Petrarca, e Beatriz, de Dante Alighieri, amadas brancas e intocáveis. Em *Clã do jabut* de 1927, obra anterior a *Remate de males*, o poeta já anunciara seu desdém pelo modelo europeu no poema “Lembrança do losango cáqui”:

Meu Deus como ela era branca! ...
Como era parecida com a neve...
Porém não sei como é a neve,
Eu nunca vi a neve,
Eu não gosto da neve!
E eu não gostava dela. (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 232)

Vale dizer que no poema seguinte, “Sambinha”, o poeta, ao passear pelo centro de São Paulo é surpreendido por duas costureirinhas que andam na rua das Palmeiras, no bairro de Santa Cecília, próximo à Barra Funda, onde o escritor morava à Rua Lopes Chavez. As moças aparecem como uma metonímia da beleza da mulher brasileira, andam lado a lado a branca, mesclada à imigração italiana, e a negra, de raízes africanas:

Fiquei querendo bem aquelas duas costureirinhas...
Fizeram-me peito batendo
Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!
Isto é ...
Uma era ítalo-brasileira.
Outra era áfrico-brasileira.
Uma era branca.
Outra era preta. (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 234)

Desde “Sambinha”, nota-se que Mário de Andrade não adota o termo “mulata”, comumente escolhido pelos escritores para elogiar a beleza da mulher de descendência africana.

No primeiro dos “Poemas da negra”, a expressão lírico amorosa é elaborada pela transfiguração do encontro, todo um espaço cósmico permite retirar a mulher de sua condição social para o lugar de amada do poeta:

Não sei por que espírito antigo
Ficamos assim impossíveis...

A lua chapeia os mangues
Donde sai um favor de silêncio
E de maré.
És uma sombra que apalpo
Que nem um cortejo de castas rainhas.

Meus olhos vadiam nas lágrimas.
Te vejo coberta de estrelas,
Coberta de estrelas,
Meu amor!

Tua calma agrava o silêncio dos mangues. (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 343)

O encontro amoroso, inexistente no “Tempo da Maria”, inicia-se com a negra no nível espiritual quando os dois primeiros versos insinuam uma ancestralidade em comum, africana, responsável pela atração: “Não sei porque espírito antigo/ Ficamos assim impossíveis”. A negra transcende a sua realidade na comparação e nos adjetivos que a afastam da condição de prostituta. É possível pensar neste esquema de construções ambivalentes que formam o primeiro poema: sombra/corpo; casta/promíscua; rainha/prostituta; “Meu Amor!”/ objeto sexual.

A sombra da mulher do mangue, “um cortejo de castas rainhas”; a hipérbole sugere que ela é a tal ponto pura que não pode ser tocada por nenhum preço. Há ainda outro deslocamento, quando o sujeito lírico toma pra si o verbo “vadiar”, que na região do nordeste do Brasil tem conotação sexual ligada a um comportamento estereotipado do gênero feminino; são os olhos dele, mergulhados em comoção ao tocá-la, e não da mulher, que

andam de um lado para o outro. O poema atinge o clímax quando o vate alça sua musa ao nível do sublime kantiano, em que a grandeza não pode ser mensurada: a negra torna-se a própria noite “coberta de estrelas”, isto é, o puro brilho, ausente nos “Poemas da amiga”. Em Mário de Andrade, a negra é elevada, seu corpo alcança alturas celestes, confundindo-se com a beleza do universo, como se vê nos versos do poema “I”: “Te vejo coberta de estrelas, coberta de estrelas, meu amor!”. Na poesia canônica brasileira, exceto nos versos de Luiz Gama, a mulher negra jamais fora representada no nível elevado, como nos poemas de Mário de Andrade. O símile da mulher negra comparada à noite é central para essa interpretação. Além dos versos já citados, lemos, no poema “VI”, versos 5-14:

É como o negrume da noite
Quando a estrela Vênus
Vence o véu da tarde
E brilha enfim.

Nossos corpos são finos,
São muito compridos...
Minha mão relumeia
Cada vez mais sobre você.

E nós partimos adorados
Nos turbilhões da estrela Vênus!... (ANDRADE, 2013, v. 1, p. 348)

A comparação da negra com a noite, com a qual o poeta se liga em uma união cósmica, também inverte os valores ligados a esta mesma comparação nos textos coligidos por Mário. No contos tradicionais do povo português, de 1914, organizados por Theófilo Braga (1914), duas histórias infantis “As 3 cidras” e “As nozes”, narram que a moça branca, escolhida por um príncipe, pouco antes de chegar ao castelo é transformada em pomba por uma moça negra feiticeira e invejosa que deseja tomar o seu lugar. Quando o encanto é descoberto e quebrado, a branca ordena a morte da negra e pede ao príncipe que a pele da negra seja transformada em tambor e os ossos dela em escada que leve a princesa branca ao jardim. Em sua nota de trabalho, Mário escreve: “Em “As 3 cidras”, história aceitavelmente mítica, a moça bonita e branca é substituída por uma preta

(a noite, simbolicamente) com quem o rei casa apesar de preta e feia” (GRILLO, 2010, v. 2, p. 478). Se por um lado, nos contos infantis, a noite e a pele da mulher negra simbolizam o horror e o perigo, e Mário de Andrade etnógrafo, com esse exemplo, indentifica mais uma vez essa tradição que vitupera a afrodescendente; por outro lado, o poeta, ao comparar a escuridão noturna com a cor da pele da mulher, metaforiza a beleza e a tranquilidade, e eleva a negra à condição de musa, invertendo, assim, a imagem encontrada na tradição popular e erudita.

Notas

¹ Todos os poemas de Mário de Andrade citados neste artigo foram retirados da edição: ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. 1 e 2.

² Em “Reconhecimento de Nêmesis”, escrito em 1926 e publicado em 1941, em *Poesias*, Mário de Andrade retoma a dança dos ombros para o menino (ele mesmo) que lhe assombra: “Segunda vez me irritou./ Fui covarde, fui perverso,/ Peguei no tal, lhe ensinei/ A indecente dança-do-ombro” (versos 89-92).

³ Versão em francês: “Cet effort de lecture ne peut bien entendu pas aboutir à la saisie d’une vérité totale. Chaque lecture n’est jamais qu’un parcours possible, et d’autres chemins restent toujours ouverts. Le chef-d’œuvre c’est justement l’oeuvre ouvert à tous les vents et à tous les hasard, celle qu’on peut traverser dans tous les sens.”

⁴ Mário de Andrade estudou com afincos os poetas românticos, em sua biblioteca encontra-se o exemplar, com rasuras do leitor: ALVES, Castro. *Obras Completas*. Compilação de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921, v. 1 e 2.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, v. 1 e 2.

ALENCAR, José de. Iracema. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguillar, 1958, v. 3.

ALVES, Castro. *Obras completas*. Compilação de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921, v. 1 e 2.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2008.

BARRETO, Francisco Muniz. “Aos negreiros”. In: BUENO, Alexei (org.). *Antologia pornográfica*: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004, p.154-155.

BUENO, Alexei (org.). *Antologia pornográfica*: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1942.

DIAS, Gonçalves. *Poesias de A. Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, Paris: Livraria Garnier, 1926, v. 2.

DURÃO, Santa Rita. Caramuru. In: *Épicos*: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica: A confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama. Org: Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Edição crítica. Coordenadores: Guillermino Giucci et al. Madri, Barcelona, La Habana, Lisboa, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José: ALLCA XX, 2002.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blanches*. Paris: Éditions du Seuil, 1952, p. 58-65.

FONSECA, Ligia Ferreira. *Com a palavra, Luiz Gama*: poemas, artigos, cartas e máximas. Org., apresentações e notas: Ligia Ferreira Fonseca. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher escrava*: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Seleção de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978.

MATTOS, Gregório de. *Obra poética*. Preparação e notas: Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992, t. 1.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/ Instituto de Estudos Brasileiros, 2000 (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 1).

MOURA, Clovis. Repete-se na literatura a imagem estereotipada do pensamento social. In: *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988, p. 25-27.

QUEIROZ Jr, Tófilo. *Preconceito de cor e a mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997.

SOUZA, Cristiane Rodrigues. *Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade*. Tese de doutorado. Orientação: Prof. Dr. Alcides C. O. Villaça. FFLCH/USP. 2009.

SOUZA, Gilda de Mello. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.

Manuscritos

Série *Correspondência Mário de Andrade* – IEB/USP.

“Preto”. Série *Manuscritos Mário de Andrade* – IEB/USP.

Angela Teodoro Grillo

Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Bolsista FAPESP. Membro da equipe Mário de Andrade IEB-USP.

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 16 de outubro de 2013.

“TODO PODER À IMAGINAÇÃO” – CONCEPÇÃO E CONCRETIZAÇÃO DE ALTERIDADE

Dionei Mathias (dioneimathias@gmail.com)
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a representação de alteridade no romance *O álbum negro*, escrito pelo autor anglo-paquistanês Hanif Kureishi e publicado em 1989. Pretende-se refletir sobre a concretização desse conceito em quatro aspectos fundamentais para a narração de identidade: os movimentos da autopercepção, a dinâmica da heteropercepção, os mecanismos do silenciamento e a reflexão como caminho para a autonomia. Nesse contexto, a alteridade não é compreendida como deviação, mas sim como fenômeno intrínseco à experiência de qualquer ser humano que, por vezes, é utilizado para legitimar a exclusão ou marginalização e, com isso, a obtenção do monopólio do prazer.

Abstract: This article aims to analyse the representation of otherness in the novel *The Black Album*, written by the Anglo-Pakistani author Hanif Kureishi and published in 1989. It intends to reflect on the concretization of this concept in four fundamental aspects for the narration of identity: the movements of self-perception, the dynamics of hetero-perception, muzzling mechanisms and reflection as a means of achieving autonomy. In this context, otherness is not understood as deviation, but as a phenomenon which is intrinsic to the experience of every human being and employed sometimes to legitimize exclusion or marginalisation and, thus, ensure the monopoly of pleasure.

Palavras-chave: Hanif Kureishi. *O álbum negro*. Alteridade.

Keywords: Hanif Kureishi. *The Black Album*. Otherness

Introdução

“Ser diferente é ser normal” é o lema de importante campanha sobre a conscientização da alteridade. Com efeito, a diferença é a norma. O bebê, ao divisar o pai em seu mundo até então absoluto, se desvencilha da imagem especular da mãe e cria as primeiras tessituras do si, este compreendido como narrativa que organiza a percepção e encenação do sujeito para si e seu entorno. O si é posto de lado (*differre*, em sua acepção etimológica)¹, abandonando forçadamente o centro confortável e não questionado do olhar materno, para enxergar o mundo a partir das margens a que foi degredado pela presença de alguém mais forte, com mais poder de definição e menos disposto a afagar. O eu, que ainda não existia, no princípio era um outro.

A visão de mundo na posição marginal do outro, ou seja, na condição de alteridade, apresenta outra configuração de realidade e demanda outras estratégias existenciais, diferentes daquelas do mundo em que impera o princípio da indivisão, isto é, o princípio da identidade ($A=A$) com a mãe (*idem*, em sua origem etimológica)². O mundo da identidade – caracterizado por uma mesmidade imaculada, ainda sem arranhões, sem dores, sem presenças questionadoras – está arraigado numa inconsciência inebriante, em que a reflexão ou os sentidos são totalmente prescindíveis, porquanto o poder e, sobretudo, o prazer figuram em caráter absoluto. Imerso na certeza do sim e na ausência gozosa da dúvida, o ser não tem necessidade de refletir, ele simplesmente é, em sua forma mais absoluta.

A intuição da alteridade ($A\neq A$) implica a percepção de um mundo em ruínas, que começa com a cisão do cordão umbilical. A alteridade adentra as vísceras do ser numa onda de dor que induz o sujeito a seu primeiro grito. Esse grito materializa o desejo de retorno para o centro, um reflexo visceral de negação da alteridade. Quando o pai figura na imagem do espelho, a alteridade imerge na consciência, destruindo por completo a redoma de vidro que protegia o ser do confronto com a dor. A partir daí, vigora o princípio doloroso da realidade, em que cada sujeito tem de lutar por seu lugar ao sol, ou melhor, por seu quinhão de prazer.

A alteridade, portanto, é a norma e se revela como uma experiência profundamente humana que perpassa toda e qualquer percepção do ser. Com a presença do pai, o sujeito começa a divisar um eu em oposição, que se define por sua própria posição marginal e pelo outro que o defronta.

Surge nisso o signo inicial, o primeiro nó da tessitura por meio da qual se dará sua representação, fruto do encontro de duas alteridades que negociam prazeres. Nesse embate, quatro momentos se concretizam como pontos cardiais, configurando as coordenadas em que o sujeito estabelece sua representação: a autopercepção, a heteropercepção, as tentativas de silenciamento e a eventual obtenção da própria voz. A partir dessas coordenadas, o sujeito tece sua narrativa identitária, representa emoções, significa e define o espaço em que interage, obtém sentido e prazer para a existência que defende.

Às margens, portanto, não mais no centro da visão materna, o sujeito começa a tecer sua narrativa pessoal. A tessitura surge no processo de diálogo com o outro, negociando valores e sentidos. Para Mead (1992, p. 174), o si surge a partir do eu e do mim. Enquanto o 'eu' reflete a atitude do sujeito frente aos outros, o 'mim' é constituído com base nas reações dos outros frente ao sujeito³. A identidade compreendida desse modo implica o entrelaçamento do outro no cerne do sujeito, formando uma malha que contém elementos gerados a partir da ação do sujeito e da reação do interlocutor. O encontro com o outro significa, portanto, sempre uma negociação de sentidos que vão formar os nós da tessitura identitária.

Esses sentidos, vale lembrar, jamais são estáticos, transformando-se em algo sólido e duradouro. Pelo contrário, a cada nova interação o mesmo sujeito tem de negociar e validar seus signos, num processo de atualização, frente ao outro que o questiona, e frente a si mesmo que tem de aceitar a disposição de signos tal qual surge diante de sua consciência (KEUPP, 2002; ABELS, 2006). Pela constante necessidade de negociação e pela própria instabilidade dos signos que compõem a tessitura identitária, a alteridade representa um elemento intrínseco à narração de identidade. O eu, de fato, sempre é um outro. Ser o mesmo, portanto, constitui a grande exceção.

O conflito, por conseguinte, não reside na alteridade, mas na imposição da norma como modelo de realização existencial. A norma dita os signos que devem compor a narrativa de identidade, como esta deve ser encenada e quem tem direito a que espécie de signos. Com o estabelecimento de normas e a distribuição de papéis, todo signo que não se curvar ao jugo da ditadura normativa chama a atenção, revelando sua natureza inusitada. Ao distanciar-se do caminho normativo, esse signo já não se encontra no útero da norma, mas se posiciona na margem, assumindo a diferença.

Tanto o estabelecimento da norma como a interpretação da diferença como signo distintivo – logo positivo – ou estigmatizante – por conseguinte, objeto de exclusão – estão atrelados à distribuição de poder no espaço social (FOUCAULT, 2005). Isto é, a dinâmica do poder prevalece no cerne da identidade, porquanto estabelece as diretrizes que vão nortear o crivo de interpretação utilizado para a leitura das interações no espaço da existência. O poder assegura emoções positivas e, com isso, sentidos que afirmam a experiência existencial. De certa forma, as possibilidades de ação intrínsecas à detenção de poder permitem ao sujeito reviver o centro, metaforicamente o centro materno, sem a presença inexoravelmente questionadora do outro.

Portanto, a narração do si a partir do binômio “identidade e alteridade” implica uma dinâmica de posicionamento espacial e imposição de voz. Nos processos de percepção, o sujeito avalia sua própria posição, ao mesmo tempo em que é avaliado e posicionado por outros numa determinada coordenada. Esta pode estar localizada mais ao centro ou mais à margem. A partir desse embate espacial, surge a importância da obtenção ou imposição de voz. Definir ou questionar o outro encerra sempre a tentativa de fincá-lo num espaço mais próximo ou mais distante da fonte mor de prazer. Disso resulta que a encenação de alteridade representa também uma estratégia de silenciamento ou de apropriação de voz. Com base nessas reflexões teóricas, passamos a analisar a figuração de alteridade do protagonista Shahid, no romance *O álbum negro*, do autor britânico Hanif Kureishi.

Movimentos de autopercepção

A alteridade adentra a consciência no momento da definição do signo. No caminho em busca do prazer, existe um instante em que o nó do sentido é atado, definindo no processo de negociação se o indivíduo tem ou não direito ao prazer, um conceito amplo, entendido aqui como pertença, pertença esta que ensaia reconstruções da unidade materna primordial. Entre negação e aceitação, na tentativa de voltar inconscientemente ao lugar do prazer absoluto, surge a visão do outro. Simbolicamente o jovem Shahid Hasan refaz duplamente o caminho ao centro: sendo filho de pais estrangeiros, ao procurar seu lugar na cultura inglesa e, vivendo no interior,

ao deixar as margens do país para procurar sua posição na metrópole londrina: “Antes de Shahid se mudar para a cidade, passeava pelos campos de Kent, sonhando com a vida dura e desregrada de Londres” (KUREISHI, 1989, p. 11)⁴. Na conquista do prazer, ele tem de definir signos.

Essa de-finição – etimologicamente o estabelecimento de limites – começa pelos próprios ensaios do indivíduo sobre sua posição em relação à fonte de prazer, no marco da aceitação e da negação. Esses primeiros ensaios têm lugar no seio da família, no caso de Shahid, especialmente as figuras masculinas, o pai e o irmão. Estes avaliam a narrativa identitária do caçula, induzindo-o a um exercício de percepção que o força a encontrar seu espaço em relação aos outros. Especialmente a figura paterna se concretiza como um princípio de questionamento:

Presumira que a noite de Lorca significara para a mãe um esclarecimento duradouro. Mas, na primeira oportunidade em que se viu no carro de papai, este perguntou por que ele escrevia “coisas tão terríveis”. Papai, sempre consciente de suas próprias limitações, não gostava de passar sermões nos filhos, mas sentiu claramente a necessidade de fazer isso, naquele momento. “Você não é o tipo que precisa agir assim. Por que não se limita a estudar? Meus sobrinhos são advogados, banqueiros e médicos. Ahmed entrou para o comércio de chapéus, e construiu uma sauna na casa dele! Os artistas são sempre pobres – como você vai olhar nossos parentes de frente?” (p. 82)

É interessante observar que o episódio de questionamento está justaposto a uma representação da peça de Lorca, em que um dos temas centrais é justamente o clima sufocante da família. As palavras do pai têm uma repercussão duradoura, porquanto o filho divisa na figura paterna o modelo de identidade a ser seguido. Esse norte orientador, contudo, questiona os signos postos em circulação, solapando com isso a legitimação da demanda de prazer inscrita na narração do filho. Com a negação da narrativa identitária e o desejo de prazer imbricado nessa encenação, a alteridade se materializa, intensificando sua concretude no ato da comparação com outros modelos que já obtiveram o sucesso ambicionado. Na conversa com o pai, o filho Shahid percebe que os signos de que dispõe não correspondem às expectativas do modelo; logo, sua tentativa de retorno à fonte de prazer se encontra barrada, forçando-o a tomar conhecimento de

sua alteridade. A pertença ao círculo existencial do modelo lhe é negada, deixando-o à margem.

A consciência dessa posição periférica volta a concretizar-se em seus ensaios sociais, no contexto universitário. É nesse entorno que ele encontra pessoas com histórias familiares e culturais semelhantes, em quem enxerga possíveis modelos de concretização de identidade. Antes desses encontros, contudo, ele se distancia dos amigos da primeira fase de socialização, ainda no interior:

Em casa, ainda via alguns colegas de escola, muito embora, nos últimos três anos, tivesse perdido o interesse pela maioria deles; desprezava alguns, pela falta de esperança que demonstravam. Quase todos estavam desempregados. E os pais, em geral patriotas entusiastas da Union Jack, nada conheciam de sua própria cultura. Poucos possuíam livros – quando os tinham, eram manuais de jardinagem, atlas, exemplares da *Reader's Digest*. (p. 33)

A função dessa descrição não reside somente em indicar o contexto social do protagonista, com o fito de detalhar as dificuldades e os êxitos que encontra em seu desenvolvimento social. Dentro da lógica intradieética, descreve-se também um processo de percepção em que a personagem Shahid reflete conscientemente sobre o espaço social de onde provém. Nesse exercício de reflexão, ele obtém clareza, em primeiro lugar, sobre os valores que orientam a existência de seus antigos amigos; simultaneamente, de-fine a si mesmo, ao perceber que os signos que compõem seu projeto existencial diferem substancialmente dos modelos oferecidos até então. Nessa percepção, portanto, encontra-se inscrito um movimento em direção a outra fonte de prazer, em que sua alteridade em relação ao conhecido se evidencia. Ele mesmo já não se sente pertencente a esse grupo; daí a necessidade de encontrar pessoas com projetos afins.

A chegada a Londres e o início dos estudos representam, conseqüentemente, um movimento de busca por pertença, a fim de atenuar a intensidade de uma alteridade isoladora: “Ele disse que se sentia muito só, e que em muitos momentos não sabia o que fazer, especialmente de noite. Felizmente, nos últimos dias, conhecera pessoas que o excitavam” (p. 36). Isso ele afirma numa conversa com sua professora Deedee Osgood sobre pessoas que encontra na casa de estudantes e que apresentam origem cultural

semelhante. Com efeito, eles – a professora e seus amigos – representam os dois polos entre os quais Shahid vai narrar sua identidade. A reflexão sobre as convicções que eles trazem à tona força o jovem protagonista a definir-se em relação a eles, percebendo sua diferença de ideias e ideais. No marco dessa reflexão ele não só se dá conta de sua alteridade; é justamente por meio dela que ele vai construindo seu próprio caminho, muito embora este nem sempre encerre a sensação de pertença.

O exercício de percepção não constitui tarefa fácil, pois os dois pacotes de identidade que se consolidam diante de Shahid apresentam interpretações de vida que o fascinam e atraem. Por um lado, ele encontra amigos inseridos numa comunidade religiosa islâmica e que estão dispostos a conceder-lhe o *status* de pertença, contanto que ele aceite a interpretação fechada do grupo, com base em signos estáticos. Por outro lado, ele se depara com a professora livre-pensadora, inserida num mundo pós-moderno em que predominam a abertura, a relatividade e a instabilidade completa de signos. Shahid reflete e percebe que os dois pacotes têm algo a oferecer-lhe, representando um centro a que poderia dirigir-se. Contudo, ele não pode unir os dois polos numa mesma narração de identidade, sem definir sua própria posição. Novamente, a alteridade como negação de pertença adentra sua consciência e sua imagem de si.

A dinâmica da heteropercepção

Todo indivíduo constrói uma autoimagem que necessariamente tem de passar pelo crivo da percepção alheia, para que obtenha o reconhecimento imprescindível para a ação social. Nisso, o sujeito narra para si e para o mundo diferentes personagens cuja validade tem de ser conquistada nos diferentes espaços sociais. Dentro da família, Shahid constrói a personagem do intelectual interessado em expandir seus horizontes para além de interesses meramente capitalistas. No círculo de amigos islâmicos, ele indica projetos identitários que contêm elementos subversivos e instáveis que destoam das certezas imbricadas na narração ideológica que caracteriza o grupo. Quando dialoga com a professora – representante de uma cultura britânica ocidentalizada – ele defende princípios de solidariedade e responsabilidade pelo outro que atualizam ideias oriundas do meio islâmico. Entre a mesquita e a boate, espaços metonímicos das diferentes posições

culturais em que circula (MATHIAS, 2011, p. 185), Shahid percebe a própria diferença, ao mesmo tempo em que se dá conta de que os outros membros desses espaços sociais também divisam nele signos que não condizem com as narrativas culturais que regem aquele determinado espaço. Com base na percepção da alteridade, surgem negociações que formam a narrativa de identidade com que Shahid se encena.

A negociação mais dolorosa, certamente, é aquela que se dá com pessoas que possuem uma relevância especial no horizonte do indivíduo. Com efeito, toda interação social sempre representa um ato de negociação de signos que acabam sendo refutados ou integrados na narração pessoal. Contudo, são as pessoas estrategicamente importantes que têm o maior impacto na produção de signos e, com isso, na materialização de alteridade. Por conseguinte, a percepção na família configura a primeira grande prova que norteará as expectativas que o sujeito alimenta quanto a possíveis interações posteriores:

As paixões de Chili sempre foram mulheres, roupas, mulheres, carros, e o dinheiro para comprar tudo isso. Quando os dois eram mais jovens, deixava claro que considerava o gosto de Shahid pela leitura coisa de efeminado. Sofria influência de papai, prático e agressivo, que dizia que o interesse de Shahid pelo estudo não só era improdutivo como também um fardo para a família, principalmente depois do incidente com o conto que Shahid havia escrito. (p. 48)

Os valores que caracterizam o comportamento do irmão até certo ponto refletem também aquilo que a família permite e defende. Logo, o modo como o caçula se insere no mundo, concretizando objetivos e hábitos que não se harmonizam com a narração familiar, tem de causar, necessariamente, estranhamento. A partir da percepção da alteridade, seria possível fomentar o desenvolvimento anímico desse membro da família, introduzindo a diferença na narração do grupo familiar, ou seja, afirmá-la. Porém, o que acontece com Shahid é justamente o contrário: sua alteridade se depara com um muro de resistência que procura negar a existência daquilo que destoa, por meio de um discurso sumamente agressivo. Isto é, a percepção que a família, em especial o pai e o irmão, insere no jogo da negociação difere substancialmente daquilo que Shahid tenta encenar. A percepção do outro materializa também a percepção que parte do sujeito.

No momento em que essa heteropercepção negadora se torna insuportável, Shahid deixa o lar para conquistar novas redes sociais, em que possa encenar seu projeto de identidade em consonância com seus anseios de descoberta. Os novos amigos na casa de estudantes rapidamente se apercebem da necessidade que Shahid apresenta de obter reconhecimento, verbalizando em seu lugar a procura que o move. Nesses primeiros encontros, acontece exatamente o contrário daquilo que Shahid testemunhara em casa. Os amigos afirmam sua procura e aceitam a dor de seu sofrimento, especialmente no contexto da discriminação racial: “Sou todo ouvidos aos lamentos de sua alma” (p. 18). A percepção inicial da alteridade se transforma num elo que liga Shahid ao novo grupo, o que o deixa experimentar a esperança de que a partir daí possa desenvolver sua identidade livremente. A aceitação da diferença implica prazer existencial, uma vez que não precisa idear alternativas que correspondam a seus desejos pessoais.

Contudo, essa aceitação tão ansiada pelo protagonista sofre uma fragmentação quando se dá conta de que não é incondicional. No ato da aceitação encontra-se imbricado um pacto de submissão às regras do grupo. A afirmação da alteridade, portanto, não acontece gratuitamente, pelo contrário, ela representa uma troca de favores, objetivando o equilíbrio da balança do prazer. Gradativamente, a agradável sensação de ter encontrado seu lugar nas coordenadas da sociedade dá lugar a um desconforto cada vez mais premente perante as expectativas do grupo que o acolheu, em especial de Chad, um de seus membros mais fanáticos, pouco disposto a transigir diante de comportamentos que se esquivam às leis tácitas do grupo: “Chad presumia que Shahid fosse propriedade deles; queriam possuí-lo totalmente. Nada lhes escaparia” (p. 136). A aceitação da alteridade está condicionada à obediência. À proporção que cresce a autoconfiança de Said para aventurar-se em outros espaços e questionar a intransigência da ideologia absoluta que move muitos membros do grupo, sua aceitação diminui, dando lugar à desconfiança e a outra visão de alteridade: “pois vejo fraqueza em sua pessoa” (p. 137). A fraqueza que passam a divisar nele, contudo, apresenta outras conotações, a saber, a de uma diferença que destoa dos interesses do grupo. Essa visão de alteridade se transforma em ferramenta de exclusão, o que representa nova ameaça à estabilidade do prazer que Shahid acreditava haver conquistado definitivamente.

Mecanismos de silenciamento

Silenciar o outro representa um mecanismo de proteção da própria identidade. Ao silenciar os signos que despontam com os interesses alheios, o sujeito assegura a validade das próprias redes narrativas, precavendo-se de modo a evitar confrontar-se com negociações identitárias indesejadas. O silêncio do outro – a materialização da não-questão – garante a posição do prazer conquistado. Com isso, toda forma de alteridade que não esteja disposta a submeter-se às narrações familiares, grupais, étnicas ou nacionais representa um ato de subversão, percebido como tentativa de questionar a posse de prazer do outro. Esse questionamento não ameaça somente a posição social de um determinado indivíduo, inclui questões de poder, de *status*, de bem-estar corporal e visões de futuro que norteiam a narração de identidade. Diante desse cenário, a hostilidade e a agressividade que se materializam perante a alteridade do outro representam um dispêndio de energia para proteger o capital social, cultural e econômico alcançados (BOURDIEU, 1983). Tanto a família como os novos amigos em Londres estão pouco dispostos a renunciar a quaisquer signos de sua identidade. Logo, não hesitam em aplicar diferentes mecanismos de silenciamento para refrear a imposição de alteridade intencionada por Shahid.

No seio da família, o pai e o irmão controlam os movimentos de Shahid por meio do desprezo. Ao indicarem o quanto menosprezam as atitudes e os objetivos do caçula, eles instalam em Shahid um mecanismo de disciplina que o força a curvar-se diante da visão de mundo defendida por eles. A tentativa de obliteração de suas necessidades também se dá no comportamento da mãe:

Acima de tudo, ela odiava conversas sobre raça ou racismo. Provavelmente, sofrera com os insultos e a discriminação. Mas seu pai era médico; em Karachi, todos – políticos, gerais, jornalistas, chefes de polícia – frequentavam sua casa. A ideia de que alguém a tratasse com desprezo era insuportável. Mesmo quando Shahid vomitava e cagava de medo, antes de ir para a escola, ou quando retornava com cortes e marcas, ou com a mala retalhada a facadas, ela agia como se tais insultos revoltantes jamais tivessem ocorrido. Por isso, afastou-se dele. O que sabia era demais para ela. (p. 80)

Ao contrário dos membros masculinos que, por meio de palavras, tentam coagir a produção de signos na narração de identidade de Shahid, a mãe se cala, ignorando obstinadamente a existência de qualquer vestígio de sentido que não condiga rigorosamente com sua interpretação da realidade. A alteridade do jovem protagonista se faz presente de uma maneira extremamente dolorosa, uma vez que a violência não se restringe somente ao ataque verbal, mas inclui também a tentativa de marcar o corpo. A mãe, contudo, prefere permanecer no silêncio, tentando desse modo, apagar a alteridade do filho.

Também os novos amigos em Londres não tardam em apropriar-se de Shahid, a fim de transformá-lo em instrumento de seu interesse. Como indicado, a aceitação da diferença que o protagonista traz consigo para a capital está diretamente atrelada à submissão incondicional aos valores defendidos pelo grupo. Toda tentativa de esquivar-se desse dispositivo ideológico, ou qualquer ensaio de representação com signos alheios àqueles explicitamente autorizados pelo grupo constituem focos de conflito, em que a alteridade trazida a lume se transforma em objeto de perseguição. Curioso e sedento de vida, Shahid imerge na capital britânica à procura de novos espaços, novos saberes, novos modos de concretizar a vida. A descoberta do mundo pós-moderno, caracterizado pela abertura absoluta dos signos e pela descontinuidade e complexidade de discursos, que lhe proporciona a professora e amante Deedee Osgood, coloca-o diante do dilema de optar por um dos mundos em que procura aceitação – o grupo religioso arraigado em visões essencialistas e o conceito descontínuo e disperso da visão pós-moderna – ou diante da difícil tarefa de conciliá-los. Shahid, na verdade, consegue dar conta desses dois mundos, procurando assimilar os aspectos positivos de cada lado e adaptando-os à sua narração identitária, de modo a obter prazer existencial. Contudo, o grupo religioso, em especial Chad, impõe resistência a essa pluralidade discursiva, procurando silenciar o signo que destoia: “Chad ainda mantinha os olhos fixos nele. Shahid rezou para que Deedee tivesse limpado bem a sombra Molton Brown e o batom Auburn Moon de seu rosto” (p. 136). O olhar do outro o persegue, tentando controlar a disposição de signos. Como Shahid preza muito esses amigos, ele tenta, de fato, ocultar tais signos, para não pôr em risco a aceitação alcançada. Enquanto pai e irmão se utilizam do desprezo, a mãe do silêncio, o novo amigo aplica o discurso da seriedade e autoridade para silenciar uma possível alteridade do protagonista.

Reflexão: o caminho para a autonomia

A lógica do prazer é necessariamente egoísta. Existe, portanto, um movimento natural que impele o indivíduo a calar o outro, a fim de assegurar sua própria economia de prazer. Distanciar-se dessa lógica inscrita nas vísceras representa um grande desafio e o mesmo vale para a resistência às imposições por parte dos outros. Somente o silêncio do outro permite que o “eu” fale. Por conseguinte, o sujeito tem de aprender, no processo de socialização, a utilizar-se de estratégias que lhe possibilitem fazer-se ouvir, a modelar sua voz, a impor seus signos. Obviamente, os discursos da “normalidade”, da “superioridade” ou da “autoridade” vão caçar toda forma de articulação da alteridade, porquanto sua materialização pode representar um risco para a distribuição do prazer. Perante esse disciplinamento, o próprio sujeito tenta, por vezes, silenciar sua alteridade para adaptar-se às imposições externas. Isso inicialmente também acontece com Shahid:

Mesmo quando elas se aproximavam de mim, eu não agüentava. Pensava: olhe para uma moça asiática, e ela já vai querer se casar com você. Recusava-me a tocar em peles morenas, exceto com ferro de marcar gado. Odiava os estrangeiros. Filhos da mãe. [...]

Eu argumentava... por que não posso ser racista, como todo mundo? Por que devo abrir mão desse privilégio? Por que só eu preciso ser bonzinho? Por que não posso sair por aí maltratando pessoas que considero inferiores? Comecei a me transformar em um deles. Ia virar um monstro. (p. 19)

Para dar conta de sua diferença, ele adota a interpretação do outro numa tentativa desesperada de encontrar a aceitação que lhe é negada. Desse modo, o desprezo que o outro aplica para garantir o prazer atrelado à superioridade se entranha em sua visão de mundo, o que factualmente significa que ele tem de desprezar as pessoas do seu meio e inconscientemente a si mesmo. Com o anseio de ser igual àquele que detém o poder e o prazer, Shahid oblitera sua realidade pessoal e permite que o dispositivo do silenciamento se instale em seu aparato cognitivo.

A reconquista da própria voz e, com isso, da autonomia se dá com o processo de reflexão. Ao distanciar-se de seu embasamento existencial e comparar as diferentes visões de mundo, ele começa a perceber que a interpretação de realidade do outro não é digna de imitação. Por meio do

exercício reflexivo, a disposição e distribuição absolutas de signos começam a fragmentar-se, dando lugar à imaginação da alteridade. Somente quando se permite pensar sobre a própria diferença, Shahid logra desfazer-se do jugo imposto pelo outro e alcançar autonomia. Nisso, ele não tarda a descobrir o mundo pós-moderno que justamente acolhe uma diversidade de realidades.

Shahid começou a perceber que existiam inúmeras questões verdadeiras que não podiam ser abordadas, pois conduziam a pensamentos inconvenientes. Podiam até provocar rupturas. A verdade podia ter conseqüências sérias. Sem dúvida, era nas palavras não ditas que tudo acontecia. (p. 82)

Se a verdade já não é absoluta, monolítica, essencial, a encenação da alteridade no espaço social se torna mais facilmente imaginável. Somente a partir da concepção da possibilidade de concretização, o protagonista pode defender sua posição e impor signos destoantes, para assegurar a narração de identidade arraigada no princípio da autorrealização.

Para alcançar essa visão de mundo independente, Shahid teve de passar por um processo de “descolonização da mente”; o caminho trilhado para tal passa pela literatura, o discurso da imaginação. Assim, a noite de teatro com a representação da peça de Lorca se transforma numa epifania pessoal. A ficção o faz perceber que a autoridade alheia só pode existir à custa do silêncio do outro. O desprezo do pai e do irmão, ou o silêncio negador da mãe, continuam infligindo dor e o anseio de curvar-se para obter aceitação, mas, ao mesmo tempo, ele se apercebe da necessidade gritante de aceitar sua alteridade e lutar por ela, a despeito das tentativas de silenciamento.

É justamente a literatura que desencadeia em Shahid o processo de revisão da posição ideológica defendida pelo grupo de amigos. O grupo está convicto de que detém a verdade e procede a uma campanha em que pretende queimar simbolicamente o livro *Versos satânicos* de Salman Rushdie, um livro que despertara a admiração do protagonista por retratar verdades da existência humana, no marco da abertura e tolerância. Inicialmente, Shahid ainda hesita e procura um modo de acompanhar os amigos para não perder a aceitação obtida, ou seja, tenta elidir sua alteridade para assegurar pertença ao grupo. Contudo, diante do livro em chamas, isto é, da encenação do

silenciamento das letras, Shahid desperta E acolhe uma visão de mundo que questiona esse posicionamento:

Examinando a fisionomia de Chad, que estava no meio da multidão, sentiu-se melhor. Não queria em seu rosto uma expressão de rigidez estática como a dele. Nunca! A estupidez da manifestação o chocava. Como eram limitados, burros.... aquilo era constrangedor! Mas ele era melhor do que os outros por causa de sua falta de fervor? Era melhor, ficando em cima do muro? Não, era pior, faltava-lhe entusiasmo. Faltava-lhe simplicidade! (p. 233)

O que o afasta do grupo é, antes de mais nada, a intransigência perante a alteridade. Ao queimarem o livro, eles mostram simbolicamente que, em sua interpretação de realidade, existe somente uma verdade, um modo de ser, uma visão de mundo válida. Shahid percebe que a violência infligida ao livro pode muito bem ser aplicada, num outro momento, à expressão de alteridade. O distanciamento reflexivo o faz enxergar a cegueira perigosa que domina o grupo.

A queima do livro representa a segunda epifania, quando percebe que tem de dar voz a sua alteridade, a fim de não ser completamente obliterado diante das exigências e interpretações alheias. Embora tenha de renunciar ao prazer da aceitação concedida pelo grupo, Shahid alcança um bem maior que reside na expressão liberta do si. Também nisso está inscrito um processo de aceitação, a saber, a aceitação da própria alteridade. Com base nessa nova possibilidade de narração identitária, Shahid já não precisa retornar a um centro, a fim de granjear prazer existencial, porquanto o centro se encontra nele mesmo. O caminho imprescindível para aceder a essa nova visão de mundo reside na reflexão e na habilidade de sopesar diferentes verdades, em consonância com os próprios anseios.

Considerações finais

O caminho que Shahid percorre é o caminho de uma formação individual (JACOBS/KRAUSE, 1989) em direção à independência intelectual. Após obter clareza sobre os diferentes movimentos da autopercepção e das tentativas de heterodeterminação, o protagonista precisa

refletir igualmente sobre as estratégias de silenciamento imbricadas nos diferentes espaços sociais e suas lógicas de comportamento e ação. Somente após esses complicados exercícios de reflexão, consegue libertar-se da heteronomia existencial. A literatura mostra-lhe o caminho para expressar seus anseios e obter uma voz que lhe permite inserir seus signos no emaranhado discursivo das interações sociais. Com isso, a alteridade tão temida, reprimida e negada alcança lugar na narração de identidade do protagonista, não como algo que tem de ser obliterado para granjear aceitação, mas como um princípio de liberdade que transcende a marca impositiva do outro.

“Todo poder à imaginação” (KUREISHI, 1997, p. 223) é o conselho que a professora dá ao jovem protagonista e é a frase que este utiliza para argumentar em prol da liberdade. A imaginação ou o exercício de conceber realidades alternativas representa o primeiro passo para libertar-se de uma autopercepção vista a partir do crivo alheio, de uma heterodeterminação arraigada no princípio da obliteração, de um silenciamento que nega o signo individual. No ensaio da imaginação, o protagonista Shahid descobre a possibilidade não somente de aceitar sua alteridade, mas também o direito e o dever de concretizar sua existência no princípio da autonomia e da dignidade pessoal, independentemente dos gritos silenciadores do outro.

Notas

¹ A palavra ‘diferença’, em sua origem etimológica (de *differre*), remete à ideia de ser posto de lado. A imagem espacial se revela importante para a compreensão do processo de alteridade.

² Etimologicamente de *idem*, o mesmo. A imagem espacial a ser atualizada aqui é a da permanência do lugar primordial. Justamente o contrário daquilo que acontece com o princípio da diferença, em que o sujeito se desloca desse lugar primordial para postar-se à margem.

³ “The ‘I’ is the response of the organism to the attitude of the others; the ‘me’ is the organised set of attitudes of the other which one himself assumes. The attitudes of the others constitute the organised ‘me’, and then reacts toward that as an ‘I’” (MEAD, 1992, p. 174).

REFERÊNCIAS

ABELS, H. *Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsachen, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.

BOURDIEU, P. *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: KRECKEL, Reinhard (Org.). *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen: Otto Schwarz, 1983, p. 183-198.

JACOBS, J.; KRAUSE, M. *Der Deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 1989.

KUREISHI, H. *The Black Album*. London: Faber and Faber, 1995.

_____. *O álbum negro*. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MATHIAS, Dionei. *Neue alte Welt und altes neues Ich. Diffusion migrationsbedingter Identitätsentwürfe in veränderten kulturgeografischen Zusammenhängen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011.

MEAD, G. H. *Mind, Self and Society*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1992.

KEUPP, H. *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

FOUCAULT, M. *Analytik der Macht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Dionei Mathias

Doutor em Letras pela Universidade de Hamburgo (Alemanha). Professor Adjunto da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Artigo recebido em 14 de outubro de 2013.

Artigo aceito em 07 de novembro de 2013.

A MULHER NA LITERATURA INDIANA: NARRATIVA E RESISTÊNCIA

Cielo Griselda Festino (cielofestino@gmail.com)
Universidade Paulista (UNIP)
São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura de contos de autoria feminina, escritos nas línguas vernáculas da Índia e traduzidos para o inglês, nos quais a questão da mulher indiana é o tema central. A leitura dos contos é feita a partir da tensão entre as personagens femininas e a comunidade que dá forma ao enredo e, por sua vez, dramatiza a relação entre a mulher e a sociedade. O argumento central é o de que essas narrativas se tornam um local de resistência que permite à mulher fugir de seu papel de vítima para se tornar agente de seu destino.

Abstract: The aim of this article is to discuss some short stories by Indian women writers, written in the vernacular languages and translated into English, in which the condition of women is the central theme. The reading is centered around the tension between the female characters and the community that shapes the plot and, in turn, dramatizes the relationship between Indian women and society. The main argument is that these narratives are turned into a *locus* of resistance that permits women to escape their role of martyrs so as to become agents of their destiny.

Palavras-chave: Conto. Feminismo. Agenciamento.

Keywords: Short story. Feminism. Agency.

*A daughter's born and the house falls to pieces.
A son's birth sets rejoicing even the latch
On the door, the pictures on the wall.*

Canção folclórica indiana, período medieval

Falar da condição da mulher na Índia é um tema de grande complexidade. Desde as milenares *Leis de Manu*¹, que subjugavam a mulher primeiramente ao pai, e depois ao marido ou aos irmãos, muitas coisas mudaram. Porém, o subcontinente é habitado por uma grande variedade de culturas que se relacionam com seus valores tradicionais de diferentes maneiras. Embora morando em uma democracia constitucional que defende seus direitos e onde são, frente à lei e em teoria, iguais aos homens, as mulheres são, na realidade, muitas vezes consideradas como cidadãs de segunda classe e sujeitas a maus tratos (NUSSBAUM, 2001, p. 5; KRISHNAN et al., 2012, p. 348). Assim, enquanto as classes mais abastadas e mais cosmopolitizadas educam suas filhas, que ocupam lugares de destaque tanto na Índia como no exterior, há comunidades em que a mulher, ainda hoje, segue presa ao velho ditado indiano que reza que quando uma mulher nasce, ela está destinada a se casar ou morrer: “*A daughter born/ To husband or death/ She is already gone*” (Citado em NUSSBAUM, 2001, p. 2).

Essas palavras já marcam a dura jornada que a mulher tem percorrido, e ainda percorre, em muitos lugares da Índia. Se a família terá que renunciar a ela porque bem cedo e, após o casamento, ela ingressará na família do marido, por que investir na sua educação ou na sua saúde, como o faria no caso de um filho? A família já precisará, muitas vezes, endividar-se para pagar seu dote e festa de casamento, embora esse seja um costume ilegal desde 1961, quando foi aprovada a Lei da proibição do dote (NUSSBAUM, 2001, p. 269).

Aliás, diferentemente do filho homem, a filha mulher não poderá cuidar dos pais na sua velhice. Uma vez que ingressa na família do marido, sua vida não será necessariamente prazerosa. Às vezes, as mulheres são vítimas dos maus tratos da sua nova família. Por isso, a lei que proíbe o dote foi reformulada em 1986, considerando um crime, por parte da família do marido, qualquer suspeita de violência como queimaduras, crueldade

ou assédio, que podem levar à morte da vítima durante os primeiros sete anos após o casamento (NUSSBAUM, 2001, p. 269). Ainda quando as mulheres são amadas pelos maridos, não há necessariamente investimento na sua educação. Caso elas sejam mulheres educadas, com nível universitário, nem sempre será fácil conciliar a vida intelectual com as tarefas domésticas.

Nota-se uma marcada discrepância entre as leis da nação que visam dar à mulher um lugar de igualdade na sociedade e os costumes fossilizados que ainda continuam vigentes porque estão profundamente enraizados nas tradições da comunidade. Como aponta Jackson (2010, p. 4), na Índia não houve um movimento unificado, mas campanhas específicas que aconteceram em diferentes partes do subcontinente para abolir costumes como o *sati* (a morte das viúvas pelo fogo), o infanticídio feminino, o casamento na infância, o costume do dote e a violência doméstica. Enquanto muitos costumes ainda perduram no século XXI, há muitos movimentos locais a favor de reformas que têm como objetivo modernizar a sociedade indiana.

Tharu e Lalita (1991, p. 44) observam que os movimentos femininos na Índia estão relacionados aos movimentos políticos, em particular o movimento nacionalista que, por sua vez, divide-se entre aqueles que são a favor de reformar a condição da mulher e aqueles que ainda consideram como central o padrão cultural no qual a mulher é um emblema da família e da religião.

O movimento nacionalista indiano, o *Swadeshi*, que se afirmou no século XIX, valorizava o nacional ao mesmo tempo em que se opunha às importações materiais ou intelectuais do colonizador inglês. Esse processo contribuiu para reformular o conceito de indianidade como modo de luta frente ao colonizador, no qual a mulher teve um lugar de destaque e que lhe permitiu ingressar no âmbito do público. O movimento nacionalista, e as mulheres que fizeram parte dele, lutaram a favor da educação feminina e do reconhecimento de seus direitos sociais e legais, em particular os relacionados a temas que se debatiam desde o século XIX, como o casamento de crianças, o sistema de dote e a condição das viúvas. Se muitos indianos foram a favor dessa intervenção, outros eram contra porque pensavam que os papéis tradicionais da mulher seriam violados, assim como a santidade do lar.

Esse contraponto entre tradição e mudança é o tema de inúmeras narrativas de autoria feminina, ou nas quais a mulher é personagem principal, que acompanha os diferentes momentos da formação da nação, escritas

nas diferentes línguas nas quais a tradição literária indiana se articula: as muitas línguas vernáculas, o inglês vernáculo e o inglês da diáspora.

Arjun Appadurai (1996, p. 5) observa que, para os antropólogos, as “representações coletivas adquirem o nível de fatos sociais”. Nesse caso, o fato de haver tantos contos de autoria feminina sobre o mesmo tema transformam essas narrativas não em simples representações ficcionais, mas em documentos sociais, porque elas são um dos espaços nos quais as mulheres reinventam a nação e seu lugar nela. Um exemplo seriam os dois massivos volumes de narrativas femininas, desde o ano 600 antes de Cristo até o século vinte, compilados pelas críticas feministas Susie Tharu e K. Lalita, com o título *Women Writing in India* (1991), bem como as muitas coletâneas de contos nas diferentes línguas da Índia, muitas delas traduzidas para o inglês para lhes dar maior visibilidade.

No período clássico, na literatura em sânscrito, a mulher ideal indiana está representada em personagens femininas que são consideradas como modelos de virtude, como Shakuntala no *Mahabharata* ou Sita no *Ramayana*. Por sua vez, essa imagem foi reescrita e subvertida já nas muitas narrativas que, após a entrada dos ingleses no subcontinente, relatam a vida da mulher nos vilarejos da Índia. São narrativas intimistas, que têm lugar no âmbito do privado, nas quais o casamento é o único caminho possível na vida da mulher. Após a Independência em 1947, a paisagem das narrativas se bifurca. Enquanto muitas delas ainda acontecem nos vilarejos espalhados pelos quatro cantos do subcontinente, outras mudam do campo para a cidade apresentando a mulher já no âmbito do público, lutando por seu lugar na sociedade. Dando mais uma volta de parafuso, as narrativas femininas se deslocam da comunidade nacional para a diáspora nos diferentes continentes, fazendo da Índia seu tema principal.

Esse percurso, por sua vez, marca a passagem da literatura pré-colonial, em verso, para a literatura em prosa, produto da colonização inglesa (THARU; LALITA, 1991; MUKHERJEE, 1999; JOSHI, 2002). Foi essa uma mudança em forma e conteúdo que alterou a maneira de a mulher indiana visualizar sua condição. Como explica Mukherjee (1999, p. 7), um dos conflitos dos primeiros romancistas indianos nas línguas vernáculas ou na língua inglesa foi reconciliar dois sistemas de valores, pois sua vida estava regida por uma sociedade na qual nem a sua profissão, nem o seu casamento,

eram o resultado de sua própria escolha. Na rígida hierarquia social indiana do século dezenove, o individualismo não era um tema fácil de ser representado na literatura.

Assim, a literatura de autoria feminina teve diferentes etapas. A primeira marca a passagem da mulher da condição de personagem de narrativas épicas para autora de narrativas religiosas e folclóricas na Índia medieval (THARU; LALITA, 1991, v. 1, p. 39). Logo, e com a nova ênfase na prosa, as narrativas de autoria feminina documentaram a condição da mulher na sociedade indiana em sua entrada na modernidade. Diferentemente do que ocorre nas narrativas de tom religioso, nas novas narrativas em prosa, em vez de fugir para o mundo do espiritual, as mulheres narram seus conflitos detalhadamente em estilo realista, o que torna suas denúncias mais vívidas. Essas narrativas foram seguidas de relatos autobiográficos nos quais as mulheres denunciavam a sua condição dentro da sociedade indiana. Finalmente, essas narrativas tornaram-se histórias na forma de romances e contos (revelando a confluência entre os modos narrativos indiano e europeu), abrangendo um amplo leque de temas que mostra a condição da mulher nos séculos XX e XXI. Nas palavras de Almeida (2011), poder-se-ia dizer que, no caso das narrativas de autoria feminina indianas, houve uma mudança das “narrativas intimistas com forte teor autobiográfico para questões mais abrangentes, mas não menos problemáticas, com relação à presença de mulheres nesse novo contexto sociocultural e geopolítico” (p. 301), tanto dentro como fora do subcontinente.

O que todas essas narrativas revelam é o poder da escrita, nesse caso feminina, como agente de mudança, porque contestam “narrativas que ainda insistem em se posicionar como hegemônicas, apesar dos questionamentos que têm ocorrido nos últimos anos” (ALMEIDA, 2011, p. 302) sobre a condição da mulher na Índia. Essa historiografia de dor tem originado muitas narrativas que relatam o sofrimento das mulheres em nome de algum perverso ideal feminino de pureza que as torna mártires. Mas toda narrativa tem sua contra narrativa; assim, concomitantemente, há muitas outras histórias nas quais as mulheres mostram alguma forma de agência contra a sua condição. Por meio da escrita, elas liberam a voz e tentam escapar do confinamento que a sociedade, historicamente, têm-lhes imposto pelo padrão do casamento de crianças, o sistema de dote, a violência familiar, a discriminação contra as viúvas e sua solidão nas grandes cidades.

Essa tendência à rebelião, e não à submissão, não é nova, mas já se manifesta nas narrativas védicas e folclóricas da antiga tradição literária indiana e se afirmam na literatura medieval. No século oito, antes da Era Cristã, começa uma tradição literária de tom popular chamada de “*bhakti*” (palavra que em sânscrito significa “devoção”), a qual, em vez de dar importância ao ascetismo, enfatiza a experiência mítica intensa. Nessa tradição, distinguem-se não somente poetas homens, mas também mulheres. É interessante notar que essas “poetas-santas” compunham nas línguas regionais, quebrando a hierarquia da tradição literária e religiosa do sânscrito. Os versos eram dirigidos às pessoas comuns, nas línguas que elas podiam compreender, e assim contribuíram para dar origem às literaturas regionais nas línguas regionais (THARU; LALITA, 1991, v. 1, p. 56-57).

Como acrescentam Tharu & Lalita (1991, v. 1, p. 57-58), a poesia das “*bhaktas*” recria em imagens a vida do dia-a-dia. Deus é apresentado com um amante ou marido, enquanto as “*bhaktas*” se imaginam como esposas e amantes; a união mística consuma-se por meio do ato sexual. Por sua vez, a masculinidade e a erudição são vistas como obstáculos para as “*bhaktas*”. Um dos seus traços mais importantes é a crítica às limitações impostas pelo lar e pela família, ao mesmo tempo em que problematizam a representação negativa da mulher como sendo perversa e mentirosa, como nos versos de Bahinabai (1628-1700)², em língua *marathi*:

The Vedas cry aloud, the Puranas shout,
“No good may come to woman”.

I was born with a woman’s body
How am I to attain Truth?

“They are foolish, seductive, deceptive—
Any connection with a woman is disastrous.”

Bahina says, “If a woman’s body is so harmful,
How in this world will I reach Truth?”

(BAHINABAI citado em THARU; LALITA, 1991, v. 1, p. 107)

Interessantemente, mais do que uma atitude de submissão, há nesses versos um tom de desafio e de desejo de busca da verdade que desconstrói

a imagem da mulher que só aceita sem reclamar o que a sociedade impõe a ela. O movimento “*bhakti*” torna-se assim um lugar de resistência. Como apontam Tharu e Lalita (1991, v. 1, p. 58), as biografias dessas poetisas geralmente narram a sua separação da família e da comunidade e o longo percurso que percorrem quando ingressam no movimento “*bhakti*”, tentando ocupar um lugar ao lado dos homens poetas.

Embora esse movimento não tenha tido como fim emancipar as mulheres, e foi articulado por somente algumas “poetisas-*bhakti*” que tentavam levar uma vida de liberação, suas atitudes de rebeldia foram inspiradoras e seus efeitos sentiram-se não somente da escritura medieval ao século dezenove, mas na literatura dos séculos XX e XXI, porque, utilizando-se das línguas vernáculas e da língua inglesa, muitas escritoras continuam a desafiar a ordem social e o lugar da mulher nessa ordem, já expressos nas escrituras sagradas em sânscrito.

Tharu e Lalita (1991, v. 1, p. 50) apontam que os orientalistas traduziram a Índia antiga e, por extensão, a Índia moderna de maneira a ser acessível e familiar para o mundo ocidental e, em particular, fácil de ser conquistada e governada. Nesse processo, também traduziram o sistema patriarcal védico, conforme o padrão ocidental de subjugação e dependência, desconsiderando temas relacionados aos conflitos de raça, classe, imperialismo e nação, centrais para entender a questão feminina na Índia.

Por sua vez, essa tendência universalista foi adotada por muitas feministas ocidentais. Tharu e Lalita (1991, v. 2, p. 24) dão uma volta de parafuso a essas teorias feministas ao considerar a condição da mulher na Índia, e as lutas feministas indianas, a partir dos conflitos do subcontinente. Elas observam que as mulheres na Índia foram duplamente subjugadas: pelo sexo, à sociedade patriarcal e, pelo fato de serem colonizadas, à nação, como discutiremos mais adiante.

Mas foi nessa situação de subjugação social e racial que as mulheres encontraram inspiração para, primeiramente, se unir às lutas políticas contra o colonizador e depois lutar pelos seus direitos de cidadãs após a Independência da Índia em 1947. Nesse processo, ao mesmo tempo em que a Índia se imaginava como uma nação moderna, a vivência das mulheres também passou por profundas mudanças.

Por todos esses motivos, as narrativas de autoria feminina podem ser lidas como documentos dessas conjunturas históricas. Assim, às personagens das crianças-esposas, crianças-viúvas, do século XIX, e às

esposas-vítimas dos maus tratos ou da poligamia, ou às das viúvas discriminadas pela sociedade, na literatura dos séculos XX e XXI, muitas autoras contrapõem a figura da mulher trabalhadora e escritora que, como suas ancestrais, as “*bhakti*,” ou a nova mulher das lutas contra o colonizador inglês, quebra o estereótipo não somente da mulher vítima da sociedade patriarcal, mas da sua **representação** como sendo totalmente passiva e sem agenciamento.

Entre todas essas narrativas, neste trabalho focaremos o gênero conto escrito nas línguas vernáculas e traduzido para o inglês. Pelo fato de ser facilmente publicado, ele tem não somente valor estético, mas também valor cultural porque serve para documentar momentos de mudanças políticas e sociais, em geral, e da mulher, em particular. Por sua vez, é essa figura feminina de contestação e rebeldia, que atravessa limites de tempo e espaço, que será o fio para entrelaçar os contos de autoria feminina que serão analisados neste trabalho.

Tornando ficção um tema comum a muitas mulheres da Índia, essas escritoras transformam-se em testemunhas e tradutoras de uma condição social que, muitas vezes, adquire contornos de trauma, pois embora vivida na solidão do lar, é compartilhada por muitas outras mulheres da mesma comunidade. Por sua vez, se do ponto de vista da vítima, todo sofrimento é único, essas narrativas tornam-se veículo de reivindicação social quando sua singularidade encontra eco nas muitas outras narrativas que a transformam em experiência coletiva (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 9).

Conseguir narrar essas histórias de uma perspectiva crítica e reflexiva é um caminho para possíveis mudanças porque, em vez de reafirmar o lugar da mulher como um local de submissão e sofrimento e a reescrever como mártir, elas a colocam como agente de mudança de sua própria condição. Assim, a imaginação literária torna-se altamente funcional quando o “trauma encontra nela um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 82). Autoras e personagens percebem, então, que não estão sozinhas e que a causa de uma é a causa de muitas.

Desconstruindo o estereótipo feminino: uma Shakuntala do século XX

É nas personagens femininas dos clássicos indianos como Sita no *Ramayana* e Shakunthala no *Mahabharata* que o ideal da mulher indiana como

o “anjo no lar” (GILBERT; GUBAR, 2000) foi forjado. Suas vidas, porém, distam muito do romantismo implícito nessa denominação; muitas têm sido, historicamente, vítimas de maus tratos. Essa figura, como vimos, tem sido reescrita inúmeras vezes desde as poetas-*bakhti* até as escritoras contemporâneas.

Em “An Afternoon with Shakunthala” (1986), escrita em língua *kannada*, a autora Vaidehi³ recria o clássico indiano *Shakuntala* (parte do *Mahabharata*), escrito em sânscrito pelo autor narrador Kalidasa. Na nova versão, Shakuntala recebe uma visitante do século XX que se interessa pela sua perspectiva sobre sua já clássica história. Pela primeira vez, sua voz será escutada para explicar o que tinha ficado silenciado por tantos séculos e que, somente agora, uma feminista do século vinte teria os meios para tornar público.

A narrativa clássica de Shakuntala conta o encontro entre um poderoso rei, Dushyantana, que, enquanto caçava na floresta, encontra-se com a bela Shakuntala que morava em um *ashram* com seu pai adotivo, um renomado eremita e erudito. Eles se atraem mutuamente desde o princípio e seu amor é narrado com grande delicadeza por Kalidasa, tornando-se assim um clássico do amor cortês.

Como nas narrativas míticas, o desfecho da narrativa é imprevisível. Dushyantana a pede em casamento, mas, inesperadamente, precisa voltar para seu reino. Shakuntala não pode acompanhá-lo porque Kanva, seu pai adotivo, está viajando. Antes de partir, Dushyantana entrega-lhe um anel como símbolo de seu amor. Perdida sem Dushyantana, Shakuntala perambula sem rumo pela floresta e, sem querer, ofende o eremita Durvasa, que a amaldiçoa. Como Shakuntala está grávida, decide ir em busca de Dushyantana. Mas, devido à maldição, ele já não a reconhece e, como ela perdeu o anel, não tem como provar quem é. Shakuntala ascende aos céus. Um pescador encontra o anel. Ao vê-lo, Dushyantana recobra sua memória e Indra, rei dos deuses, envia-o aos céus onde se reúne com Shakuntala e seu filho, e todos voltam para terra, felizes.

Mas a história que Shakuntala de Vaidehi narra, em tom de confissão, é uma outra que preenche os vazios e explica as incongruências deixadas pela narrativa clássica. Assim, no clímax de sua estória, Shakuntala desafia a voz masculina do seu autor, Kalidasa, ao dizer que, com sua arte, o grande poeta tinha construído uma narrativa baseada em mentiras:

O mundo inteiro acreditou [em Kalidasa]. Esse universo tem afeição pelos fogos da falsidade, mas não pelas águas da verdade; pelo brilho do amor, mas não pela sua pureza. E o poeta —ele era superior; o poeta podia controlar o mundo com sua mentira poética. O mundo ainda hoje acredita em Shakuntala, como o fez em Kalidasa? O comportamento de Dushyanta pode ser explicado. E o coração de Shakuntala? Somente posso dizer que é um coração que a razão não pode compreender. (VAIDEHI, 1991, p. 541)⁴

É, precisamente, esse coração silenciado por tantos séculos que Shakuntala abre na narrativa para explicar o que Kalidasa, pobremente, tinha justificado no seu poema para encobrir a verdade: a repentina viagem de Dushyantana, a ofensa ao eremita, seu esquecimento, a perda do anel. Esses vazios, na primeira narrativa, estão diretamente relacionados a práticas sociais incontestáveis na sociedade patriarcal, como o caso da poligamia ou da luxúria masculina. Conforme Shakuntala conta para sua narradora, por meio da desculpa absurda de uma maldição, o poeta mascara o comportamento cruel dos homens:

Com a história de uma maldição, o poeta escondeu sua corrupção. E para todos esses homens que têm uma memória seletiva, que interessante é esta narrativa, que os protege com seu abraço. Uma narrativa de esquecimento, inventada por um homem. A poesia prospera neste tipo de imaginação que a protege”. (VAIDEHI, 1991, p. 542)⁵

Para Shakuntala, a narrativa de Kalidasa é a de um homem sobre um outro homem que, com belas palavras, esconde pecados e mentiras e cria dúvidas sobre o comportamento feminino. Aos poucos, a narrativa de Shakuntala reescreve a narrativa clássica, revelando uma outra história na qual a mulher é agente e dona de seu destino: a fúria de Durvasa, o eremita, não tinha sido contra ela, mas contra Dushyantana que a tinha abandonado: “Ele é o mestre do esquecimento conveniente”⁶ (VAIDEHI, 1991, p. 542). Por isso, diferentemente do que Kalidasa narra, o sofrimento de Shakuntala não se deveu a um motivo quase que sem sentido, como a maldição do eremita, mas à luxúria de Dushyantana que a abandona para ir em busca de uma outra mulher. Da mesma maneira, Shakuntala não tinha perdido o anel. Ela nega-se a mostrá-lo para Dushyantana, quando ele não somente não a reconhece, mas a chama de “*Anarya*”, que em sânscrito significa “inferior”.

Quando, finalmente, Dushyantana volta a buscá-la, seu verdadeiro motivo é que precisa de um herdeiro, Bharata, seu filho com Shakuntala e, diferentemente do que ocorre no clássico, ela é suficientemente orgulhosa para deixar que ele leve seu filho, mas não ir com ele.

Assim, a narrativa de Vaidehi vai além das palavras poéticas do clássico em sânscrito para revelar o que se esconde por trás delas: como a cultura chega até a culpar a mulher com o fim de justificar o comportamento masculino e, ao assim fazer, disfarça em verdade uma mentira: Kalidasa “justifica o modo de vida de Dushyantana”, mas “não protege a verdade” (VAIDEHI, 1991, p. 546)⁷.

Os fatos, nos quais a nova narrativa se apoia, revelam uma outra atitude feminina porque, em vez de fugir ao plano do espiritual, por meio da palavra, a mulher enfrenta seus conflitos. Por sua vez, a importância de mudar uma narrativa clássica está no fato de que, na cultura indiana, ela tem valor quase que religioso, porque contém os princípios e virtudes da comunidade, como o lugar e papel da mulher. Então, reescrever essas narrativas implica desafiar o *status quo* da cultura.

A última palavra na narrativa é a de Shakuntala: “Enquanto a vida se apresentar aos nossos olhos com novas cores, ela nunca será sombria ou opaca”⁸ (VAIDEHI, 1991, p. 546). Esse fio narrativo, que apresenta a vida não como uma carga, mas como uma renovação e desafio constante, é retomado por muitas outras escritoras indianas que, pela palavra ou outras ações, tentam se impor frente à sociedade. Essas narrativas vão revelando, aos poucos, um novo modelo feminino que escapa do estereótipo da mulher como ideal ou vítima e que, apesar dos conflitos, pode refletir sobre sua condição e procurar caminhos alternativos.

A vingança pelo sexo e pela palavra

De acordo com as escritoras feministas, a subordinação da mulher tanto na sociedade ocidental como na indiana tem acontecido pelo sexo; em ambos os lugares as mulheres lutam contra as mesmas formas de opressão: estupro, assédio, violência doméstica. Contudo, há diferenças. Enquanto no Ocidente as feministas lutam pela igualdade frente à **liberdade sexual**, na Índia o foco é contra a **violência sexual**; em muitos casos, o matrimônio e a família ainda são cúmplices nesse esquema (JACKSON, 2010, p. 178-179).

A diferença de atitude das mulheres indianas, como vimos no caso de Shakhuntala, deve-se a que, diferentemente da cultura ocidental, na Índia os laços familiares, tradicionalmente associados com o lugar de subordinação da mulher, impõem-se sobre os desejos do indivíduo. Assim, como acrescenta Jackson (2010, p. 179), as mulheres na Índia têm lutado, historicamente, contra a noção de pureza segundo a qual a mulher deve dedicar sua vida ao seu marido, independentemente da maneira pela qual ele se comporta; isso inclui tolerar maus tratos e agressões sexuais.

Frente a essa situação, a mulher indiana tem lutado com as armas que cada contingência histórica e cultural tem lhe oferecido. Como alegam muitas feministas indianas, não é suficiente criar leis que defendam os direitos da mulher, mas educá-las para que elas possam fazer cumprir essas leis. Conforme Gangoli (2007, p. 2), embora na Índia haja mulheres em cargos de importância em diferentes âmbitos da sociedade, somente cinquenta por cento da população feminina, ainda hoje, recebe educação formal. Por isso, são poucas as mulheres que, historicamente, têm lutado na Índia por sua condição pela palavra. Muitas delas, imitando e desafiando o padrão masculino, têm lutado por meio da sexualidade.

Há muitas narrativas que documentam essa condição. No gênero conto destaca-se o já clássico “The Quilt” (1941), de Ismat Chughtai (1915-1991)⁹, traduzido ao inglês do *urdu*. Também se destaca “Revenge Herself”, de Lalitambika Antarnjanam (1909-1987), traduzido ao inglês do *malayalam*.

A revolucionária Ismat Chughtai, já na década de 1920, narra a trágica história de uma mulher da classe alta muçulmana, casada com um rico senhor, um Nawab, que ignora sua mulher por ter outras preferências sexuais. A narrativa, que causou furor na sua época e resultou em um processo legal para a autora, é narrada da perspectiva de uma criança que, pelo fato de estar rodeada de irmãos homens em casa e não saber se comportar como uma mulherzinha, é enviada à casa de sua tia, a Begum Jan, na cidade de Agra, no norte da Índia, para aprender bons modos. O uso de ponto de vista em “The Quilt” é funcional porque uma criança pode inocentemente dizer coisas que um adulto não poderia.

Ironicamente, o processo de aprendizado no conto é duplo: se a jovem narradora precisa ser iniciada no mundo feminino, a tia procura caminhos para fugir da frustração a que o casamento e o confinamento do mundo das mulheres na *zenana* (área da casa ocupada pelas mulheres nas famílias muçulmanas) a havia condenado. Seu caminho é o único por ela

conhecido, no qual seu próprio marido a tinha iniciado, a sexualidade. Enquanto ela padece e espera por ele, o Nawab passa seus dias na companhia de belos moços:

Quem sabe quando a Begum Jan começou a viver? Sua vida começou quando fez o erro de nascer, ou quando ela chegou na casa do Nawab e, como uma jovem noiva, entrou na cama com dossel e começou a contar os dias? Ou começou quando ela percebeu que a vida dessa casa estava focada nos jovens estudantes para quem eram destinadas todas as iguarias que saíam da cozinha? Das rachaduras da porta da sala, Begum Jan olhava para suas cinturas elegantes, suas finas pernas, suas camisas de seda e se sentia andar sobre brasas. (CHUGTAI, 1994, p. 6)¹⁰

Abandonada pelo marido e rodeada pelas mulheres da *zenana*, a jovem bela e frustrada Begum acha consolo físico e emocional em sua empregada, Rabbo. Todas as noites a jovem narradora percebe que a colcha da cama da sua tia eleva-se e, de sua ótica inocente, a compara com um elefante, imagem que ela recordará até sua vida adulta:

Aquela noite a colcha da cama da Begum Jan começou balançar como um elefante. ‘Alah’, foi o único que podia dizer. O elefante embaixo da colcha pulava e logo sentava-se. Eu não falei uma palavra. Novamente, o elefante começou a se convulsionar. Agora, me sentia confusa [...]. O elefante começou a tremular novamente a ponto de se agachar. Podia ouvir os sons de uma festa. Comecei a compreender o que estava acontecendo.(CHUGTAI, 1994, p. 12)¹¹

Embora, como pode ser observado, a descrição da relação entre ambas as mulheres seja vívida e significativa, pelo fato de ser narrada por uma criança inocente não produz o desconforto que uma narrativa adulta sobre uma relação lésbica poderia ter para alguns leitores, na Índia, na primeira metade do século XX. Muito é sugerido, mas nada é falado, como afirma a enigmática última frase do conto, que deixa o final aberto para o leitor poder interpretar como melhor achar: “Nunca contarei para ninguém, nem por um milhão de rúpias, o que eu vi quando a ponta da colcha se elevou”, (CHUGTAI, 1994, p. 12).¹² Chughtai foi processada por essa narrativa,

mas absolvida porque a corte não encontrou nem um único “palavrão” no conto.

Como explica Anita Desai (1994, p. xiii), em uma época em que a literatura de autoria feminina limitava-se a instruir as mulheres em como ser boas esposas e filhas, a história da relação erótica entre uma senhora e sua empregada também tinha o propósito de educar a mulher a lutar pela sua condição, e levar a sociedade a reconhecer o que acontecia por trás de instituições fossilizadas. Em uma entrevista, Chughtai observou que o propósito de seu conto não era escandalizar a sociedade, mas falar publicamente do que, de fato, acontecia: “Você quer que os gusanos que habitam embaixo do tapete fiquem lá? [...] Não deveriam ser varridos com um *jharu* (vassoura)?”. Como acrescenta Desai (1994, p. xiii), sua vassoura era a sua caneta, com a qual indagava o mundo isolado da mulher.

A sexualidade e a caneta, como instrumentos de resistência, se entrelaçam em “Revenge Herself”, de Lalitambika Antarnjanam¹³. Nesse conto, uma jovem escritora em busca de inspiração confronta-se com o fantasma de uma mulher de casta alta, uma Brâmane Nambudiri, que tinha se prostituído como uma maneira de se rebelar contra o comportamento de seu marido e a vida de reclusão a que sua casta e religião a condenavam, em Kerala, no sul da Índia.

As mulheres dessa casta aristocrática eram também conhecidas como Antarnjanam (o nome e a casta da autora do conto), que significa “as reclusas”, porque suas vidas após o casamento estavam limitadas ao pátio interior da casa (*inner courtyard*) e elas não tinham nenhum tipo de contato com o mundo exterior. Seu único propósito era dedicar suas vidas aos seus maridos, reverenciados como deuses. No outro extremo da escala social de Kerala estavam os Nair, de organização matriarcal, cujas mulheres, diferentemente, podiam ter relações sexuais fora do vínculo do matrimônio (HOLMSTRÖM, 2007, p. 1).

Essa história verídica, muitas vezes contada, adquire novos contornos na versão da narradora-escritora de Antarnjanam, porque à rebelião pelo sexo, de uma mulher do final do século dezenove, sem educação formal, contrapõe-se a rebelião pela palavra, o novo ideal feminino, característico do século vinte, que já mostra a formação de Antarnjanam, influenciada pelos ideais nacionalistas de Mahatma Gandhi e, logo, pelos movimentos reformistas indianos:

Queria escrever. Mas, o que eu deveria escrever? Por onde começar? O problema me esmagava. Não é fácil escrever uma história, particularmente para uma mulher da minha condição. Quero escrever sobre minhas convicções, mas temo revelar meu nome, minha posição. Se as minhas histórias são espelhos da sociedade, posso ser alvo das críticas. E quando eles abusarem de mim, o que farei para me defender? Não tenho a coragem para falar dos costumes religiosos. Apesar de todos estes escrúpulos, a quem ofenderei desta feita? (HOLMSTRÖM, 2007, p. 3)¹⁴

A narradora de *Antarjanam* é um exemplo da educada nova mulher indiana que trabalha dentro e fora da casa. Contudo, os medos continuam sendo os mesmos de seus ancestrais, já que revelam no seu discurso a dupla alienação dentro da sociedade indiana: se a mulher se rebelar contra a sociedade patriarcal, ela será considerada traidora dos valores da sua sociedade, porque estaria tomando como próprio o modelo social ocidental (JACKSON, 2010, p. 178).

Nessa condição, em “*Revenge Herself*”, é a mulher do passado, Tatri, que desafia sua parceira do presente a superar seus medos e narrar uma outra versão de sua história tantas vezes contada por narradores homens. No esforço, ambas as vozes se unem e se complementam: se Tatri só pode se rebelar pela sexualidade, sua irmã do século vinte pode reescrever sua história pela palavra e sob a ótica feminina, aceitando assim, como aponta Almeida (2011, p. 297), “a função da mulher narradora que, por meio da palavra, como uma nova Sheherazade, [...] detém o poder de criar mundos alternativos, mudar o curso da história e o controle de agenciar seu destino”. Assim, em “*Revenge Herself*”, pela primeira vez, são narradas as motivações que levaram Tatri a se prostituir.

O ideal feminino das narrativas clássicas acentuou-se durante o século XIX quando, por meio dos valores do mundo do privado, resistia-se ao colonizador inglês: se os ingleses, com seus avanços tecnológicos, haviam mudado o âmbito do público no subcontinente, eles não tinham acesso aos valores da família que continuava fiel às tradições indianas. O casamento era entendido como a mais importante das instituições, porque era não somente um contrato civil, mas também religioso. O casamento formava a família, e a família, a sociedade e o futuro da nação. Embora nesse esquema a mulher fosse o símbolo da cultura indiana, a crença na diferença entre os sexos acentuava o poder do homem sobre a mulher;

enquanto o homem podia escapar das limitações do lar, a mulher não tinha esse direito. Nessa visão idealizada da mulher e do lar residia também a sua opressão (GUPTA, 2002, p. 125-126).

Em “Revenge Herself”, a insatisfação do marido com sua mulher se manifesta no fato de ele exercitar seu direito à poligamia e trazer uma nova esposa; então Tatri se prostitui para satisfazê-lo. Ao assim fazer, ela, ironicamente, está cumprindo com seu dever. A pergunta que a autora Antarjanam faz sua personagem formular é que se a mulher escolhe o caminho do pecado para ser amada por seu marido, ela ainda não é uma *pati vrata* ou esposa ideal? (ANTARJANAM, 2007, p. 10).

Para Tatri, sua atitude era ao mesmo tempo um ato de vingança em nome da condição feminina e um desafio à sociedade ao fazer sua escolha: se o homem podia escolher a prostituição, por que uma mulher não poderia fazer a mesma coisa? Em outras palavras, ele, com seu comportamento, e a sociedade com o lugar designado para a mulher a tinham levado a essa condição e tinham lhe ensinado o caminho da prostituição. Ela se pergunta quem havia cometido o pior pecado: o homem com seu egoísmo ou a mulher com sua submissão total, ao ponto de sua degeneração: “E agora, me fale, minha irmã, quem é pior, o homem que leva à mulher à prostituição para sua própria satisfação, ou a mulher que se prostitui para se vingar dele? Quem você odeia? Quem deveria ser ignorado?”(ANTARJANAM, 2007, p. 11)¹⁵

Tatri entende seu comportamento como uma maneira de defender os direitos de suas irmãs: ela não estava se prostituindo, mas desafiando a estrutura social na qual o ideal tornara-se uma prisão. Para a narradora, porém, mulher do século XX, a mudança não pode ser o resultado de uma ação individual, mas coletiva, tal o caso dos movimentos nacionais e feministas que acompanharam o movimento nacionalista e logo levaram à criação de leis para defender a condição da mulher. Nesse processo, a educação, que se concretiza não somente por meio da ação, mas também da escrita e da palavra, é o caminho da mudança, como o conto da narradora atesta. Então, embora para ela a dignidade se devesse atingir por outros meios, e não pela prostituição (pois seria uma maneira de repetir o modelo que se está tentando mudar), como um ato de justiça, ela resgata o sofrimento e luta de sua irmã do passado e narra sua história.

Já desde o século XIX, a educação feminina também era vista com receio, porque se temia que a mulher indiana aceitasse como próprios

os valores da mulher ocidental, em especial em um momento no qual o lar e a mulher, o mundo do privado, eram entendidos como dissociados do mundo do público e eram considerados como o lugar de resistência contra o colonizador. O papel da mulher era o de construir o laço familiar, e não o de afirmar a sua individualidade. Assim, quando a mulher indiana se rebelava contra sua condição, sua traição era dupla: contra a sociedade patriarcal e contra a nação ao aceitar o modelo feminino do colonizador (GUPTA, 2002, p. 126). Contudo, a educação feminina tinha um outro lado a ser considerado. Se a mulher educava uma família, indiretamente ela estava educando a nação. Por isso, ela precisava ser “doutrinada” e “domesticada” para assegurar que repassasse para os filhos os valores tradicionais da comunidade.

Mas, se a mulher sem educação não era apta para educar uma família, a mulher muito educada era perigosa (GUPTA, 2002, p. 166), conforme narra o conto “A Day with Charulata”, de Anupama Niranjana¹⁶, escrito em língua *kannada*. Nessa narrativa, a personagem principal, a jovem Charulata, educada e inteligente, é vítima dos maus tratos de seu marido, que se torna ainda mais cruel após a publicação de seu primeiro romance:

O editor chegou da cidade com uma sacola cheia de cópias, pensando que talvez poderia vender alguma no vilarejo, após entregar as que correspondiam à Charulata. Quem sabia ler e escrever nesse tempo? [...] Quando o editor já tinha ido embora, o marido da Charu soube de seu livro. Ele sempre tinha sido violento. Esta vez, ele pegou um pedaço de lenha e bateu em Charu como se ela fosse um boi, alegando que ela falava com qualquer homem. Logo, queimou todas as copias do livro. (NIRAJANA, 2004, p. 21)¹⁷

O conto já contrasta a vida nas grandes cidades da Índia e nos vilarejos, nos quais o ideal feminino continua sendo o da mulher tradicional, dedicada ao lar e a seu marido. Apesar da crueldade, Charulata publica um segundo romance, até morrer, após dar à luz um filho, porque o marido se recusa a chamar o médico da cidade. Como o conto continua a narrar, o receio contra a mulher intelectual persiste até o presente. Quem resgata a história de Charulata é uma mulher indiana do final do século XX que viaja ao pequeno vilarejo para se conectar com essa autora tão admirada. Porém, encontra no neto da escritora, duas gerações após sua morte, a mesma vergonha e resistência por ter tido uma mulher intelectual na família.

Mas o caminho das Charulatas continua a ser trilhado pelas novas gerações de mulheres que, instintivamente, desafiam os costumes ancestrais da sociedade indiana que continuam a idealizá-las e aprisioná-las, conforme o conto “Girls” (1983), em língua *hindi*, da autora Mrinal Pande (1946-)¹⁸. A personagem central, uma menina, testemunha as frustrações de sua mãe durante seu confinamento, na casa de sua avó, para dar à luz novamente: “Espero que esta vez seja um menino. Ficarei livre do incomodo de uma nova gravidez” (PANDE, 2007, p. 57).¹⁹ Enquanto o tão ansiado menino não nascer, a mãe terá que passar por uma nova gravidez, o que mais do que um prazer é uma tortura para ela.

Após perceber a frustração de sua mãe e se sentir rejeitada por ela, a jovem narradora nega-se a participar de uma celebração do calendário hindu, em cuja ocasião as meninas são reverenciadas como a viva encarnação de Devi ou o princípio feminino divino:

Por quê vocês pretendem adorar as meninas quando vocês não amam elas? [...] Nanni [avó] começa a distribuir uma rúpia e um quarto entre as meninas. Ela fala para parede, ‘Vocês podem comprar doces com essa moeda’, ao tempo que entrega uma moeda de vinte e cinco centavos, embrulhada em uma nota de uma rúpia para mim. Olho para a marca de pó vermelho na ponta de seu polegar, como se fosse uma mancha de sangue. [...] Começo a andar para trás, para a parede gritando, ‘Eu não quero os doces, a *tikka* [marca de casamento] ou o dinheiro. Não quero ser uma deusa. Grito tão forte que as pombas que picoteam no pátio começam a voar, como se alguém tivesse disparado uma arma de fogo. (PANDE, 2007, p. 63-64)²⁰

Desatendendo os gritos da menina, que se recusa a ser tratada como uma deusa, a avó, representante da tradição hindu, tenta colocar a marca vermelha na sua frente e lhe dar dinheiro para doces, parte do ritual milenar. Enquanto a avó avança, simbolicamente olhando para a parede e negando-se a olhar o rosto da neta, a menina retrocede sem parar: para ela, a marca vermelha do *tikka* na mão da avó não representa a divindade, mas o sangue. Assim, a narrativa mostra como a tradição cega confronta-se com a rebeldia que, por meio da dor, tenta produzir rupturas na sociedade.

O sofrimento de umas torna-se o ganho de outras, conforme o conto “I Am Complete” (1993), escrito em língua *gujarati*, no qual a autora, Varsha Das²¹, imagina uma mulher que, como uma “*everywoman*” do século

XX, representa a condição feminina liberada das ataduras da sociedade. Nesse novo estado, ela sente-se completa e confiante:

Sentí o suave chão embaixo de meus pés. Minha mente e meu corpo estavam serenos. Enxerguei um vasto território na minha frente. Uma terra livre. Uma terra sem fim. Senti que o Planeta todo era meu. Este céu também. Não estou sozinha. Se abrir meus braços, posso abranger o universo. [...] Estou completa. (DAS, 2004, p. 122)²²

O conto de Das reescreve a epígrafe deste trabalho: o renascimento dessa nova mulher provoca uma felicidade tão profunda como o nascimento de um homem; nesse instante sublime ela torna-se uma com o céu e a terra os quais, como os objetos das casas de antigamente, conforme reza a epígrafe, compartilham de sua felicidade; porém, a diferença radical é que ela é o agente principal desse processo de liberação. O fato de a personagem não se identificar torna-se funcional porque a funde com todas as outras mulheres de todas as outras narrativas; sua libertação é a de todas: a narradora em primeira pessoa desse conto abarca multidões de outras narradoras e personagens femininas. Assim, o acúmulo de todas elas soma-se para transformar seus relatos autobiográficos em um testemunho social.

Considerações finais

Poder-se-ia dizer que as personagens dos contos discutidos são o *alter ego* das autoras que vêm lutando, persistentemente, pela mudança da condição da mulher na Índia: por meio dos versos das *bhakti* da antiguidade, que encontraram no misticismo uma maneira de escapar das opressões do lar; das autobiografias do século XIX, que fizeram as mulheres cientes da sua condição como indivíduos; dos romances e contos da primeira metade do século XX, que acompanharam o movimento nacionalista, a luta pela igualdade civil e sua oposição ao colonialismo; das narrativas da segunda metade do século XX e princípio do século XXI, época na qual as mulheres continuam a lutar pelos seus direitos. Como observam Tharu e Lalita (1991, v. 2, p. 44), essas narrativas de autoria feminina documentam as diferentes fases das mudanças atravessadas pela nação indiana, pois a tensão entre o eu-feminino e a sociedade, ao redor da qual se organizam as diferentes

narrativas, articula a relação conflituosa entre as mulheres e a comunidade nacional.

O que distingue essas narrativas é a qualidade das personagens femininas as quais, como as próprias autoras, decidem abandonar seu papel de vítimas para tentar mudar sua situação e estabelecer uma nova ordem. Elas desafiam costumes que, embora considerados como socialmente apropriados por alguns, não são moralmente corretos. Se a sociedade, apesar das muitas mudanças, não pode cuidar das suas mulheres, elas próprias precisam se cuidar. Nesse processo de buscar a própria liberação, as mulheres questionam, redefinem e reconstróem suas múltiplas identidades por meio do mundo simbólico das narrativas.

Notas

¹ As *Leis de Manu*, escritas em sânscrito, consistem em 2685 versos e enumeram os princípios da sociedade hindu, tais como as obrigações sociais das diferentes castas, a maneira como um rei deve governar, as relações sociais entre homens e mulheres das diferentes castas, bem como a relação entre o marido e a mulher na privacidade do lar, rituais, nascimentos, mortes, cosmogonia e infinitos detalhes da vida de todos os dias. Noutras palavras, as *Leis de Manu* definem o conceito de dharma, que pode ser traduzido como obrigação, dever, lei, justiça, princípios (DONIGER, W.; B. K. SMITH, trans. *The Laws of Manu*. London: Penguin Books, 1991, p. xvi-xvii).

² Bahinabai (1628-1700) nasceu na região de Maharashtra. Seu nascimento foi auspicioso e, quando contava com três anos, casou-se com um homem de trinta. Porém, ela o considerava homem de grande sabedoria, como seu mestre. Suas narrativas apresentam os conflitos no seio da família, em particular na relação entre marido e mulher e sua resolução. Diferentemente das outras “poetas santas”, Bahinabai nunca cortou os laços do matrimônio para sair em busca de seu amante máximo, Deus. Talvez por timidez ou sagacidade, ela conciliou as tarefas do lar com sua devoção a Deus (Citado em THARU & LALITA, 1991, v. 1, p. 108-109).

³ A escritora Vaidehi, Janaki Srinivas Murthy, é reconhecida na tradição literária em língua *kannada*. Ela publicou três coletâneas de contos, *Tree, Bush, Creeper* (1979), *Pages from Deep Within* (1984) e *Globe* (1986), o romance *Untouchables* (1982) e uma coleção de poemas, *Drop Pot/Droplet* (1990). Também traduziu para a língua *kannada* duas importantes obras feministas: *Indian Women's Struggle for Freedom* (1983) e *Silver Shackles* (1985). Em suas palavras, foi durante os treze anos que passou na casa de seus parentes políticos que ela entendeu a condição da mulher indiana (Citado em THARU; LALITA, 1991, v. 2, p. 533-534).

⁴ Todas as traduções de trechos dos contos incluídas no artigo são de minha autoria. As versões em inglês serão incluídas nas notas. Versão em inglês: “The whole universe believed [Kalidasa]. A universe that thirsts for the fires of falsehood but not the waters of truth, for the painted glitter of love but not its white purity. And the poet – he was a peerless talent; one who could afflict the world with his poetic lie! Will the world today believe Shakuntala as it does Kalidasa? Dushyanta’s behaviour can be explained away. But Shakuntala’s heart? I can only say this is a heart the worldly minded can never understand.”

⁵ Versão em inglês: “With some story of a curse, the poet hid man’s careless debauchery. And for all those men who are experts in selective memory, what an appealing tale it is, this tale that shelters you in its arms. A tale of forgetfulness, concocted by a man. Poetry swims in such temperate fancies that keep it warm.”

⁶ Versão em inglês: “He is a master of clever forgetfulness.”

⁷ Versão em inglês: “[...] justifies [Dushyantana’s] existence to the whole world”, *but* “it does not protect truth.”

⁸ Versão em inglês: “Life is never drab or dreary so long as it keeps rising in ever-new hues before one’s eyes”.

⁹ Ismat Chughtai (1915-1992) foi uma grande precursora da causa das mulheres na Índia. Nascida em Uttar Pradesh, em uma família de classe alta, já em sua infância ela negava-se a brincar de bonecas e preferia brincar com seus irmãos. Formou-se no Isabella Thoburn College, na cidade de Lucknow, e na Aligarth Muslim University como professora. Foi professora no Raj Mahal Girls’ School em Jodhpur. Em 1943 deixou sua carreira no magistério para se dedicar à escrita, em língua *urdu*. Influenciada pelo escritor Rasheed Jahan, tornou-se membro da associação de escritores já na década de trinta. Os temas de Ismat se focam no lar de classe média. Nas suas narrativas explora a opressão da família e o tema da sexualidade no lar. Suas obras de cunho feminista são os romances *The Stubborn One* (1941), e os contos “Witch”, “Mother-in-law”, “Trousseau of the Fourth Day”, entre outros. “The Quilt” é seu conto mais famoso (Citado em THARU; LALITA, 1991, v. 2, p. 126-127).

¹⁰ Versão em inglês: “Who knows when Begum Jan started living? Did her life begin when she made the mistake of being born, or when she entered the house as the Nawab’s new bride, climbed the elaborate four-poster and started counting the days? Or did it begin from the time she realized that the household revolved around the boy-students, and that all the delicacies produced in the kitchen were meant solely for their palates? From the chinks in the drawing-room doors, Begum Jan glimpsed their slim waists, fair ankles and gossamer shirts and felt she had been raked over the coals.”

¹¹ Versão em inglês: “Later that night, Begum Jan’s quilt was, once again swinging like an elephant. “Allah”, I was barely able to squeak. The elephant-in-the-quilt jumped and sat down. I did not say a word. Once again, the elephant started convulsing. Now I was really confused. [...] The elephant started fluttering once again, as if about to squat. Smack, gush, slobber – someone was enjoying a feast. Suddenly I understood what was going on!”

¹² Versão em inglês: “What I saw when the corner of the quilt was lifted, I will never tell anyone, not even if someone gives me one lakh of rupees.”

¹³ Lalitambika Antarrjanam (1909-1987) nasceu no estado de Kerala. Seus pais eram escritores de poesia. Ela não teve muita educação formal. Em 1927, após seu casamento, começou a participar do Congresso Nacional Indiano (partido de Ghandi e Nehru) e logo tornou-se membro do Partido Comunista de Kerala. Toda sua vida foi ativista política e lutou pelas causas sociais. Suas publicações consistem em seis coleções de poemas, dois livros para crianças e o romance *Agnisakshi* (1980), que ganhou o prêmio da Sahitya Akademi de Kerala como melhor obra ficcional do ano (Citado em HOLMSTRÖM, 2007, p. 1).

¹⁴ Versão em inglês: “I had to write. But what should I write about? Where to begin? The problem overwhelmed me. It is not easy to write a story, particularly for a woman in my position. I want to write out of my convictions, but I fear to hazard my name, my status. When my stories mirror the reality of society, I am open to the criticism of all kinds of people. When they abuse me, how should I retaliate? I dare not even approach the question of religious customs. And yet in spite of all these scruples, whom will I displease this time? ”

¹⁵ Versão em inglês: “And now, tell me sister. Which one do you think worse, the man who led a woman into prostitution for his own satisfaction, or the woman who willed herself into prostitution to counter him? Which one should you hate? Which one should you shun?”

¹⁶ Anupama Niranjana foi médica de profissão até se tornar escritora em língua *kannada*. Publicou cinquenta e um livros, incluindo romances, contos, livros para criança, uma autobiografia e livros de medicina popular. Recebeu os prêmios Karnataka Sahitya Akademi Award e o Sovietland-Nehru Award. Faleceu em 1991 (Citado em DAS, 2004, p. 125).

¹⁷ Versão em inglês: “The publisher came from the city with a sackful of copies, thinking he would sell some in the village after giving Charulata her complimentary copies. Who knew how to read and write then? [...] When the publisher had gone, Charu’s husband found out about her book. He had always been quick-tempered. This time he took a piece of firewood and beat Charu as though she were an ox,

saying she talked to every man she met. He threw all the copies of her book into the fire.”

¹⁸ Mrinal Pande (1947-) escreve em híndi. Estudou inglês e sânscrito, história antiga e arqueologia na Universidade de Allahabad. Atualmente, é editora da edição em híndi do jornal *The Hindustan Times* na cidade de Nova Delhi. Publicou várias coletâneas de contos, romances e peças de teatro (Citado em HOLMSTRÖM, 2007, p. 56).

¹⁹ Versão em inglês: “I hope it’s a boy this time. It will relieve me of the nuisance of going through another pregnancy”.

²⁰ Versão em inglês: “When you people don’t love girls, why do you pretend to worship them? [...] Nanni [grandmother] is distributing a rupee and a quarter to each girl. She addresses the wall, “You can buy sour golis with this paisa”, and holds out a twenty-five paisa coin wrapped in a rupee note towards me. I notice the mark of the crimson powder on the tip of her thumb, like a bloodstain. [...] I start moving back towards the wall and screaming, “I don’t want all this *halwa-puri, tikka* or money. I don’t want to be a goddess”. I scream so loudly that the pigeons picking at the scattered grain in the courtyard take off in a flurry, as if a bullet had been fired somewhere.”

²¹ Varsha Das é autora de uma coletânea de contos e vários livros infantis. Traduziu poemas e contos do *oriya, bangla, marthi* e inglês para o híndi, *gujarati* e inglês. É membro do Centro Cultural Asiático da UNESCO em Tokyo. Tem doutorado em educação não formal (Citado em DAS, 2004, p. 124).

²² Versão em inglês: “I felt smooth ground under me. My mind and body were serene. I found a vast stretch of land before me. A free land. An endless land. I felt as if the whole Earth was mine. This sky, too. I am not alone. If I open my arms, I can embrace the whole universe. [...] I am complete.”

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. R. G. “O Poder da Escrita: Gênero, Espaço e Afeto na Literatura Contemporânea”. In: *Revista Cerrados*, v. 20, n. 31, 2011, p. 297-315.

ANTARJANAM, L. [1990] “Revenge Herself” In: *The Inner Courtyard. Stories by Indian Women*. Lakshmi Holmström (ed). Nova Delhi: Rupa & Co., 2007, p. 3-13.

APPADURAI, A. *Modernity at Large. Critical Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 11, n. 2 (2013), 113-137.

Data de edição: 17 dez. 2013.

- CHUGTAI, I. "The Quilt". In: _____. *The Quilt and Other Stories*. Riverdale-on-Hudson, New York: The Sheep Meadow Press, 1994, p. 5-12.
- DAS, V. "I Am Complete". In: *Separate Journeys. Short Stories by Contemporary Indian Women*. Geeta Dharmajan (ed.). Columbia: University of South Carolina Press, 2004, p.119-120.
- DHARMARAJAN, G. "Introduction". In: *Separate Journeys. Short Stories by Contemporary Indian Women*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004, (p.vii-xxiv).
- DESAI, A. "Introduction". In: CHUGTAI, I. *The Quilt and Other Stories*. Riverdale-on-Hudson, New York: The Sheep Meadow Press, 1994.
- GANGOLI, G. *Indian Feminism. Law, Patriarchies and Violences in India*. London: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- GILBERT, S.; GUBAR, S. *The Mad Woman in the Attic*. Yale U. Press, 2000.
- GUPTA, C "Mapping the Domestic Domain". In: _____. *Sexuality, Obscenity, Community*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- HOLMSTRÖM, L. "Introduction" In: *The Inner Courtyard. Stories by Indian Women*. Lakshmi Holmström (ed.). Nova Delhi: Rupa & Co., 2007, p. ix-xvii.
- JACKSON, E. *Feminism and Contemporary Women's Writing*. New York: Palgrave, Macmillan, 2010.
- KRISHANAN, S. et al. "An Intergenerational Women's Empowerment Intervention to Mitigate Domestic Violence: Results of a Pilot Study in Bengaluru, India". Disponível em: <http://vaw.sagepub.com/content/18/3/346>. Acesso em: 16 ag. 2012.
- MUKHERJEE, M. *Realism and Society. The Novel and Society in India*. New Delhi: Oxford University Press, 1999.
- NIRANJANA, A. [1993] "A Day with Charulata" In: *Separate Journeys. Short Stories by Contemporary Indian Women*. Geeta Dharmarajan (ed.). Columbia: University of South Carolina Press, 2004, p. 15-23.
- NUSSBAUM, M. C. *Women and Human Development. The Capabilities Approach*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

PANDE, M. “Girls” In: *The Inner Courtyard. Stories by Indian Women*. Lakshmi Holmström (ed.). Nova Delhi: Rupa & Co., 2007, p. 57-64.

SELIGMANN-SILVA, M. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas” In: *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p. 65 – 82, 2008.

THARU, S.; K. LALITA. *Women Writing in India*. V. 1 & 2. New York: The Feminist Press, 1991.

VAIDEHI. “An Afternoon with Shakuntala”. Trad. Jaswant Jadav. In: THARU, S.; K. LALITA. *Women Writing in India*. Vol 1 & 2. New York: The Feminist Press, 1991, p. 533-546.

Cielo Griselda Festino

Doutora em Língua e Literatura em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Professora de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Paulista (UNIP).

Artigo recebido em 27 de setembro de 2012.

Artigo aceito em 12 de novembro de 2013.

KAFKA E A FOME DE OLHAR

Luís Fernando Barnetche Barth (barth@ufmt.br)
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)
Mato Grosso, Brasil

Resumo: O conto “Um artista da fome”, de Franz Kafka, mostra uma condição humana paradoxal, na qual a tentativa do protagonista de garantir uma existência coincide com o próprio ato de seu deprecimento. Em sua crítica literária psicanalítica, o autor busca investigar um efeito particular da pulsão, quando o olhar – objeto exemplar da psicanálise – faz apelo ao Outro, a partir de um intrincamento entre a demanda e o desejo.

Abstract: The short story, “A Hunger Artist”, by Franz Kafka, depicts a paradoxical human condition, in which the protagonist’s attempt to guarantee an existence coincides with his own act of disappearance. In his psychoanalytic literary criticism, the author proposes to investigate a particular effect of this drive, when the gaze – an exemplar psychoanalytic object – appeals to the Other through an intertwinement between request and desire.

Palavras-chave: Kafka. “Um artista da fome”. Psicanálise. Olhar.

Keywords: Kafka. “A Hunger Artist”. Psychoanalysis. Gaze.

Com o título de “Um artista da fome”, Franz Kafka (1883 -1924) escreveu um pequeno e interessante conto, originalmente publicado em 1922, no periódico *Die Neue Rundschau*. Nele, o autor dedicou-se a perscrutar a alma de um tipo de personagem inusitado: o jejuador profissional, também chamado de **artista da fome** (*Hungerkünstler*).

Em “Um artista da fome” (1922/2011), Kafka inicia seu opúsculo contando sobre o desinteresse crescente de sua época em relação à organização de apresentações nas quais o artista da fome era acompanhado por uma cidade inteira atenta à sua arte. O espetáculo crescia na medida em que se aproximava dos quarenta dias – data limite para o término do jejum –, quando mais espectadores, especialmente as crianças, tinham sua atenção despertada para o artista.

O desinteresse por este tipo de apresentação, esclarecido já no início do conto, estabelece um ponto de tensão entre o protagonista e a assistência, acarretando uma posição reivindicativa daquele em sua busca de reconhecimento. Esta mesma ideia fora trabalhada anteriormente por Kafka no conto “Na colônia penal”, escrito em 1914, no qual a prática de execução de condenados já não despertava o interesse de antes, nem mesmo o interesse das crianças que tinham lugar privilegiado na plateia, pois a pena capital era realizada como se fosse um espetáculo circense.

É como mera representação pública, destituída de qualquer valor moral, a forma como o autor descreve a prática do jejum, em “O artista da fome”, e da execução, em “Na colônia penal”; apenas como arte que deixou de encantar o gosto popular, mas que mantém presente a força estética necessária a todos os espetáculos.

Colocado em uma jaula somente com um pouco de palha para se acomodar e com um relógio para registrar a passagem do tempo, o artista da fome cobria a magreza de seu torso apenas com um suéter escuro. O público também tratava de escolher um grupo de vigilantes para observar todos os momentos do jejum. Por estranho que parecesse, o protagonista ficava muito ressentido com a presença de vigilantes relapsos, os quais, durante a noite, dedicavam-se ao carteado longe da jaula, deixando o jejuador à vontade para se alimentar. O que eles não compreendiam é que o artista da fome jamais seria capaz de quebrar o jejum, nem por coação, isso porque honrava sua arte. Nestas ocasiões, ele cantava até exaurirem-se suas parcas energias, a fim de se mostrar honesto ao grupo relapso. Todavia, como descreve Kafka (1922/2011), “[...] só ele poderia ser o espectador

completamente satisfeito com o jejum” (p. 32), haja vista que era impossível o mesmo grupo de vigilantes acompanhá-lo durante todo o tempo, o que poderia levantar suspeitas quanto à lisura do espetáculo.

Mesmo durante a noite, o artista da fome, que também não conseguia dormir, comprazia-se em desfrutar da companhia dos vigilantes para quem contava suas histórias e fazia gracejos a fim de mantê-los acordados. Durante suas apresentações, ele travava contato humano, não porque não conseguisse suportar os momentos de solidão, mas no intuito de mostrar que não dispunha de nenhum tipo de alimento escondido, o que, por si só, já deixava entrever a dependência do jejum em relação às pessoas que o cercavam. Buscando reter o interesse em si mesmo, sustentava a curiosidade dos espectadores durante o longo período de tempo necessário à concretização de sua arte de jejuar.

Ainda que muitos o taxassem de farsante ou de querer chamar atenção, o artista da fome achava fácil jejuar e disso não fazia segredo. Uma prova disso era que ele nunca havia deixado a jaula por vontade própria, mas por ordem do empresário que seguia a determinação que fora convencionada, segundo o autor, por autoridades de outras cidades e países, de quarenta dias como tempo máximo para o jejum. Sua magreza, no entanto, devia-se mais a uma persistente insatisfação consigo próprio do que com a prática de sua arte. O artista da fome não achava justo interromper o espetáculo. Nas palavras de Kafka (1922/2011): “[...] por que desejavam privá-lo da glória de continuar jejuando, de se tornar não apenas o maior artista da fome de todos os tempos, o que ele provavelmente já era, mas também de **transcender o imponderável**, uma vez que sua capacidade de jejuar não conhecia limites?” (p. 36, nossa ênfase).

Chamamos atenção para a expressão **transcender o imponderável** [*zu übertreffen bis ins Untergreifliche*], que aponta para esta tentativa de o protagonista ultrapassar a ordem do inconcebível. Ele não compreendia o porquê de suspender o jejum, alegando impaciência da assistência ao prolongamento de sua arte.

Ao término de sua apresentação, o artista da fome deveria sair de sua jaula e caminhar em direção aos alimentos que lhe eram servidos nesta ocasião. Todavia, só de pensar em se alimentar, sentia-se nauseado, e continha sua ânsia em respeito às jovens que estendiam os braços a fim de ajudá-lo a andar. Nos olhos aparentemente amistosos dessas damas encontrava indícios de crueldade, ainda que ele fosse um mártir digno de compaixão,

pois o era por razões que somente serão conhecidas no final da narrativa e que iam além da condição física deplorável ao término do jejum. Contudo, o autor revela que, concluído o espetáculo, o único a se sentir insatisfeito era o próprio artista da fome.

A busca pelo reconhecimento da audiência instaurara uma posição reivindicativa do protagonista em relação às pessoas, no sentido de exigir do outro, seu semelhante, uma gratificação que desse sentido à sua existência. E esta busca, por se sentir justificado em seu fazer artístico, o deixara completamente a mercê dos espectadores, colocando em risco sua própria existência pelo estabelecimento de um tipo peculiar de relação com a alteridade.

A constituição do Eu radica na qualidade das relações estabelecidas com os semelhantes, mas a condição humana estabelece que, a singularidade de cada existência, sua ipseidade, seja a marca distintiva que o diferencia dos demais. Este paradoxo é explicado por Arendt (2000), como segue: “No homem, a alteridade, que ele tem em comum com tudo o que existe, e a distinção, que ele partilha com tudo o que vive, tornam-se singularidades, e a pluralidade humana é paradoxal pluralidade de seres singulares” (p. 189).

Como foi dito anteriormente, Kafka (1922/2011) relata que o interesse por esta arte foi decaindo paulatinamente na Europa sem que o artista da fome percebesse, ainda ofuscado pelo sucesso e por um verdadeiro fanatismo pela prática do jejum, pois o espetáculo deixara de encantar o público. Isso o levou a romper sua antiga relação de trabalho com seu empresário, empregando-se em um circo como uma tentativa de dar continuidade ao seu número artístico, já que não pretendia, ou melhor, não conseguia abrir mão da prática do jejum.

O artista da fome confiava em sua capacidade de impressionar novamente o público, desde que fosse deixado à vontade quanto ao término do jejum. Assim, sua jaula passou a ser colocada no caminho que levava ao estábulo, onde ficavam os animais do circo. Pouco a pouco, percebeu que as pessoas que se aproximavam de sua jaula faziam-no apenas por estar no caminho que levava aos animais. O contato com a multidão passou a ser doloroso, pois distinguira dois tipos de grupos: o que se aproximava para debochar abertamente do artista e o que se aproximava unicamente como meio de chegar aos estábulos.

Ao ser colocado próximo das feras do circo, a prática a que se dedicava o artista da fome é equiparada a um espetáculo animalesco, porém o que se seguiu foi que o jejum não conseguira retirar o interesse das pessoas naquilo que os animais mostravam sem a intenção consciente e premeditada do artista, ou seja, o fascínio ante a vitalidade e a voracidade das feras. Os transeuntes, apressados, sequer desviavam o olhar para a jaula. Porém, alguns pais de família explicavam a arte da fome para os filhos, embora estes fossem incapazes de entender o que era fome. Todavia, no contato com estas crianças, o protagonista localiza uma esperança à sua arte “[...] no brilho do olhar [das crianças], a promessa de uma época jovem, vindoura e mais piedosa” (KAFKA, 1922/2011, p. 43).

O que o artista da fome não percebera é que o público deixara de se interessar por seu espetáculo e que ele, agora, não passava de um obstáculo no caminho para os animais. Neste momento, estava selada sua sorte:

Um pequeno empecilho, no entanto, e cada vez menor. As pessoas acostumaram-se à extravagância de quem pretende, nos dias de hoje, chamar a atenção como artista da fome, e o hábito foi como uma sentença de morte. O artista poderia jejuar tão bem quanto quisesse, e era o que fazia, mas nada mais poderia salvá-lo; passavam por ele sem ao menos notá-lo. Tente explicar a alguém a arte da fome! Não há como torná-la compreensível a alguém que não a sente. Os belos letreiros ficaram sujos e ilegíveis, foram arrancados, e a ninguém ocorreu substituí-los; o quadrinho onde se anotavam os dias passados em jejum, a princípio atualizado dia após dia, já estava havia tempo sem sofrer nenhuma alteração, uma vez que depois das primeiras semanas os próprios funcionários entediaram-se com essa simples tarefa; e assim o artista da fome seguiu em jejum, como outrora sonhara, e sem nenhuma dificuldade, como então havia previsto, porém ninguém mais contava os dias, ninguém, nem mesmo o próprio artista da fome sabia quanto tempo havia passado, e o coração pesou-lhe. E quando às vezes um desocupado aparecia, debochava dos velhos números no quadrinho e acusava-o de charlatanismo, de certa forma contava a mentira estúpida que a indiferença e a maldade inatas seriam capazes de inventar, pois o artista da fome não era um embusteiro, ele trabalhava com honradez, mas o mundo negava-lhe sua recompensa. (KAFKA, 1922/2011, p. 43-44)

Esquecido pela multidão, na qual buscava seu único alimento desejado – o olhar de interesse e de admiração –, ele também passou a ser esquecido pelos trabalhadores do circo e, poderíamos dizer, esqueceu-se de si mesmo, abandonando-se em permanente jejum, pois, segundo Arendt (2000), “a vida sem discurso e sem ação [...] está literalmente morta para o mundo; deixa de ser uma vida humana, uma vez que já não é vivida entre os homens” (p. 189).

Um dia, ao ser redescoberto em sua jaula ainda sem nada ingerir, o artista da fome pediu desculpas ao supervisor, dizendo querer ser admirado por sua capacidade de jejuar. O supervisor não tardou em asseverar a admiração de todos, mas ele, cômico de seu segredo, retrucou que não deveria ser admirado “porque o jejum é uma necessidade, eu não tenho como evitar [*Weil ich hungern muss, ich kann nicht anders*]” (KAFKA, 1922/2011, p. 45).

Ressaltamos que, no original alemão, o jejum é tido pelo protagonista mais como algo da ordem de um dever do que como sendo da ordem de uma necessidade. Jejuar é um ato que ele não pode evitar, como se fosse coagido a fazer alguma coisa, sem poder fazê-la de modo diferente. Enfim, seu segredo, prestes a ser revelado, desnudará sua obstinação pela prática do jejum, transformando sua arte em uma obrigação cujo móbil lhe escapava absolutamente.

Ao ser novamente questionado por essa afirmativa, o artista respondeu:

“Porque eu” disse o artista da fome, levantou um pouco a cabecinha frágil e falou com os lábios arredondados, como se fosse dar um beijo, junto à orelha do supervisor, “porque eu nunca encontrei a comida que me agradasse. Se eu tivesse encontrado, acredite, eu não teria feito nenhum alarde e teria comido até me empanurrar, como você e todo o mundo.” Estas foram suas últimas palavras, mas no olhar embotado percebia-se a convicção firme, ainda que não mais orgulhosa, de prosseguir em jejum. (KAFKA, 1922/2011, p. 45-46)

Proferidas estas palavras, o artista da fome encerrou sua carreira e sua vida. Ele foi enterrado junto com a palha, como se seu corpo enfraquecido misturado à forragem não fosse mais do que restos de sujeira, de simples dejetos. Substituíram-no rapidamente colocando uma pantera

em sua jaula, e, assim, tranquilizando a todos pelo retorno à ordem animal naquilo que há de naturalmente espetacular: sua vivacidade. A ideia de uma substituição do jejuador profissional, esquecido pelos seus semelhantes e fracassado em sua luta pelo reconhecimento de sua arte, por uma pantera, mostra um retorno à natureza e sua aparente falta de intenção através da pureza da existência animal.

Escrito de uma forma pungente, este conto descreve uma condição humana paradoxal, na qual a tentativa do protagonista garantir uma existência coincide com o próprio ato de seu depercimento. No que tange à psicanálise, esta obra kafkiana permite uma investigação sobre o conceito de pulsão de olhar, presente ao longo do texto, em sua relação com o sujeito do inconsciente.

Como método desta crítica literária psicanalítica, entendemos o contato dialógico entre a teoria psicanalítica freudo-lacianiana e o conto de Kafka “Um artista da fome”, no sentido do estudo das ideias expressas pelo autor. Nossa leitura implica, segundo Mezan (1988), “[...] atenção ao detalhe dissonante, à frase fora de lugar, às imagens empregadas, ao ponto no qual reluz uma tensão entre os argumentos, uma reviravolta defensiva, uma ambiguidade ligeira no uso dos termos e conceitos” (p. 180-181). Não se tratando de uma psicanálise do autor, buscaremos fazer ao texto literário as perguntas suscitadas e apreendidas pela nossa leitura, levando-se em conta os efeitos de escansão dos significantes.

As particularidades do texto literário arroladas por Mezan (1988), principalmente os *lapsus* e os equívocos, na qualidade de formações do inconsciente, ganham nova perspectiva por produzirem um corte no discurso. Estes enigmas suscitados pelas formações inconscientes, verdadeiros obstáculos do discurso, servem ao nosso propósito, como segue:

O analista toma o sujeito pela palavra. Digamos então que ele possa tomar o texto ao pé da letra. Ele não irá buscar um sentido – profundo, essencial, único. Mas ele ficará atento ao próprio funcionamento da escrita. A interpretação, se conservarmos este termo, não será uma metalinguagem relacionando o discurso do escritor a um saber já constituído. Ela será corte, escansão operada sobre os traços da própria escritura, que permite fazer sobressair aquilo que ali já se encontra. (CHEMAMA, 1987, p. 6)

Se a escuta psicanalítica faz referência à emergência do Real em algum ponto da fala do paciente, esta escuta se impõe pela emergência das palavras em suas ressonâncias equívocas, mais especificamente, pelo emprego de determinados significantes, os quais devem ser lidos em sua equivocidade, pontuando a sequência de enunciados em questão. Lacan (1985) destaca o papel do significante, o qual ganha nova articulação em sua metapsicologia:

Se há alguma coisa que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante. O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é o significante. O significado é efeito do significante. (p. 47)

É na medida em que a psicanálise permite transpor as possibilidades engendradas no processo de escuta para a leitura de um texto escrito, que somos capazes de propor uma verdadeira “leitura-escuta” do texto literário.

A fome de olhar em questão

O conceito de pulsão [*Trieb*] surgiu na pena freudiana em 1905, mais especificamente no artigo *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* – texto retrabalhado ao longo dos anos –, no qual o autor investiga as inescapáveis excitações de fontes internas que funcionam como o verdadeiro motor do aparelho psíquico. Já na abertura deste trabalho, Freud (1905/1996) adverte que existe uma opinião popular acerca do tema da pulsão sexual, a qual estaria ausente na infância, eclodindo com as transformações da puberdade e impelindo o ser humano na direção da união sexual. Retificando este entendimento, o autor define pulsão como “[...] o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente” (p. 159), diferenciando-a do conceito de estímulo, que é fruto de excitações exteriores.

A pulsão, na qualidade de conceito que delimita o psíquico e o somático, é de natureza tal que não expressa qualidade alguma, ou seja, ela surge apenas em decorrência do trabalho psíquico. Todavia, será em *Pulsões e destino da pulsão* que Freud (1915/2004) se dedicará exclusivamente a este tema.

Na metapsicologia freudiana, a pulsão, erroneamente traduzida por instinto, foi concebida como uma força constante surgida a partir do interior do corpo, a qual não pode ser eliminada por nenhuma ação que busque fugir de seus efeitos. Para Freud (1915/2004): “[...] a pulsão nos aparecerá como um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo” (p. 148).

A pulsão é composta pelos seguintes elementos: pressão [*Drang*], meta [*Ziel*], objeto [*Objekt*] e fonte [*Quelle*]. A pressão consiste na força motora que uma pulsão demanda. A meta de uma pulsão é, segundo o fundador da psicanálise, sempre a satisfação obtida quando da supressão da estimulação presente em sua fonte. Há ainda a possibilidade de existência de metas intermediárias e de combinações entre estas para a consecução da meta final e até de pulsões que são inibidas quanto à meta. Já por objeto da pulsão entendemos o meio pelo qual a pulsão pode chegar a ser satisfeita. Os objetos investidos por uma pulsão podem ser um outro [*fremd*] objeto externo ou uma parte de nosso próprio corpo. Por último, a fonte é o estado somático que acomete algum órgão ou parte do corpo, originando o estímulo a ser representado psiquicamente pela pulsão.

No mesmo trabalho, Freud (1915/2004) estabelece relação entre as fases iniciais do desenvolvimento do Eu e a satisfação autoerótica das pulsões, evidenciando a pulsão de olhar – na qual o prazer de olhar toma o próprio corpo como objeto – como uma formação narcísica. Assim, a vontade de olhar [*Schaulust*] em oposição à vontade de mostrar formam dois polos opostos da mais conhecida das pulsões sexuais. Todavia, a transformação da pulsão de olhar passiva em pulsão de olhar ativa dá-se pelo abandono do objeto narcísico. Da mesma forma como acontece com os pares de opostos sadismo/masochismo, a identificação e consequente troca do sujeito narcísico por um outro Eu, garante a manutenção do objeto narcísico aprisionado, isto é, o olhar do Eu estranho [*fremd*] recai sobre o corpo tomado como objeto. Assim, as transformações havidas no circuito pulsional podem ser traduzidas em termos de uma gramática pulsional:

- a) o ato de ficar olhando como *atividade* voltada para um objeto estranho [*fremd*]; b) a renúncia ao objeto, a reorientação da pulsão de olhar agora voltada em direção a uma parte do próprio corpo e, com isso, a transformação

da atividade em passividade e a escolha de uma nova meta: a de ser olhado; c) a introdução de um novo sujeito, ao qual nos mostramos para sermos contemplados por ele. Praticamente não resta dúvida de que a meta ativa surge antes da meta passiva, de que o ato de olhar precede o de ser olhado. [...] No início de sua atividade, a pulsão de olhar é autoerótica, isto é, tem um objeto, mas o encontra no próprio corpo. Só mais tarde ela se vê levada (pela via da comparação) a trocar esse objeto por um objeto análogo situado em outro [*fremd*] corpo (fase *a*). (FREUD, 1915, p. 154)

Subvertendo o senso comum, Freud (1915) situa o ato de ser olhado como um desdobramento do ato de olhar, assim, todo exibicionista seria, num primeiro momento desta gramática pulsional, um *voyeur*, cujo objeto encontrava-se em seu próprio corpo.

No sentido de uma verdadeira organização pulsional, o conto descreve a tentativa de o protagonista buscar no olhar da assistência, na qualidade de uma influente alteridade, ser o alvo de um circuito insuficientemente estabelecido, quer pela não sustentação do olhar devido ao desinteresse crescente de sua época em sua arte, aos transeuntes apressados em direção aos animais ou ao grupo de vigilantes relapsos ocupados com o carteador; quer pelo olhar amistosamente cruel das damas que o auxiliavam em sua saída da jaula ou das crianças incapazes de compreender o processo do espetáculo, mas cujo brilho do olhar apontava para uma época futura, para uma satisfação a ser realizada assintoticamente, como uma promessa suspensa no tempo.

Partindo das contribuições freudianas, Lacan (1985) retoma a temática das pulsões em seu seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Nele, o autor observa que o movimento de ir e vir da pulsão só se completaria no terceiro tempo, quando do aparecimento de um novo sujeito, ou seja, um outro [*fremd*], momento no qual o sujeito também adviria com sujeito barrado pelo significante, considerando que, para a psicanálise, significante é todo o elemento do discurso que representa e determina o sujeito. Com relação a este último passo da gramática pulsional, Lacan lança, então, a fórmula “fazer-se ver”.

Dois outros objetos pulsionais além do seio e das fezes propostos por Freud são acrescentados por Lacan (1985), quais sejam, o olhar (pulsão de olhar) e a voz (pulsão invocante). A partir daí, o olhar passa a ser o objeto exemplar da psicanálise e a pulsão de olhar, o paradigma da pulsão

sexual. A *Schaulust*, lançada por Lacan à condição de pulsão, não se apoiaria em nenhuma função fisiológica, não podendo ser considerada como sendo da ordem da necessidade. Deste modo, não temos necessidade de ver, mas desejo de olhar. Outra característica salientada por Lacan é que a pulsão de olhar não se situa no nível da demanda, mas no nível do desejo e não tem representação inconsciente. Diferentemente, as pulsões orais e anais se apoiam na demanda, ou seja, o objeto oral é o objeto da demanda do sujeito ao Outro – na forma da demanda de seio que o bebê endereça à sua mãe –, enquanto que o objeto anal é o objeto da demanda do Outro ao sujeito – na forma das fezes que a mãe demanda à criança como presente, entendendo-se por Outro o conceito lacaniano que designa o lugar simbólico, a lei, a linguagem e, neste caso, especificamente o próprio inconsciente.

Opondo-se à necessidade – que seria da ordem do instinto animal –, o conceito de demanda coloca o sujeito em relação ao seu semelhante para o qual dirige suas palavras. Ao situar-se em relação de dependência ao outro, seu semelhante, a ênfase passa a recair sobre a resposta advinda deste outro, o que anula a necessidade. Todavia, ultrapassando a ordem da demanda, a singularidade da necessidade pode ressurgir no desejo, notadamente no caso do intrincamento da demanda com o desejo.

Quanto ao olhar como objeto, Lacan (1985) faz as seguintes considerações teóricas, indicando que o corpo está inserido do início ao fim do circuito pulsional:

O que se olha é aquilo que não se pode ver. Se, graças à introdução do outro, a estrutura da pulsão aparece, ela só se completa verdadeiramente em sua forma invertida, em sua forma de retorno, que é a verdadeira pulsão ativa. No exibicionismo, o que é visado pelo sujeito é o que se realiza no outro. A visada verdadeira do desejo é o outro, enquanto que forçado, para além de sua implicação em cena. Não é apenas a vítima que está envolvida no exibicionismo, é a vítima enquanto que referida a algum outro que olha. [...] O asceta que se flagela o faz por um terceiro. (p. 173)

A partir daí podemos dizer que, no nível da *Schaulust*, o olhar faz apelo ao Outro, o que não será sem consequências. Esta visada do sujeito aponta, segundo Lacan (1985), para o fato de o sujeito situar-se como determinado pela fantasia. Na fantasia, no sonho ou no devaneio, ainda que às vezes de forma pouco clara, o sujeito está sempre implicado, pois

não é o objeto que sustenta o desejo, mas a fantasia. É através da fantasia que o sujeito se sustenta como desejante em relação à sua constelação de significantes. E esta constelação significativa, organizada na forma de um enredo, deixará entrever o lugar do sujeito – dividido – em sua relação a este objeto. Todavia, Lacan adverte para não confundirmos a satisfação da zona erógena com aquilo sobre o que a pulsão se fecha, pois este objeto indicaria apenas a presença de um vazio que vai sendo ocupado por outros objetos, cuja instância seria a de um objeto perdido, que ganha em sua metapsicologia a designação de objeto pequeno *a*. Em relação a isso, Lacan assevera que “o objeto *a* minúsculo não é a origem da pulsão oral. Ele não é introduzido a título de alimento primitivo, é introduzido pelo fato de que **nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral**, senão contornando-se o objeto eternamente faltante” (p. 170, nossa ênfase).

Em relação aos traços que compõe um personagem, Antônio Candido (2011) afirma que este é cingido por uma lei própria, acarretando uma composição mais nítida, mais consciente e de contorno mais bem definido do que o encontrado nas pessoas da vida real. Na criação ficcional, podemos evidenciar uma lógica interna eficaz ordenada pelo próprio autor a partir da qual o personagem pode ser tomado como um caso paradigmático. Ainda, segundo o autor:

Assim, pois, um traço *irreal* pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar. O leitor comum tem frequentemente a ilusão (partilhada por muitos críticos) de que, num romance, a autenticidade externa do relato, a existência de modelos comprováveis ou de fatos transpostos, garante o sentimento de realidade. Tem a ilusão de que a verdade da ficção é assegurada, de modo absoluto, pela verdade da existência, quando, segundo vimos, nada impede que se dê exatamente o contrário. (p. 77-78)

Ainda quanto à concepção de um personagem, Antônio Cândido (2011) credita ao processo de **convencionalização** a seleção dos traços expressivos, ainda que sempre limitados devido à impossibilidade de caracterização de toda uma existência. Assim, poderemos aceitar a inclusão

de dados inverossímeis, desde que estes concorram para a estética da organização interna delineada pelo autor.

Na construção literária, a utilização de dados menos comuns e dificilmente encontrados na vida real podem fortalecer, paradoxalmente, a coerência interna do personagem. Esta concepção também se aproxima das afirmações de Marthe Robert (2007), uma das principais intérpretes francesas de Kafka, ao declarar que alguns autores, como o próprio Kafka, “fundam sua verdade na negação da experiência comum, em benefício do fantástico e da utopia, sem por isso deixarem de ser romancistas [...]” (p. 20).

Kafka (1922/2011) concebe seu personagem, em “O artista da fome”, a partir de alguns traços mínimos, mas concisos, que dão coerência interna ao desdobramento da narrativa, tomando-a de forte apelo estético ao apresentar um sofrimento humano tão inquietante em seu paradoxo. Assim, esse personagem pode ser estudado pela teoria psicanalítica, ainda que o autor não nos esclareça se este tipo de jejum fora alguma vez verdadeiramente exercido e reconhecido como arte.

Como traço distintivo do personagem kafkiano estudado, destacamos a afirmação “porque eu nunca encontrei a comida que me agradasse” (KAFKA, 1922/2011, p. 46); verdadeiro ponto nodal a partir do qual se organiza a narrativa. Em relação à psicanálise, esta assertiva encontrará amparo teórico na máxima lacaniana, citada anteriormente, que afirma não haver alimento que satisfaça a pulsão oral.

O fato de o artista da fome declarar não gostar de nenhum alimento, todavia, merece atenção, uma vez que, em psicanálise, trabalha-se aquilo que se diz no que se fala, ou seja, de que há algo que transcende o dito. Assim, mesmo em se tratando de uma obra literária, há sempre algo que ultrapassa o desejo consciente do autor.

Lacan (1998) destaca “[...] que a presença do inconsciente, por se situar no lugar do Outro, deve ser buscada, em todo discurso, em sua enunciação” (p. 848). O autor trabalha com a ideia de que o advento do sujeito do inconsciente se dá através da linguagem, e as oposições enunciado-enunciação e dito-dizer demarcam a estrutura de divisão própria ao sujeito, através da qual o sujeito de desejo se revela na enunciação. É no dizer que o inconsciente emerge, enquanto que o enunciado serve de máscara à verdade do sujeito, o qual se perde no dito. Ainda segundo o autor, “o dizer fica esquecido por trás do dito” (p. 449).

O artista da fome não se achava verdadeiramente merecedor da piedade alheia porque reconhecia sua inapetência, ainda que escondesse o fato de não gostar de nenhum alimento. Mesmo assim, Kafka (1922/2011) afirma que o artista da fome era um mártir sem o saber, pelo sofrimento que ninguém imaginava. O que o protagonista não sabia conscientemente é que ele tinha fome de um outro objeto: o olhar. Se o artista da fome era um mártir, pode ser considerado como tal mais pelo fato de estar preso a uma condição humana inelutável do que por sua arte de jejuar.

Assim como os alimentos de diferentes paladares, nem todos os olhares teriam a capacidade de nutrir a alma do artista da fome. Por certo, não seria o olhar amistosamente cruel das damas ou algum olhar furtivo, mas um olhar de admiração e perplexidade sempre buscado, mas nunca encontrado. A narrativa kafkiana fala do brilho do olhar das crianças e sua atitude piedosa como o paradigma do olhar que buscava para si, cuja realização desta satisfação se colocava como uma promessa futura a ser assintoticamente postergada.

O desejo é causado pelo desejo do Outro – não um desejo que poderia ser descrito como desejo de algo específico –, mas enquanto pura capacidade de desejar, o que é indicado pelo olhar do Outro sobre algo ou alguém. Então, não é a demanda ou o desejo específico de algo que causa o desejo, mas o próprio ato de olhar é o que inaugura o desejo na criança.

Neste conto, observa-se no jejuador um apelo ao Outro. Porém, como descrito anteriormente, este apelo deveria ser da ordem do desejo, ou seja, o olhar adviria como objeto do *desejo ao* Outro, enquanto o seio permaneceria como o objeto da *demanda ao* Outro. Na descrição do protagonista, denota-se um intrincamento particular nesta condição, acarretando como consequência a instauração do olhar como objeto de *demanda ao* Outro. Ao desejar a demanda do Outro, o jejuador profissional não rompe propriamente com a fome, e, como esta não é mais da ordem de uma necessidade, a fome de alimento dá lugar à fome de olhar.

Ao retratar os infortúnios de seu personagem jejuador, Kafka (1922/2011) descreveu a condição psíquica singular de um sujeito em sua relação com a alteridade e as vicissitudes de uma fantasia particular que sustentava seu desejo, ainda que mortífera. Preso a esta condição subjetiva e sem condição de deslizamento de objeto, a indiferença da multidão e a consequente ausência de olhares – seu verdadeiro alimento – empurrou o protagonista à morte por uma insuspeita *inanição de olhar*. Destarte, como

resultado de uma existência paradoxal que colocava em xeque os desígnios da natureza – condição propriamente humana –, tanto a crescente fome de objeto olhar quanto a falta de um olhar nutridor teriam levado o artista da fome à morte, como destino.

Considerações finais

Em sua criação literária, Kafka (1922/2011) concebeu um personagem capaz de figurar um modo de existência paradoxal, mas não, por isso, menos verdadeira. O conto “Um artista da fome” ofereceu-se como um campo fecundo às ideias psicanalíticas ao descrever a relação singular do protagonista com a fome e o olhar, ao mostrar, de uma maneira pungente, o fato de não sermos seres de necessidade, por estarmos radicalmente arrancados da natureza.

Por trás do que, à época, era considerado como uma arte, o jejuador profissional escondia o fato de não haver alimento que o agradasse. Todavia, sua arte estava calcada no apelo a um tipo específico de olhar, o qual deveria ser reencontrado no público que o acompanhava. A fome de alimento transformada em fome de olhar cobrava sua satisfação pelo intrincamento entre demanda e desejo fazendo apelo ao Outro.

Ignorando a perda de interesse do público por sua arte, e incapaz de reverter sua condição, dada a premência de sua organização fantástica, o protagonista não teve como destino outra coisa senão a afirmação de sua subjetividade na mesma medida em que se abandonava, deixando-se levar pelo seu próprio deperecimento, pela promessa de um olhar suspenso no tempo.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHEMAMA, Roland. O demônio da interpretação. *Jornal Che Vuoi?* N. 1, 3-6, 1987.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.7. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 119-229. (Originalmente escrito em 1905)

FREUD, Sigmund. Pulsões e destinos da pulsão. In: _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2004. p. 133-173. (Originalmente escrito em 1915)

KAFKA, Franz. *Um artista da fome* seguido de *Na colônia penal & outras histórias*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

KAFKA, Franz. *Ein Hungerkünstler*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/30655>>. Acesso em: 5 jan. 2013.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LACAN, Jacques. Posição do inconsciente. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 843 – 863.

LACAN, Jacques. O aturdido. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 448 – 497.

MEZAN, Renato. Pode-se ensinar psicanaliticamente a psicanálise? In: _____. *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 168 – 183.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2007.

Luís Fernando Barnetche Barth

Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Adjunto do curso de graduação em Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (MeEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Artigo recebido em 20 de julho de 2013.

Artigo aceito em 25 de agosto de 2013.

ESTRANHAMENTO NO CONTO “THE SECRET SHARER” DE JOSEPH CONRAD

André Cechinel (andrecechinel@gmail.com)
Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)
Criciúma, Santa Catarina, Brasil

Resumo: A partir do tratamento que Joseph Conrad confere à atividade artística em seus ensaios, este artigo se propõe a discutir como a relação entre cumplicidade e estranhamento opera no conto “The secret sharer” (“O cúmplice secreto”), publicado em 1910. Para tanto, o texto concentra-se nos deslocamentos identitários sofridos pelo protagonista em decorrência do contato com uma figura que lhe é “estranha” (*unfamiliar*), mas que, justamente por seu distanciamento, aciona um processo de (auto)identificação no personagem. Em poucas palavras, “The secret sharer” sugere que, de modo paradoxal, o encontro consigo só é viável numa situação de estrangeirismo, em que as fronteiras do eu encontram-se suspensas.

Abstract: Starting from Joseph Conrad’s treatment of the artistic activity in his essays, this paper intends to discuss how the relationship between complicity and estrangement works in the tale “The secret sharer,” published in 1910. In order to do so, the text focuses on the way the protagonist goes through conflicts of identity after meeting an unfamiliar character who, precisely due to his strangeness, triggers a process of self-identification. In short, “The secret sharer” suggests that, paradoxically, finding one’s self is possible only in a situation of foreignness, in which boundaries of the self are suspended.

Palavras-chave: Identidade. Cumplicidade. Estranhamento. Conrad.

Keywords: Identity. Complicity. Estrangement. Conrad.

Introdução

Em texto datado de 1905, paralelamente à apreciação da obra de Henry James, Joseph Conrad desenvolve uma teoria estética segundo a qual a principal “exigência do indivíduo ao artista constitui, de fato, o grito ‘Liberte-me de mim mesmo’, significando, na verdade, uma passagem da atividade efêmera (a escrita) para a luz da consciência imperecível” (CONRAD, 1964, p. 82).¹

Essa teoria da impessoalidade, que de certo modo antecipa argumentos de T. S. Eliot no célebre “Tradition and the individual talent” (“Tradição e talento individual”) (1919), sugere que o ato criativo demanda um gesto de entrega, uma travessia da consciência individual para uma verdade maior: “Toda aventura, todo amor, todo sucesso concentra-se na energia suprema de um ato de renúncia” (CONRAD, 1964, p. 82). Para Conrad, a renúncia de si coloca-se, portanto, como condição fundamental para que a ficção vislumbre “um sentido permanente da verdade (*right*) intangível, constante” (p. 88). Ora, o que significaria esse “sacrifício” – tal como Conrad o chama – senão uma forma de dirigir-se ao outro, ainda que isso por vezes represente uma agressão ao senso comum? Nas palavras de um dos inúmeros personagens do autor tocado por um momento de revelação, jamais compreendido em sua totalidade e ignorado pelos demais, “é necessário imaginação para formar uma noção do belo, e mais ainda para descobrir o ideal numa forma estranha (*unfamiliar*)” (CONRAD, 1997, p. 98). Em suma, o desconhecido (*unfamiliar*) pode se apresentar como uma forma de difícil identificação, porém, ao mesmo tempo, é capaz de nos dar acesso “à qualidade que realmente importa entre os aspectos instáveis da natureza e sob a superfície cambiante da vida” (CONRAD, 1964, p. 62).

É precisamente essa tensão entre estranhamento e revelação que testemunhamos no conto de Conrad intitulado “The secret sharer”, publicado em 1910. Para o português, o texto já foi traduzido como “O cúmplice secreto” e “O parceiro secreto”; em ambos os casos, todavia, a tradução perde parte da polissemia que o título em inglês reserva, uma vez que “The secret sharer” pode significar, dependendo da palavra enfatizada, tanto uma cumplicidade oculta, secreta, quanto a presença de alguém que partilha segredos. Conforme J. Hillis Miller esclarece no ensaio “Conrad’s secret” (“O segredo de Conrad”) “se a ênfase recai sobre a palavra *sharer*, *secret* torna-se um adjetivo que modifica *sharer*; [...] se a ênfase recai sobre a

palavra *secret*, tanto *secret* quanto *sharer* passam a ser substantivos” (2001, p. 151). Seja como for, cabe assinalar que o conto se estrutura sobre o diálogo constante entre, de um lado, o secreto, o desconhecido, e, de outro, a partilha, a cumplicidade. Longe de qualquer vínculo opositivo, “The secret sharer” nos mostra que a cumplicidade só se dá de forma efetiva quando confrontada por algo secreto ou estranho que se nos apresenta em situação de risco. Em poucas palavras, este texto se propõe a investigar de que modo a relação entre cumplicidade e estranhamento opera no conto de Conrad a ponto de interferir no fluxo identitário do personagem principal.

“Uma visão estranha” (“An uncanny sight”)

Como característico em Conrad, “The secret sharer” nos coloca diante de um narrador em primeira pessoa, sem nome, que resgata um evento passado repleto de momentos epifânicos. Em linhas gerais, o conto relata a história de um jovem capitão desafiado a comandar um navio, também sem nome, cuja tripulação lhe era de todo desconhecida, muito embora composta de homens que já navegavam juntos há mais de dezoito meses. Conforme o próprio narrador declara, “minha posição era a de único estranho a bordo. [...] O que mais me afligia, porém, era não conhecer o navio; e, se é preciso dizer toda a verdade, não conhecia muito a mim mesmo” (2007, p. 119).²

Como podemos observar, o jovem capitão encontra-se numa situação em que o sentimento de estranhamento, de não pertencimento, acumula-se significativamente em decorrência de um duplo desconhecimento: além de não conhecer o navio ou sua tripulação, ele atesta incerteza acerca de si mesmo, alçando sua reflexão a um plano, por assim dizer, metafísico. De acordo com John G. Peters (2006), “The secret sharer” pode ser lido, pois, “como um estudo psicológico da luta de um jovem capitão sem nome para mostrar-se digno do comando do navio. Mais que isso, contudo, a história é uma investigação do processo por meio do qual busca-se o conhecimento de si” (p. 95).

De modo paradoxal, esse conhecimento de si parece tornar-se possibilidade real justamente com a chegada de mais um estranho ao navio, alguém dessa vez ignorado não só pelo capitão, mas também pelos demais tripulantes. Em sua primeira noite a bordo, tomado de dúvidas acerca da

precisão de seus comandos, o jovem capitão depara-se com a figura de um naufrago aparentemente emergido do fundo do mar – “era, com certeza, a terra mais próxima do navio” (p. 123). Desde o encontro inicial, momento em que o capitão decide abrigar o naufrago no navio, o impacto que a segurança do segundo exerce sobre as incertezas do primeiro mostra-se evidente: “a voz era calma e decidida. Uma boa voz. O autocontrole daquele homem de alguma forma havia induzido um estado correspondente em mim” (p. 124). Com efeito, se a identidade do narrador permanece velada, é com firmeza que o naufrago, antes mesmo de adentrar o navio, anuncia o seu nome: “Meu nome é Leggatt” (p. 124). Tão logo o capitão aceita hospedá-lo no navio, um clima de ilegalidade instala-se em seu discurso, pois tal decisão significa, é claro, expor os demais tripulantes ao estrangeirismo que Leggatt também representa: “A porta do contramestre estava entreaberta, mas a escuridão interna estava em absoluto silêncio. Ele também era jovem e podia dormir como uma pedra. Restava o camareiro, mas ele provavelmente não acordaria antes de ser chamado” (p. 124). No entanto, a necessidade de ocultar o novo passageiro não acentua sua sensação de não pertencimento; pelo contrário, diante de alguém que se apresenta também como um intruso, suas dúvidas iniciais passam a ser gradativamente substituídas pelos laços de uma cumplicidade velada: “Juntos caminhamos em silêncio, descalços [...]” (p. 125).

Segundo Gail Fraser, “‘The secret sharer’ dramatiza um paradoxo conradiano bastante familiar, pois a simpatia imediata do capitão pelo forada-lei conflita com a sua necessidade de conquistar a solidariedade dos demais membros da tripulação” (Citado em STAPE, 1996, p. 40). A rigor, ao abrigar Leggatt e, pode-se dizer, “trair” a confiança dos demais, o capitão estabelece uma relação de reciprocidade semelhante àquela que deseja para si ao assumir o comando do navio; não por acaso, a ideia de repetição, de duplicidade, atravessa a narrativa do início ao fim, de modo a enfatizar uma cumplicidade construída na estranheza, uma partilha que se pauta não na familiaridade, mas sim numa espécie de exílio comum aos dois: “Ele apelava para mim como se as nossas experiências fossem tão idênticas como as nossas roupas. [...] Não pensei em pedir detalhes e ele me contou a história por alto, em frases bruscas e desconexas. Eu não precisava de mais. Vi as coisas se passando como se fosse eu mesmo naquele outro pijama” (p. 126). A bem da verdade, o pijama concedido pelo capitão permite que Leggatt cubra sua nudez anterior, pois quando avistado pela

primeira vez, o naufrago se resume a um mero “corpo nu de um homem”, ou seja, um corpo desprovido de qualquer proteção, numa situação de exposição total que atua como um correlativo físico para a “nudez” do próprio capitão. A gratidão de Leggatt pela proteção que o jovem lhe oferece é declarada ao fim da narrativa: “‘É uma grande satisfação ter encontrado alguém que compreenda. Você parece estar aqui de propósito’. E no mesmo sussurro, como se nós dois sempre que falávamos tivéssemos de dizer coisas um ao outro que não fossem apropriadas para o mundo ouvir, ele acrescentou: ‘É maravilhoso’” (p. 153). Mas, afinal de contas, o que o capitão de fato entende? E o que seria tão difícil de entender?

“Um negócio feio” (*An ugly business*). É com essas palavras que Leggatt inicia o relato acerca das circunstâncias que o levaram a abandonar, ou melhor, a fugir de seu navio, o *Sephora*. Resumidamente, por meio de frases desconexas, o naufrago confessa ter assassinado um homem a bordo do *Sephora*, afirmando tratar-se de “uma dessas criaturas que estão simplesmente em ebulição o tempo todo, com uma espécie de perversidade obtusa. Pobres diabos que não mereciam viver. Ele não cumpria as suas obrigações e não deixava ninguém cumprir as suas” (p. 126). É em nome de um código dos mares, portanto, que Leggatt descumpra a lei e é julgado como assassino por seus pares. Uma vez condenado, lança-se às águas e, para simular um suicídio, amarra suas roupas a pedras e passa a nadar sem um rumo certo, até encontrar a luz de outro navio – “um ponto para onde nadar” (p. 132). Nesse sentido, afora abrigar secretamente um naufrago desconhecido dos outros tripulantes, o jovem capitão oferece abrigo, na verdade, a um assassino foragido do *Sephora* que justifica seu ato, até certo ponto banal, apelando a um código ético supostamente violado pelo objeto de sua agressão. Nas palavras de Peters, “quando o jovem capitão trava encontro com Leggatt, ele também se depara com um dilema moral. Ele deve determinar o grau da culpa de Leggatt e deve determinar sua própria responsabilidade em torno de Leggatt e da lei” (2006, p. 96).

Ora, a princípio, muito embora esteja diante de uma encruzilhada ética irreconciliável – de um lado, compactuar com o crime de Leggatt e ocultá-lo no navio; de outro, preservar a integridade da tripulação e abandonar o criminoso à sua sorte – o jovem capitão não parece em momento algum cogitar seguir a segunda hipótese. A rigor, o depoimento fragmentado e desconexo de Leggatt parece ser complementado novamente por uma identificação misteriosa, que apela muito mais a um estrangeirismo

partilhado que à crença de que o náufrago agiu corretamente a bordo do *Sephora*. Nesse sentido, é por meio de um julgamento outro, de leis outras e de um código ético também subjetivo, porém não menos ético, que o capitão aceita enfrentar o risco de receber Leggatt em seu navio. Tal como Hillis Miller expõe (2001),

“The secret sharer” mostra que lei e ordem, a justiça que valida o comando e a hierarquia, não podem ser mantidas por meio da simples reafirmação das regras e convenções que já estão sendo aplicadas e que assim permanecerão. A justiça deve ser periodicamente interrompida através de algum ato decisivo que reafirme a lei ao quebrá-la. Tal ato súbito ou perturbador sempre contém algo de violento, perigoso ou ilícito em si. (p. 165)

Há duas ocasiões particulares no conto em que vemos a identidade inicial do jovem capitão, hesitante e agitada, decisivamente afetada pela presença oculta de Leggatt, ou melhor, pela necessidade de manter essa presença afastada dos demais; em ambos os casos, como dito, a cumplicidade impõe certos riscos. Ao investigar o desaparecimento de Leggatt, o capitão do *Sephora*, Archbold, decide realizar uma visita ao outro navio para certificar-se de que ninguém havia dado asilo ao náufrago por ele procurado. Decidido a zelar por seu cúmplice secreto, o jovem capitão conduz o visitante a todos os compartimentos do navio, porém lançando mão de uma estratégia que, se por um lado, beira o cômico, por outro, caso identificada poderia comprometê-lo não só perante seus tripulantes e Archbold, mas também perante a mesma lei violada por Leggatt: “Como persistisse em seu murmúrio e eu quisesse que meu duplo ouvisse cada palavra, ocorreu-me de informá-lo que lamentava dizer que era ruim de ouvido” (p. 129). A bordo do navio, Archbold apresenta-se como representante da lei infringida tanto por Leggatt quanto pelo próprio capitão – este em sua cumplicidade radical –, e por isso o discurso da lei rapidamente se desfaz nos ouvidos de quem responde a uma legalidade estranha ao *Sephora*: “Eu estava tão ligado em pensamentos e impressões ao cúmplice secreto de minha cabine que senti como se eu, pessoalmente, estivesse sendo informado de que também eu não era o tipo que daria certo para imediato de um navio como o *Sephora*. Eu não tinha a menor dúvida disso” (p. 142).

Um segundo episódio que incide sobre a identidade do jovem capitão diz respeito à manobra que efetua para facilitar a fuga de Leggatt

sem que os demais tripulantes o percebam. Essa manobra, conduzir o navio a uma zona de perigo e aproximá-lo da terra firme, mais uma vez coloca em risco a vida de todos a bordo: “Depois, silêncio de novo, com a sombra imponente deslizando para mais perto, erguendo-se cada vez mais alta, sem uma luz, sem um som. O silêncio no navio era tal que ele bem poderia ser uma barca dos mortos navegando lentamente sob o portal do Érebo” (p. 160). Inicialmente incrédulos quanto à capacidade do capitão de proceder com segurança sob tais circunstâncias – “Conseguiu, senhor. Sabia que ia dar numa coisa assim. Ele [o navio] não vai aguentar” (p. 161) –, os tripulantes passam gradualmente a confiar em sua forma pouco usual de conduzir o navio, e as dúvidas primeiras são substituídas pelo reconhecimento de uma habilidade até então silenciada. Conforme Peters assinala (2006), “o resultado é que tanto ele quanto sua tripulação o reconhecem como capitão e capaz de desempenhar tal papel. Consequentemente, graças à sua experiência com Leggatt, enquanto o jovem capitão apresentava-se inseguro de si no início da história, ao fim ele conquista um conhecimento maior de si e de suas habilidades” (p. 96). Finalizada a história, há uma questão, no entanto, que permanece aberta e deve ser enfrentada: afinal de contas, o que Leggatt comunica ao jovem capitão que aciona um processo de transformação tão radical? Aliás, como se dá essa comunicação?

Excesso e pobreza (“Uma comunicação misteriosa”)

Ao aproximar as obras de Nietzsche e Conrad, Edward Said (2003) observa que, dentre as características comuns aos dois escritores, destaca-se uma espécie de paradoxo linguístico em que a fala se mostra, ao mesmo tempo, excessiva e insuficiente: “Esse difícil paradoxo [...] está muito perto do âmago da obra de Nietzsche e acredito que desempenha um papel considerável no tratamento da linguagem e da técnica narrativa de Conrad. Essa visão da linguagem como perspectiva, interpretação, pobreza e excesso é a primeira das maneiras de unir Conrad e Nietzsche” (p. 22). Em outras palavras, Conrad posiciona seus narradores diante de acontecimentos repletos de um conteúdo que deve ser apreendido e descrito em sua totalidade – e por isso o emprego de uma linguagem singular –, porém a tentativa de fazê-lo mostra-se de saída fadada ao fracasso, haja vista a

complexidade desse conteúdo a ser revelado. Segundo Said, “o virtuosismo da linguagem de Conrad, mesmo quando ela parece ofensiva aos críticos por seu espalhar-se desordenado e seu vazio retórico, traz consigo indicações eloquentes de que a linguagem não é suficiente” (p. 25). Em suma, paralelamente à necessidade de recontar determinado episódio, a princípio revelador, há uma linguagem que nos faz falhar e que condena o relato a uma imprecisão fundamental.

Ora, essa insuficiência linguística não seria também uma das principais tensões que podemos observar em *Heart of Darkness* [O coração das trevas], datado de 1899? Para Peter Brooks, por exemplo, o livro “ocupa-se da tentativa de recuperar a história de uma pessoa a partir da narrativa de outra, dentro de um contexto que complica ainda mais as relações entre atores, narradores e ouvintes” (Citado em GOONETILLEKE, 2007, p. 114). Como se sabe, o livro concentra-se no relato de Charlie Marlow acerca da viagem que realiza ao Congo Belga. Marlow, contudo, não é o narrador principal da história; mais uma vez, esta é narrada por um personagem sem nome que reproduz os eventos tal como Marlow os apresenta, colocando-se, pois, como um filtro segundo para os acontecimentos em si. Como se não bastasse, Marlow, por sua vez, inicia a narrativa a fim de resgatar – ou de reinterpretar – um instante de epifania decorrente do contato com as palavras finais de um terceiro personagem, Mr. Kurtz, em seu leito de morte: “O horror! O horror!” (“*The horror! The horror!*”). Embora *Heart of Darkness* se ocupe dos resultados devastadores da empresa colonial no Congo Belga, em momento algum a narrativa veicula um significado absoluto para aquele que parece ser o seu ponto de chegada, ou seja, a referência final do “horror” anunciado por Kurtz, ouvido por Marlow, exposto ao narrador que, por sua vez, o reproduz ao leitor.

Tal como Said (2003) conclui, “narradores conradianos como Marlow estão sempre lembrando seus leitores de que aquilo que está sendo dito jamais consegue captar a verdadeira essência da ação que ocorreu” (p. 22). O acúmulo de filtros narrativos projeta diferentes perspectivas à história, porém nos afasta de um significado claro em torno dos eventos narrados, uma vez que recebemos as informações por meio de paráfrases que inevitavelmente obscurecem uma suposta mensagem. Não raro encontramos em Conrad – ou melhor, nos narradores de Conrad –, a sugestão de que a linguagem dificulta o entendimento, ou seja, de que a tentativa de estabelecer

a comunicação com o leitor – ou com os demais personagens – dá-se *apesar* da linguagem, *apesar* do uso de palavras. Conforme o próprio autor formula em prefácio ao livro *The Nigger of the “Narcissus”* (O negro do “Narciso”) (1897), a que a crítica alude constantemente, “é somente através de um cuidado contínuo e nunca desencorajado para com a forma e o tom das frases [...] que a luz de uma sugestividade mágica pode ser acionada, por um instante fugaz, por sobre a superfície trivial das palavras: das velhas, antigas palavras, desgastadas, apagadas por anos de um uso negligente” (1964, p. 162). Esse cuidado que devolve certa magia às palavras só pode ser conquistado, então, por meio de uma escrita sinuosa que não recorra à linguagem em seu uso comum. É sobre essa proposta de fazer o leitor ver, e a difícil tarefa de consegui-lo, que Said (1975) tece o seguinte comentário:

Conrad e seu Marlow captam maravilhosamente a situação do escritor. Um homem *fala* a outros homens, em sua presença. O escritor declara a ambição de fazer com que o leitor veja. O assunto abordado toma tempo e muitas palavras: Jim [*Lord Jim*] e Kurtz não são objetos de visão mais claros do que o significado das palavras utilizadas para descrevê-los. Um registro impresso – um romance, um conto, algumas páginas – é o local desse paradoxo em que se escreve a fala e onde as palavras devem comemorar o que não foi, afinal de contas, dito. (p. 25)

Ainda no mesmo prefácio, Conrad declara que sua tarefa maior “[...] é, por meio do poder da palavra escrita, fazê-lo escutar, fazê-lo sentir – é, antes de mais nada, fazê-lo ver. Isso e nada mais, e isso é tudo” (1964, p. 162). A visão, nesse sentido, se sobressai ao uso das palavras, ou melhor, as palavras funcionam apenas como um veículo através do qual o escritor busca proporcionar ao leitor determinada visão que, paradoxalmente, devido ao uso das palavras não pode ser apreendida por completo. Ora, em “The secret sharer”, o impasse entre o desejo de narrar e a dificuldade de fazê-lo parece momentaneamente superado durante o encontro entre o jovem capitão e Leggatt, pois ali a palavra é interrompida para dar lugar a um silêncio esclarecedor: “Uma comunicação misteriosa já se estabelecera entre nós – em face daquele silencioso, obscurecido oceano tropical. Eu era jovem, também; jovem bastante para não fazer nenhum comentário” (p. 124). O primeiro contato entre Leggatt e o capitão é marcado, dessa forma, não por uma conversa imediata em torno dos eventos que conduziram o

náufrago àquela situação, mas sim por um silêncio mais comunicativo que as palavras, um silêncio que, diferentemente da própria atividade do narrador, possibilita o acesso à visão de que Conrad nos fala:

Seu sussurro estava ficando mais e mais fraco, e durante todo o tempo ele olhava fixamente pela vigia, onde não havia uma estrela à vista. Eu não o interrompi. Alguma coisa na sua narrativa, ou nele talvez, me impedia de comentar; uma espécie de sentimento, uma qualidade que não consigo nomear. E, quando ele parou, tudo o que achei foi um sussurro fútil [...].
(p. 132)

Nesse sentido, “The secret sharer” desdobra-se numa narrativa que, por um lado, retrata a comunicação silenciosa estabelecida de imediato entre dois indivíduos que pouco se conhecem, e, por outro, busca descrever a singularidade dessa comunicação, isto é, os motivos que fazem com que o capitão **veja** em Leggatt um objeto merecedor de cuidados que traz consigo certos perigos; nesse último caso, em sua tentativa de desnudar a natureza do encontro entre o jovem capitão e Leggatt, a empresa do narrador está fadada à imprecisão. Em poucas palavras, ao lado da plenitude de quem partilha a visão, há o tormento, a incompletude inevitável de quem deve descrevê-la. De acordo com Hillis Miller (2001), os eventos da história podem ser vistos como sinais diante dos quais o narrador demonstra, ao proceder à leitura: “(1) respeito pelo que é misterioso e, em última instância, talvez inexplicável, nesses sinais; (2) atenção rigorosa a esses sinais em todos os detalhes, em sua materialidade; (3) um processo de deslocamento pelo qual os sinais são, no ato de narrar, deslocados de uma forma ou de outra para outros sinais figurativos” (p. 50). Segue daí a “vagueza” poética da narrativa, além do “testemunho incompleto do narrador” (p. 153), a descrição que sempre se perde na metáfora, que nunca ultrapassa o campo da especulação: “A cabeça escura, sombreada, como a minha, pareceu fazer um aceno imperceptível por cima do cinzento espectral do meu pijama. Era, no meio da noite, como se eu estivesse diante do meu próprio reflexo nas profundezas de um espelho imenso e sombrio” (p. 125).

Em “The secret sharer”, o diálogo constante entre excesso e pobreza – identificação plena que contrasta não só com a falta de conhecimento em torno daquele que é repetidas vezes anunciado como um “duplo”, mas também com a dificuldade de descrever o próprio motivo

de tal identificação – confere à narrativa tom de mistério e incompletude por trás do qual, aparentemente, jaz um grande segredo – eis o que alimenta as inúmeras investigações críticas que se propõem a desvelar o significado final do conto. No entanto, se esse contato entre cumplicidade e estranhamento de fato ocorre, e se a comunicação se dá, também, entre a falta e o excesso, “The secret sharer” parece sugerir que aquilo que impulsiona as trocas entre o “eu” e o “outro” é, em suma, resultado de uma *visão* que não pode ser reproduzida num discurso coerente. Cumplicidade e estranhamento seriam, nesse caso, forças complementares e resultantes de uma visão que, nas palavras de outro narrador conradiano, dura “somente um momento – um momento de força, de aventura, de encantamento – de juventude! Um raio de sol sobre uma costa estranha, o tempo de lembrar, o tempo de suspirar e... adeus! A noite... Adeus!” (in BRAGA, 2004, p. 180). Nas linhas finais de “The secret sharer”, Leggatt deixa o capitão e seu navio num momento último de cumplicidade e silêncio: “Nossas mãos tateando se acharam, uniram-se um segundo num aperto firme e imóvel... Nenhuma palavra foi soprada por nenhum de nós quando elas se soltaram” (p. 159).

Considerações finais

Em suas reflexões literárias, Conrad por vezes situa o escritor como uma sorte de visionário que lança mão de palavras justamente para transmitir suas visões: “Eu havia me entregado à inatividade de um homem assombrado que se limita a procurar palavras para capturar suas visões” (CONRAD, 1964, p. 127). Embora apresentadas por meio de uma estrutura lógica, essas visões – que por serem verdadeiras atingem um grau de impessoalidade – provocam uma torção linguística que, paradoxalmente, transforma a narrativa num discurso composto muito mais de impressões que de reflexão. Para Conrad, contudo, “é melhor para o homem ser sensitivo do que reflexivo. Nada de humanamente grandioso – grandioso, quero dizer, que afete toda uma massa de pessoas – originou-se da reflexão” (p. 118). A potência dessa visão impessoal é tamanha que Conrad declara a necessidade de defendê-la mesmo quando esta contraria as expectativas da comunidade: “uma tarefa para a qual o destino talvez tenha convocado somente nossa consciência, provida de uma voz para testemunhar o milagre visível, o terror assombroso, a paixão infinita e a serenidade ilimitada; enfim,

para testemunhar a lei suprema e o mistério permanente do espetáculo sublime” (p. 143). Ou ainda:

Você jamais pode condenar um artista que persegue, não importa se de modo humilde ou imperfeito, uma proposta criativa. Nesse mundo interior onde seus pensamentos e emoções procuram a experiência de aventuras imaginadas, não há policiais, lei, pressão da circunstância ou medo da opinião para mantê-lo em seu lugar. Quem então dirá não às suas tentações, senão sua consciência. (p. 143)

“The secret sharer” pode ser lido como um desses momentos de visão que não podem ser recapturados *a posteriori* por meio de um discurso expositivo coerente. De todo modo, sabemos que essa visão resulta de um gesto de abandono, de uma entrega inequívoca a algo que se apresenta como maior. Em primeiro lugar, faz-se necessário abandonar uma posição de relativa segurança previamente ocupada, abandono este que ocorre quando o jovem capitão passa a atuar às margens da lei, ou seja, para abrigar Leggatt e chegar, de modo involuntário, ao momento epifânico resultante do contato com o outro, o capitão deve encontrar, nas palavras de Conrad antes citadas, a “[...] energia suprema de um ato de renúncia”. A renúncia de si – “libertar-se de si mesmo” – coloca-se como condição fundamental à conquista da visão de uma “verdade permanente”. Em segundo lugar, a visão demanda um contato com o outro em seu estrangeirismo, ou melhor, uma identificação, mesmo que parcial, com o que se apresenta como estranho (*unfamiliar*) tal como Antonio Candido formula acerca de “The secret sharer”, o homem pode escapar do desconhecimento “[...] em sortidas imprevistas, nas quais o Eu se sente Outro” (2006, p. 74).

De modo paradoxal, este “sentir-se Outro”, de que Candido nos fala, possibilita, inclusive, a resolução de uma crise psicológica ao promover um encontro “consigo mesmo”, por assim dizer. É nesse sentido que, passado o momento inicial em que se depara com Leggatt, o capitão vivencia uma conquista gradual do comando do navio, legitimando sua posição diante dos demais tripulantes. Em outras palavras, a chegada de Leggatt e a ilegalidade que se instala no navio exigem que o capitão enfim revele aos tripulantes suas potencialidades, até então veladas, por causa de um estrangeirismo evidenciado pela comunidade da qual não faz parte. Ao

sentir-se seguro de si, por meio do outro, o capitão atesta sua posição de líder e deixa transparecer a sintonia que se estabelece entre ele e o navio: “O navio já estava se metendo à bolina. E eu estava só com ele. Nada! Ninguém no mundo poderia se interpor agora entre nós, lançando uma sombra no caminho do conhecimento silencioso e da afeição muda, na perfeita comunhão de um marinheiro com seu primeiro comando” (p. 163). A despeito da nebulosidade do conto, esta parece ser uma hipótese plausível: “The secret sharer” sugere que o conhecimento de si só se concretiza – embora nunca de modo definitivo – num movimento dialético entre cumplicidade e estranhamento decorrente do contato com o outro.

Notas

¹ A tradução de todas as citações de obras em língua inglesa no original é de minha autoria.

² Todas as citações do conto, indicadas apenas pelo número das páginas entre parênteses, seguem a tradução de Celso M. Paciornik em: CONRAD, Joseph. *O coração das trevas e O cúmplice secreto*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

REFERÊNCIAS

BRAGA, R. (coord.). *Contos ingleses: os clássicos*. Apresentação e notas biográficas de Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CANDIDO, A. *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CONRAD, J. *Joseph Conrad on Fiction*. Edited by Walter F. Wright. Lincoln: University of Nebraska Press, 1964.

_____. *O coração das trevas*. Seguido de *O cúmplice secreto*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Selected Short Stories*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1997.

GOONETILLEKE, D. C. R. A. (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. London and New York: Routledge, 2007.

MILLER, J. H. *Others*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

PETERS, J. G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. New York: Cambridge University Press, 2006.

SAID, E. *Beginnings, Intention and Method*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1975.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAPE, J. H. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

André Cechinel

Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor do Curso de Letras e do Mestrado em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC).

Artigo recebido em 23 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 25 de outubro de 2013.

PLAY THE GAME: A MENINA (E O HOMEM) SEM QUALIDADES

Verônica Daniel Kobs (anfib@ibest.com.br)
UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Este artigo analisa a série *A menina sem qualidades*, adaptação televisiva do livro *Spieltrieb*, de Juli Zeh, traduzido para o português pelo escritor Marcelo Backes. A partir de comparações com o romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, este estudo pretende demonstrar a trajetória da protagonista Ana no processo de consolidação de sua identidade. Posteriormente, serão investigados o relacionamento entre Ana, Alex e Tristán e a influência do jogo sobre os conflitos e comportamentos que aliam e opõem os personagens. As discussões acerca de identidade, alteridade, poder, rebeldia e adolescência serão baseadas, principalmente, em estudos de Mikhail Bakhtin, Emmanuel Lévinas, Pierre Bourdieu, Norbert Elias e John L. Scotson.

Abstract: This article analyzes the series *A menina sem qualidades*, an adaptation for television of the book *Spieltrieb*, by Juli Zeh, translated into Portuguese by the writer Marcelo Backes. Starting with comparisons of the romance *O homem sem qualidades*, by Robert Musil, this study intends to demonstrate the path of Ana, the protagonist, in the process of consolidation of her identity. Later, the relationship among Ana, Alex and Tristán will be investigated and the influence of game on the conflicts and behaviors that ally and oppose the characters. The discussions concerning identity, alterity, power, rebelliousness and adolescence will be based mainly on studies by Mikhail Bakhtin, Emmanuel Lévinas, Pierre Bourdieu, Norbert Elias and John L. Scotson.

Palavras-chave: *A menina sem qualidades*. *O homem sem qualidades*. Identidade. Alteridade. Adolescência. Jogo.

Keywords: *A menina sem qualidades*. *O homem sem qualidades*. Identity. Alterity. Adolescence. Game.

Introdução

Em seu primeiro trabalho para a TV, Felipe Hirsch fez a adaptação de um romance alemão de mais de quinhentas páginas: *Spieltrieb*, de Juli Zeh. O título associa jogo e exagero, por encerrar ideia de plenitude e abundância. No Brasil, o livro foi traduzido por Marcelo Backes e ganhou o título *A menina sem qualidades*, pela estreita relação do romance com a obra *O homem sem qualidades*, de Robert Musil. Essa aproximação não é gratuita, já que a história apresenta vários trechos de perspectiva filosófica. Além disso, o livro de Musil é uma das principais leituras do protagonista, Alex (ou Alev, no original alemão).

A adaptação televisiva é muito próxima da tradução brasileira. Nem podia ser diferente, afinal o tradutor Marcelo Backes também auxiliou no roteiro, assinado por Felipe Hirsch e Renata Melo. A direção coube a Felipe Hirsch e Helena Bagnoli¹ e a história foi dividida em 12 capítulos, para atender ao formato de série, com capítulos curtos, com menos de trinta minutos. Transmitida em rede nacional pela MTV, *A menina sem qualidades* estreou no dia 27 de maio de 2013. A história da minissérie *A menina sem qualidades* fala sobre a adolescência e sobre os inúmeros conflitos que caracterizam essa fase. Escola, família, sexualidade e identidade são a base do enredo, que envolve, em um primeiro momento, Alex (Rodrigo Pandolfo) e Ana (Bianca Comparato). Posteriormente, o professor de literatura, Tristán (Javier Drolas), cresce em importância e passa a fazer parte de um jogo iniciado pelos dois alunos.

Neste trabalho, será discutida a questão relacional entre identidade e alteridade, a partir da análise da adaptação televisiva e de trechos do romance de Robert Musil. Entretanto, é preciso deixar claro que o objetivo principal deste artigo não é fazer um cotejamento entre os textos, para avaliar o resultado ou demonstrar o processo de adaptação. Em vez disso, objetiva-se analisar como o processo de identidade/alteridade é estabelecido, em *A menina sem qualidades*, pelo uso que a história faz do livro *O homem sem qualidades* e por outras características inerentes à adaptação televisiva.

Na primeira parte deste trabalho, serão apresentadas e analisadas algumas características da série *A menina sem qualidades*, ao mesmo tempo em que será enfatizado o perfil de Ana, protagonista da história, em flagrante oscilação, no processo de consolidação de sua identidade. Para tratar desse aspecto, serão feitas algumas comparações entre a minissérie e o romance

de Robert Musil, *O homem sem qualidades*. No que se refere à base teórica, serão de grande auxílio os estudos de Mikhail Bakhtin, nas situações de conflito entre *ego* e *alter*. Na segunda parte do artigo, os temas serão o perfil de Alex, o jogo feito por ele e sua influência sobre os personagens Ana e Tristán. Com base em textos de Emmanuel Lévinas, Pierre Bourdieu, Norbert Elias e John L. Scotson, a identidade e a alteridade serão relacionadas à manipulação e à busca pelo poder. Posteriormente, os conceitos de *ego* e *alter* serão associados ao perfil dos adolescentes, em conformidade com os estudos de Paulo Sérgio do Carmo.

Breve perfil de Ana e da minissérie, *A menina sem qualidades*

Com ênfase no aspecto psicológico, *A menina sem qualidades*, de Felipe Hirsch, mostra os protagonistas em uma fase decisiva. Durante a adolescência, o processo identitário faz com que o indivíduo se depare com dúvidas de diferentes tipos que, dependendo das escolhas que serão feitas, podem delinear um ou outro caminho a ser seguido. As relações de alteridade são peças essenciais nas decisões a serem tomadas. Priorizando relações de oposição ou de aliança, a identidade se faz pelo contato com o(s) outro(s) e, na adolescência, a importância disso se multiplica. Aliados e/ou opositores surgem em todo tipo de esfera social (na família, na escola e até mesmo nas relações amorosas, seja no caráter sexual ou afetivo).

Em conformidade com o destaque do aspecto psicológico, que se impõe pela complexidade dos temas tratados e pelo perfil dos personagens, a produção assume ritmo próprio. A história é lenta, não economiza em detalhes e, por isso, consegue combinar a violência de algumas imagens com a beleza e a singularidade de outras, além de fazer bom uso da contundência das palavras e das ações. Sobre essas características, a crítica também fez avaliação positiva, como atestam os trechos que seguem:

[...] a imagem acompanha a proposta da história e do tom pessoal do texto. Ainda fazendo um trabalho de luz e câmera, a imagem não se sobrepõe nem engole os personagens, dando-lhes liberdade de existir. Por vezes fixa e em outros momentos em movimento (sem ser frenético), a câmera consegue coexistir com os atores. (FURQUIM, 2013)

Ao contrário de dramas populares, o ritmo que a direção e a montagem imprimem ao seriado é lento, contemplativo, como que para ambientar o espectador num universo que explodirá em confusão e obsessão conforme a história se desenrola. A fotografia é acertada e capricha em planos longos. (OLIVEIRA, 2013)

O que mais chama atenção, nos efeitos da lentidão que a crítica destaca, é a oposição aos “dramas populares”, como afirma Fernando Oliveira, sobretudo levando-se em conta o público-alvo, na maioria composto de adolescentes. De fato, a série recusa a estrutura mais simples e popular e, em parte, isso se deve à aproximação que existe entre a adaptação televisiva de Hirsch e o romance de Robert Musil, de claro teor filosófico, como demonstra o seguinte trecho:

Seria importante saber por que, ao falarmos num nariz vermelho, nos contentamos que seja vermelho, sem nos importarmos com o tom especial de vermelho, embora este possa ser descrito com exatidão em micromilímetros, pela freqüência das ondas. Mas numa coisa tão mais complexa como a cidade em que nos encontramos, sempre gostaríamos de saber exatamente que cidade é. Isso nos distrai de pontos mais importantes. (MUSIL, 1978, p. 8-9)

O problema da exatidão é uma necessidade que leva a um tipo específico de olhar e de posicionamento diante das pessoas e do mundo. Exige-se a contemplação, a profundidade. É preciso pensar a respeito das coisas e questioná-las a todo o momento e é exatamente assim que Ana, principalmente, e também Alex e Tristán se comportam, durante o jogo de que participam, em *A menina sem qualidades*.

Evidente que outra razão para essa contrariedade aos “dramas populares” está no estilo de Felipe Hirsch que sempre trabalha com a complexidade das relações humanas. Outra característica de seus trabalhos é o cuidado extremo no que se refere à imagem (no cenário, em se tratando das peças de teatro, dos filmes e agora também da série; e na fotografia, na adaptação televisiva e no cinema). Em *A menina sem qualidades* são vários os exemplos de imagens que associam a beleza a um ponto de vista específico

e singular. Entre eles, merecem destaque duas cenas, do quarto e quinto episódios, respectivamente.

Na primeira cena, Alex rememora a infância e um *flashback* mostra a criança e o pai (Wagner Moura), no carro, durante um acidente. Quando ocorre a batida, o *close* não é dado nos corpos inclinados sobre o painel, mas nos estilhaços de vidro. Esse deslocamento do objeto que é focado pela câmera evita a imagem-clichê e direciona o olhar do espectador para outra imagem, capaz de significar (do mesmo modo que a imagem-clichê) o óbvio, ou seja, que os corpos inclinaram-se para a frente, devido ao impacto. Assim, a imagem-clichê não aparece e dá lugar a uma imagem diferente, que altera o modo de mostrar e contar a história, assim como modifica o olhar do espectador, importante diferencial entre a produção dirigida por Felipe Hirsch e os chamados “dramas populares”.

A segunda cena mostra o carro de Tristán, em meio a uma estrada cercada de vegetação e a sombra das árvores se reflete no para-brisa, enquanto o carro passa pelo bosque. Essa imagem também serve para exemplificar a fotografia primorosa da série, porém, não é comparável à anterior, no que diz respeito à ruptura estética.

Outro elemento marcante, em *A menina sem qualidades*, é a música, que, além de servir de pano de fundo para o enredo, vem a calhar, já que a emissora (MTV) que transmitiu a minissérie privilegia o gênero musical e conta com um público formado de adolescentes e de fãs de música dos mais variados tipos. Outra constatação importante é o fato de a música desempenhar papel fundamental em algumas produções de Felipe Hirsch. Sob esse aspecto é relevante resgatar o espetáculo de teatro *Trilhas sonoras de amor perdidas*, apresentado no Festival de Teatro de Curitiba de 2011. Protagonizada por Guilherme Weber e Natália Lage, a peça teve mais de três horas de duração e reuniu mais de oitenta músicas de rock, cuidadosamente selecionadas por Felipe Hirsch.

Na adaptação televisiva de 2013, a música tem importância fundamental, desde a primeira cena do primeiro episódio. No *making of* da série, Hirsch e Bianca Comparato, respectivamente, afirmam:

Escolhi músicas pra cada personagem [...], pra cada evento que acontece na série. (A MENINA, 2013)

[...] o Felipe Hirsch, todo mundo sabe, é um cara muito musical. Ele me passou uma *playlist* da Ana e metade, ou mais da metade, eu nunca tinha escutado antes e foi incrível. Eu descobri uma cantora chamada Jucee Sill, que é maravilhosa e tem uma música chamada *The Kiss*. Jesus and Mary Chain eu conhecia, mas nunca tinha escutado. Bom, e em uma série da MTV não podia faltar uma banda². (A MENINA, 2013)

Como se vê, a música não é mera coadjuvante na série e está presente em alguns dos melhores momentos. Entretanto, dois ápices musicais aparecem no segundo e no décimo episódios. No capítulo dois, o tema é a rebeldia de Ana, que tem uma família desestruturada e se vê dividida entre relações hetero e homossexuais. Para combinar com esse perfil, o gênero musical escolhido e que domina todo o episódio é o *punk rock*. Nada poderia ser mais apropriado, já que o movimento *punk* é um dos maiores ícones da rebeldia, com ideologia própria, contundente e de grande efeito político e comportamental. O *punk*, na Inglaterra dos anos 1970, marcou toda uma geração e consolidou um grito de guerra contra o *establishment*. No episódio dez, a música dialoga com o enredo para ilustrar o momento em que Ana alcança sua libertação. Fora o fato de a personagem aludir à libertação afetiva e financeira em relação à mãe e ao general (que Ana considera como um pai), Ana passa a ter outra função no jogo estabelecido por Alex e que envolve Tristán. Os três deixam de se considerarem inimigos e passam a ser aliados. Ana e Alex antes formavam um time, oposto ao professor. Depois, Ana assume uma posição intermediária e, com isso, finalmente consegue transformar o grupo. O embate e a disputa momentaneamente dão lugar a um grupo que age unido para conseguir a satisfação dos desejos de todos. Por isso, o episódio se encerra com uma regravação da música *True*, de Glen Medeiros, que serve para reforçar o tom otimista e a felicidade (mesmo que passageira) que Ana sente, por ter se libertado em diversos sentidos.

No que diz respeito aos temas que a história aborda e discute, e que são apresentados já nos primeiros episódios, para depois serem aprofundados, ao longo da série, estão a problemática relação entre escola e política, a (falta de) estrutura familiar e o efeito disso sobre o jovem. Aliás, o tema familiar é bastante explorado. Alex, amigo de Ana, sofre porque mora com os pais, casados há muito tempo. No segundo episódio,

ele diz a Ana que pode sofrer de algum tipo de trauma pelo fato de os pais dele ainda viverem juntos (MTV, 2013). Ana sofre pelo motivo oposto ao de Alex, porque tem “uma família mutilada, mas moderna. No fim das contas, normal” (MTV, 2013). Ana mora com a mãe, separada do marido, que não é o pai de sua filha. As duas mães, de Ana e de Alex, são letárgicas, alienadas e totalmente ausentes. Ambas passam muito tempo na sala de casa. A diferença é que a de Ana tem um visual rebelde, bebe, fuma o tempo todo, ouve música e parece nunca ter saído dos anos 1980. Já a mãe de Alex tem aparência de doente e fica deitada, em uma cama improvisada na sala.

A relação com os pais, por meio da simples convivência e sobretudo pelos diálogos (e pelas memórias de infância de Alex), problematiza a questão de como as atitudes dos pais podem ou não interferir nas ações dos filhos. Além disso, quando os temas são as relações amorosas e a sexualidade, a família também surge como entrave e como perpetuadora das “tradições” e do preconceito. No primeiro episódio da série, Ana se corresponde e se relaciona com Selma, por quem se apaixona. Selma também gosta de Ana e as duas começam um relacionamento, que dura pouco, apenas até o momento em que a família de Selma descobre tudo e afasta a filha de Ana. A mãe de Ana também percebe a paixão da filha por outra garota e passa a exigir que Ana seja mais feminina. Em uma cena do capítulo um, a mãe fala a Ana: “Para as mulheres, beleza é uma obrigação” (MTV, 2013). Esse comentário preconceituoso instala definitivamente o conflito entre mãe e filha. A mãe não aceita Ana como ela é de fato e tenta interferir em seu modo de agir e de se vestir, para tentar “corrigir” a opção sexual da filha. Como se isso já não fosse o bastante, principalmente somando-se à perda de Selma, Ana ainda tem de enfrentar o *bullying* dos colegas, na escola. A reação de um grupo de alunos ao comportamento de Ana ultrapassa os apelidos e as insinuações maldosas. Ana é agredida, moral e fisicamente, à beira da piscina do colégio. A violência torna-se ainda mais chocante pelo silêncio de Ana, que é chutada, humilhada e desrespeitada, com toques agressivos por todo o seu corpo.

Nesses momentos, de conflito com a mãe, com os pais de Selma e com os colegas de escola, Ana se vê sozinha. Os outros se afastam dela, recusam-na e se opõem a ela, o que reforça o temperamento introspectivo

de Ana. Por isso, ela se fecha em si mesma, em seu mundo, junto com seu diário, com as cartas que escrevia à Selma e com os livros. Esse processo altera a dinâmica ideal e usual das relações interpessoais, pois, de acordo com Bakhtin:

Qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela *situação social mais imediata*. Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados [...]. (BAKHTIN, 1997, p. 112)

Dessa forma, a alteridade atinge Ana de duas formas distintas. Em um primeiro momento, o outro se depara com Ana em uma interação social típica e provoca nela sentimentos e reações. Mas, no segundo momento, Ana internaliza os efeitos da interação, sem dar resposta ao interlocutor de fato. Ela escreve e registra para si o que pensou e o que sentiu, no momento do confronto com o outro. É como se a alteridade de Ana fosse o seu próprio reflexo. Nesse caso, a reação ao outro só aparece, quando ela escreve no diário, no espaço recluso da biblioteca ou na esfera privada do quarto. De acordo com Bakhtin, a palavra auxilia o indivíduo a se definir e a se posicionar em relação ao outro: “A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim, numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (BAKHTIN, 1997, p. 113). Porém, Ana não explicita sua palavra, não a torna pública, já que essa se realiza no formato confessional do diário e, assim, inverte, novamente, o processo de interação. Com isso, Ana forja um outro imaginário, abstrato, que é mero reflexo de si, afinal ela escreve e ela mesma lê o que escreve. Ninguém, além dela, conhece suas dúvidas, apreensões e seus medos. Por vezes, o outro também assume a função de um mero objeto, como é o caso dos livros lidos por Ana (Fig. 1):



Figura 1 – Ana, isolada e sozinha, em meio aos livros.
(FURQUIM, 2013)

Apesar da falta de resposta e de posicionamento de Ana diante do outro, no momento da interação, o ato de refletir sobre os embates sociais que experimenta e de escrever sobre eles forma e consolida a consciência e a ideologia de Ana:

Fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado (o gesto, a palavra, o grito), a consciência é uma ficção. [...] Mas, enquanto expressão material estruturada (através da palavra, do signo, do desenho, da pintura, do som musical, etc.), a consciência constitui um fato objetivo e uma força social imensa. [...] a consciência tem uma existência real e representa um papel na arena do ser. Enquanto a consciência permanece fechada na cabeça do ser consciente, com uma expressão embrionária sob a forma de discurso interior, o seu estado é apenas de esboço, o seu raio de ação ainda limitado. (BAKHTIN, 1997, p. 118)

O outro, quando não é um objeto ou uma espécie de duplicação de Ana, é um sujeito de fato (a mãe, os pais de Selma e os colegas de escola), mas todos eles agem em flagrante oposição a tudo que Ana é, faz e pensa. Isso a repele, mas as atividades de escrever e de consolidar sua consciência levam-na ao autoconhecimento, processo que a ajuda na formação de sua identidade, com posicionamentos mais claros e com

escolhas mais seguras. É apenas quando Ana se relaciona com Olavo, Alex e com Tristán que o outro deixa de ser um inimigo para se transformar em aliado. Nesse instante, a arena social de Ana se completa, pois a interação deixa de representar apenas negação, contrariedade e violência. A oposição se mantém, pois as pessoas são diferentes umas das outras, mas é facilmente controlada. Com seus amigos Ana negocia, dialoga, debate, conflita ideias, sem violência, nem contrariedade permanente.

Nesse processo de tentativa e erro, Ana vai testando possibilidades, comportamentos, para tentar definir sua identidade. Mas, enquanto as coisas não se estabelecem, nem se consolidam, ela experimenta dúvida e oscilação a todo instante, a exemplo do que ocorre no romance de Musil:

E como a posse de qualidades pressupõe certa alegria por serem reais, podemos entrever como uma pessoa que não tenha senso de realidade nem em relação a ela própria pode sentir-se de repente um homem sem qualidades. (MUSIL, 1978, p. 15)

É talentoso, cheio de vontade, despreconceituoso, corajoso, resistente, destemido, prudente. Não quero examinar isso em detalhes, acho que ele tem todas essas qualidades. Mas também não as tem! (MUSIL, 1978, p. 48)

Assim como Ana, o protagonista de *O homem sem qualidades* reúne características antagônicas e reflete a crise de identidade em momentos de incerteza e de (in)satisfação consigo mesmo. Essa dualidade e a ruptura frequente das expectativas diferenciam o jovem do adulto e, por esse motivo, constituem elementos essenciais na formação da identidade.

Embora, nesta parte, tenham sido citados apenas os temas mais relevantes e principais do enredo de *A menina sem qualidades*, eles já servem para comprovar a importância e o sentido da série para o público adolescente e para a sociedade atual. Essa mesma identificação existe no romance de Juli Zeh e na tradução brasileira de Marcelo Backes e a adaptação televisiva soube explorar muito bem isso, como demonstra a figura abaixo (Fig. 2):



Figura 2 – Cartaz da série, veiculado na televisão e nas mídias eletrônica e impressa. (FURQUIM, 2013)

A propaganda chama atenção pelos períodos que se sobrepõem à imagem de Tristán, na parte superior do cartaz: “É ficção. Mas nem tanto.” Isso evidencia a associação que existe entre os temas e os personagens da história e os problemas e as pessoas da sociedade contemporânea. Com o mesmo apelo, sobre a imagem inferior do cartaz, que traz a protagonista, Ana, está escrito: “O retrato de uma geração que vive além dos limites do certo e do errado.” Destaquem-se, nesse período, o termo “retrato”, a ideia de subversão e o questionamento em relação aos padrões e à ordem social. Essas características fazem parte da rebeldia que é inerente à adolescência e que também faz parte do romance *O homem sem qualidades*, em um trecho que mostra a conversa de Clarice e Walter, quando este cita Goethe: “O que Goethe chama de personalidade, o que Goethe chama de ordem móvel, disso ele não tem idéia: ‘Esse belo conceito de poder e limites, de arbitrariedade e lei, de liberdade e medida, de ordem móvel...’” (MUSIL, 1978, p. 47). A “ordem móvel” vai ao encontro da transgressão de “limites do certo e do errado” que faz parte do cartaz que anuncia a minissérie e esse tipo de comportamento é, na visão de Paulo Sérgio do Carmo, sinal de autoafirmação e de consolidação identitária: “Para Richard Bucher, ‘transgredindo, o jovem pode (se) provar que é alguém, que tem valor, que dispõe de uma existência própria, que é (quase) independente

[...]” (CARMO, 2003, p. 258). Isso tem grande importância na trajetória de Ana e ambas, a transgressão e a identidade, acentuam-se depois que ela conhece Alex e, sobretudo, depois que ele a envolve no jogo de poder que, inicialmente, se estabelece com a ajuda de Ana, contra Tristán, como será demonstrado na segunda parte deste artigo.

Eu com o outro e contra o outro: a identidade e as relações de poder

Apesar de Ana ter um comportamento que já a diferenciava dos outros, com os quais convivia na escola e na família, sua transgressão resumia-se às suas escolhas e ao seu modo de ser e pensar que iam de encontro à convenção social. Porém, com Alex, Ana extrapola esse limite e entra em um jogo de manipulação³ que envolve a realização dos desejos dela, do próprio Alex e de Tristán, posteriormente. Alex é o verdadeiro transgressor, que impulsiona Ana a agir de um modo agressivo, comportamento que corresponde mais à personalidade dele do que à dela. Nesse jogo, importam os conceitos de identidade e alteridade, porque Ana passa a se definir como pessoa, dependendo de Alex, em um primeiro momento, mas, no final, reagindo às ordens dele e ao poder que ele exerce sobre ela: “[...] eu me vejo a partir do outro, exponho-me a outrem, tenho contas a prestar. É esta relação com o outro eu, em que o eu é arrancado da sua primordialidade, que constitui o acontecimento não gnosiológico, necessário à própria reflexão entendida como conhecimento e, por consequência, à própria Redução egológica” (LÉVINAS, 2004, p. 123-124). Isso significa que é a convivência e o jogo com Alex e Tristán que ajudam no processo de autoconhecimento e na consolidação da identidade de Ana que se descobre na relação com o(s) outro(s).

Na minissérie, esse processo de desvendamento do personagem ocorre principalmente a partir do momento em que surge, na história, a obra de Robert Musil. O romance é apresentado à Ana por Alex, quando ele confessa que *O homem sem qualidades* era seu livro de cabeceira. Instigada pelo colega e pelo convite ao jogo: “A vida só pode ser jogada se a gente abrir mão de qualquer resultado exato” (MTV, 2013), Ana decide ler o livro. Entretanto, outra referência à obra de Musil já tinha sido feita por Alex, anteriormente, quando ele fala dos defeitos e das qualidades que possui: “Qualidade? Não tenho nenhuma, pelo menos humana. Defeito? Nenhum... Pelo menos desumano” (MTV, 2013).

São muitos os elos entre a adaptação televisiva e *O homem sem qualidades*. Há, inclusive, trechos que se relacionam a essa subversão da ordem social, que, em *A menina sem qualidades*, torna-se a essência do jogo comandado por Alex: “Ainda não nasceu o homem capaz de dizer aos seus discípulos: Roubem, matem, sejam lascivos...” (MUSIL, 1978, p. 31); “Além disso, ele hoje ainda está muito longe de ser conseqüente. É bem possível que um crime que prejudique a outros lhe pareça apenas um erro social, cuja culpa não cabe ao criminoso mas à ordem social” (MUSIL, 1978, p. 15). Essas duas passagens relacionam-se ao perfil de Alex, na série dirigida por Felipe Hirsch. A primeira faz referência clara à transgressão e ao ideal de Alex de questionar e subverter a ordem social, que se concretiza quando ele usa Ana e Tristán para encenar um jogo de traição, sexo e assédio moral. Ele consegue ser o homem que tem discípulos e que lhes ordena um comportamento desregrado e pervertido. No segundo trecho, existe a noção distorcida que Alex tem da realidade. Para ele, tudo não passa de um jogo e não haverá maiores conseqüências. Ele usa e prejudica o(s) outro(s), mas sem se dar conta do efeito exato que isso terá na vida de Ana e Tristán. Ele sabe que a atitude dele resultará em problemas, sobretudo para o professor, mas não mensura o impacto desse resultado. Simplesmente, ele tem uma atitude *blasé* sobre o(s) outro(s): não é problema dele o que o jogo pode provocar. Com esse pensamento, ele se isenta da culpa e transfere essa responsabilidade à ordem social.

O modo como Alex se opõe às normas sociais cria um novo sistema, particular e aplicável ao restrito universo do jogo que o envolve, junto com Ana e o professor. Na obra *Os estabelecidos e os outsiders*, Elias e Scotson fazem a seguinte associação:

No fim de seu ensaio, Merton apresenta a “estrutura social” e a “anomia” como fenômenos antitéticos; elas são apresentadas como pólos opostos de um continuum: onde a “anomia” prevalece, há pouca ou nenhuma “estrutura social”; seu lugar é tomado pelo caos cultural (ou, talvez, social); “a previsibilidade e a regularidade do comportamento social” ficam reduzidos a nada. (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 190)

Nessa citação, a “estrutura social” corresponde à convenção social, à sociedade tal como a conhecemos, e a “anomia” é o processo de contrariedade a essa convenção. No instante em que Alex, com a ajuda de

Ana, estabelece novas regras, que são contra o sistema, mas em favor da satisfação de seus próprios desejos e da consolidação do poder (no caso dele) e da identidade (no caso dela), o individualismo se sobrepõe ao social. Por algum tempo, há a sensação de que o caos é que domina, pelo fato de as regras de Alex contrariarem o que a sociedade estabelece como certo e errado. Entretanto, logo em seguida, as novas regras ditadas por Alex fundam uma nova ordem, afinal: “Nenhum agrupamento humano, por mais desordenado e caótico que seja aos olhos daqueles que o compõem ou aos olhos dos observadores, é desprovido de estrutura” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 192).

Unindo os aspectos psicológico, filosófico e social, Alex joga com a realidade e com o destino dos outros, evidenciando novas aproximações com a obra de Musil:

Assim, o senso de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é. (MUSIL, 1978, p. 14)

[...] as pessoas apenas não sabem disso; não têm idéia de como se pode pensar; se pudéssemos ensiná-las a pensar diferente, também viveriam de modo diferente. (MUSIL, 1978, p. 31)

Em sua visão deturpada de seu “livro de cabeceira”, Alex não se contenta apenas com “pensar tudo aquilo que também poderia ser” e concretiza essas possibilidades, rompendo os limites sociais e pessoais, pois ele altera as normas estabelecidas pelo sistema, sem se preocupar com o uso que faz da vida do(s) outros(s). Esse gosto pela manipulação, que faz Alex transitar entre a realidade e as múltiplas possibilidades de alterá-la, opondo os conceitos de “mundo real” e “ideal”, assegura-lhe o poder sobre a situação e sobre a(s) vida(s) alheia(s): “A comparação do mundo com um laboratório despertara nele outra vez uma idéia antiga. Um grande centro de experiências, onde se testavam as melhores maneiras de ser uma pessoa, e se deveriam descobrir novas: antigamente, muitas vezes imaginara que a vida teria de ser assim, para lhe agradar” (MUSIL, 1978, p. 93).

Embora Alex não seja plenamente consciente de como sua irresponsabilidade interfere de modo decisivo, na relação de Ana e Tristán⁴, Ana se dá conta disso, em meio ao jogo: “Desde toda a eternidade um

homem responde por outro. De único a único. Que ele me olhe ou não, ‘ele me diz respeito’; devo responder por ele” (LÉVINAS, 2004, p. 291). O lado extremamente racional de Alex o impede de ver o que é muito claro para Ana: Alex, ao iniciar o jogo, torna-se responsável por Ana e por Tristán. Ela, ao aliar-se a ele, também é responsável por Alex e pelo professor. Para fechar o ciclo, Tristán, ao aceitar as regras do jogo e ao ceder a cada chantagem, também tem sua parcela de culpa e de responsabilidade no que diz respeito a Ana e Alex: “(...) a ordem da justiça dos indivíduos responsáveis uns pelos outros surge não para estabelecer esta reciprocidade entre o eu e seu outro, mas por causa do terceiro que, ao lado deste que me é um outro, me é ‘também um outro’” (LÉVINAS, 2004, p. 293). A tríade se estabelece, ilustrando o que Lévinas postula no trecho citado. Dessa forma, o jogo proposto por Alex atinge alto nível de complexidade, inverte as normas de duas esferas sociais (da sociedade, no sentido amplo, e também da escola) e testa o caráter dos jogadores que têm a possibilidade de ultrapassar os limites convencionais de certo e errado. Na suprarrealidade criada por Alex, todos estão interligados, sobretudo considerando-se o fato de que eles decidem jogar deliberadamente. Mesmo a Tristán, que sofre ameaças, é dada a possibilidade de dizer “não”, de buscar outra saída para o problema, mas ele decide continuar jogando.

O universo do jogo estabelecido, em *A menina sem qualidades*, ao mesmo tempo em que serve de metáfora às relações sociais, cria um mundo novo, possível e paralelo ao mundo real. No início, é muito clara a hierarquia que se estabelece e que, do maior para o menor, apresenta-se desta forma: Alex – Ana – Tristán, em conformidade com o que Bourdieu explicita no livro *O poder simbólico*:

Na realidade, o espaço social é um espaço multidimensional, conjunto aberto de campos relativamente autônomos, quer dizer, subordinados quanto ao seu funcionamento e às suas transformações, de modo mais ou menos firme e mais ou menos directo ao campo de produção econômica: no interior de cada um dos subespaços, os ocupantes das posições dominantes e os ocupantes das posições dominadas são ininterruptamente envolvidos em lutas de diferentes formas (sem por isso se constituírem necessariamente em grupos antagonistas). (BOURDIEU, 1989, p. 153)

Nesse fragmento, o autor demonstra as relações de poder que opõem, continuamente, o eu e o(s) outro(s). Novamente, comprova-se

que o jogo das relações interpessoais, no universo criado por Alex ou na sociedade real, está condicionado à identidade e ao conhecimento: “O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica* [...]” (BOURDIEU, 1989, p. 9). Na verdade, no caso de Alex, aproveitando as palavras de Bourdieu, o poder está na tentativa de *reconstrução* da realidade.

Esse tipo de comportamento é típico da adolescência. Inclusive, de acordo com Paulo Sérgio do Carmo (2003), os jovens tendem a desafiar o sistema, contrariando pais, professores e policiais, no processo que o autor chama de “três pêns”:

A inquietação juvenil é vista como sinal de problema, de rejeição da família e da busca da emancipação. Sua tendência comum de cometer pequenas transgressões, contestando pais e desafiando autoridades, não somente faz parte do processo de crescimento, como também é necessária para a retomada da auto-afirmação e da auto-estima abaladas. (CARMO, 2003, p. 258)

Relacionando essa passagem ao jogo que se estabelece entre os personagens de *A menina sem qualidades*, reforçam-se constatações já indicadas neste trabalho. O autor associa a rebeldia dos jovens a causas e consequências bastante pertinentes para a análise da adaptação televisiva: a consequência é a emancipação inerente à consolidação da identidade; e a causa é a falta de estabilidade na família, percebida no perfil de Ana e de Alex: “Há aqueles que já vivenciaram antecipadamente todas as etapas naturais da idade, praticando todo tipo de liberdades, antes reservadas apenas aos adultos. Filhos de pais ausentes, ou daqueles que têm grandes dificuldades para impor limites, esses jovens podem criar brincadeiras selvagens [...] por pura diversão” (CARMO, 2003, p. 221).

O jogo de Alex, em primeira análise, além de ser causado pela desestabilidade no universo familiar, é orientado pelo individualismo, pois interessam a ele a satisfação dos desejos e a obtenção de poder em sua relação com o(s) outro(s). As coisas são interdependentes, já que, para garantir que seus desejos se realizem, é preciso exercer o poder sobre o(s) outro(s). No caso de Alex, em suas interferências junto a Ana e a Tristán, a violência *psicológica* é usada para tornar possível o estabelecimento do poder. A pressão é tanta, sobretudo no que se refere ao personagem do professor, que a

notícia do fim do jogo gera, em Tristán, o efeito inverso. O professor não fica grato pelo fim das ameaças e das chantagens, como seria de se esperar. Ao contrário, ele não quer perder Ana e sua participação no jogo garante seu relacionamento com a menina. E, mais do que isso, ele não aceita ser descartado por Alex de modo tão frívolo, afinal, assim como ele foi incluído na brincadeira de modo inconsequente e sem sua aprovação ou vontade, ele é dispensado por Alex de uma hora para outra, sem explicações a respeito. Nesse instante, Tristán tenta restabelecer o jogo de poder, usando a violência física, e agride Alex. Essa associação entre poder e violência (seja ela física ou psicológica) é relevante: “Deve-se associar também a violência à idéia de poder, à possibilidade de alguém impor sua vontade ou intenção sobre o outro” (CARMO, 2003, p. 213). A cena da agressão, no episódio onze, é chocante e proporcional à violência psicológica sofrida pelo professor, durante todo o tempo. Tristán bate em Alex até o rosto dele ficar irreconhecível, em uma poça de sangue. Ao final, o professor se desespera, chora e diz que matou um menino.

Alex (com a ajuda de Ana) e Tristán (por causa de Ana, principalmente) ultrapassam todos os limites nas relações de alteridade, quando deixam a violência interferir de modo decisivo nas questões que geram oposição e conflito. A nova ordem não foi eficaz, nem conseguiu manter-se protegida dos efeitos da sociedade oficial. Com a agressão de Alex, a convenção social volta a imperar: todos são obrigados a responder por seus erros e excessos e a história acaba em um tribunal, com questionamentos sobre Direito e justiça, nesta fala da juíza: “Pra se tornar aplicável, o Direito precisa de um intermediário entre a palavra e o mundo” (MTV, 2013). Essa fala enfatiza a complicada relação entre subjetividade e objetividade e evidencia o risco de estratégias, como a manipulação ou os diversos modos de recontar um fato. Nesse instante, é decisiva a participação de Ana, que analisa o fato, os comportamentos e as intenções (dela, de Alex e de Tristán), demonstrando que o ponto de vista dela tem grande influência sobre a decisão da juíza (e também do telespectador). Claro que, no final da série, não é esclarecida apenas a situação que envolve os protagonistas. O último capítulo choca pela violência, que alterna imagens de Alex ensanguentado com sons de sirene de polícia e de ambulância. Nessa parte, menciona-se a dificuldade de se compreender o jogo perigoso que envolveu Tristán e os jovens, ao mesmo tempo em que se questiona sobre as relações de identidade, alteridade e sobre o porquê da violência

crescente na sociedade contemporânea. O final de *A menina sem qualidades* constata a incapacidade da sociedade compreender o presente “tal como a engrenagem não entende a máquina de que faz parte” (MTV, 2013). Portanto, em um sentido mais amplo, a rebeldia de Alex serve de metáfora às relações e às negociações entre o *ego* e o *alter*, à violência (ambas bastante específicas, porque foram consideravelmente modificadas, na contemporaneidade) e à relação entre a juventude e os sistemas simbólicos⁵. Desobedecendo às convenções, ele consegue subverter a ordem social, mas essa atitude egoísta e inconsequente revela a necessidade de haver ordem e limites, em se tratando da vida em sociedade e de identidade/alteridade.

Antes, porém, da reviravolta provocada pela atitude de Tristán, Ana dá sinais de oposição a Alex e começa a desobedecer às regras do jogo estabelecido por ele. Em flagrante conflito de identidade e de princípios, que a levam a pensar sobre sua função no jogo, Ana, no episódio nove, escapa do controle de Alex e, em segredo, marca um encontro com o professor, na pista de corrida. O lugar é emblemático, pois ela e o professor tiveram muitos encontros e conversaram muito lá. Inclusive, no episódio quatro, Ana chega a dizer a Alex: “Eu preciso correr pra me controlar” (MTV, 2013). Tristán vai ao encontro e ela diz a ele que a garota que lê e ama literatura simplesmente não existe. Ele a contraria, dizendo que quem não existe é a Ana que joga e trai. Novamente, a conversa com Tristán na pista de corrida cumpre sua função e fornece à Ana uma perspectiva diferente daquela que Alex quer privilegiar e, ao convidar novamente o professor para correr com ela, a garota tenta reassumir o controle de sua vida e de seu sentimento por Tristán.

Outro sinal claro da reação de Ana às imposições de Alex é o flagrante que ela planeja, depois de saber por Olavo que Alex faz o mesmo jogo com outro professor e com outra aluna. Alex exigiu que Tristán conseguisse fazer um colega, professor como ele, aceitar a participar do jogo de submissão e sexo. Assim, Alex ampliava seu poder e enredava Tristán em ações de que Ana nem sequer tinha conhecimento. Sabendo disso, Ana surpreende o casal que é a mais nova vítima de Alex e desmascara o amigo, no momento em que este filmava tudo. Por isso, ela decide não ir ao encontro com Tristán e Alex e se recusa a continuar participando do jogo. É, então, a atitude dela que provoca o fim do jogo, mas Alex não explica isso a Tristán e simplesmente o dispensa.

Antes a reação de Ana e, depois, a agressão de Tristán invertem as relações de poder e hierarquia que existiam no jogo. Ana era peça-chave e, sem ela, Alex é obrigado a dar fim à “brincadeira”. Ela se sobrepõe a Alex, que antes dominava, e passa a dar as cartas, redefinindo a situação. Por consequência, Tristán também passa a dominar, quando decide usar a violência física para exercer sua “superioridade” sobre Alex. Dessa forma, Ana e o professor, antes dominados, passam a dominar; e Alex, que anteriormente comandava, é obrigado a se submeter ao(s) outro(s):

Inversamente, quando os grupos outsiders são necessários de algum modo aos grupos estabelecidos, quando têm alguma função para estes, o vínculo duplo começa a funcionar mais abertamente e o faz de maneira crescente quando a desigualdade da dependência (...) diminui - quando o equilíbrio de poder pende um pouco a favor dos outsiders. (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 33)

De fato, Ana e Tristán (os “outsiders”) têm função importante para Alex (o “estabelecido”) e a “desigualdade da dependência” diminui. Mais do que isso: em *A menina sem qualidades*, ela desaparece, dando espaço à inversão nas relações de poder.

Essa superação dá a vitória a Ana, que, no episódio doze, último da série, faz um papel de conciliadora, reconhecendo o lado negativo do jogo, mas também apontando o lado bom daquela experiência. Ela diz à juíza que Alex os afastou das normas sociais, mas os fez felizes. Esta era a intenção de Alex, na opinião dela: “[...] mostrar que o jogo dava felicidade” (MTV, 2013). Alex reconhece a vitória de Ana sobre ele. Eles se despedem, o garoto diz a Ana que irá procurá-la, aos quarenta anos, quando ela irá lhe pertencer e ela vai embora com Tristán. *Game over*.

Considerações finais

Em associação aos aspectos social e filosófico, a minissérie *A menina sem qualidades* trata das relações do jovem consigo mesmo, com outros jovens, com a família e com a sociedade. Importa como os adolescentes percebem os problemas da sociedade contemporânea e de que modo participam deles, como espectadores, como pessoas envolvidas nos conflitos e também

como aqueles que às vezes os motivam. Esse perfil vai ao encontro do perfil da MTV, uma emissora que privilegia a música e que tem um público predominantemente formado de jovens, características que condicionaram o teor imagético e musical da adaptação feita por Hirsch.

Trabalhando com conceitos que normalmente são opostos, tais como identidade, alteridade, (in)consequência e (ir)responsabilidade, a história expõe e discute a interdependência das coisas, das ações e das pessoas. As oposições podem se tornar relações complementares. Por causa do jogo comandado por Alex, os personagens são obrigados a responder sobre a consequência provocada pela inconsequência e a avaliar a responsabilidade que tiveram de assumir sobre seus atos irresponsáveis, sem que a situação pareça paradoxal ou moralista. *A menina sem qualidades* trata da ausência de limites, da necessidade de estabelecê-los, de pensar sobre eles e de refletir sobre o que significa estar além ou aquém da fronteira que divide o certo do errado e que separa o sujeito do(s) outro(s).

A minissérie trata do jovem contemporâneo, que vive sob o estigma da geração Y, também chamada de “*net generation*” (KULLOCK, 2013). Sob esse aspecto, a representação do jogo comandado por Alex torna-se extremamente relevante, pois demonstra a artificialidade das relações interpessoais como resultado dos jogos virtuais, que encenam a realidade, mas sem a necessidade da negociação, do contato e do diálogo constante. De acordo com Eline Kullock (2013), os jovens da geração Y são despreparados para a resolução de conflitos, inábeis para lidar com as diferenças e, por essa razão, diante da menor dificuldade, no mundo real, agem do mesmo modo que agiriam no jogo, no universo *on-line*. Diante do problema, a única opção para eles é a fuga, o recomeço, sem pensar nas responsabilidades e evitando que qualquer tipo de confronto se estabeleça em profundidade. A decisão é fácil de ser tomada e vem como uma ação automática. Difícil mesmo é resolver qual comando deve ser acionado: *Exit, End, Recall, Restart, Esc, Quit, Shut Down* ou *Ctrl+Alt+Del*.

Notas

¹ Apesar de Felipe Hirsch ter contado com uma equipe de trabalho, no roteiro e na direção, a crítica e as propagandas veiculadas antes e durante a exibição da minissérie creditavam a minissérie a Felipe Hirsch. Nesta parte do artigo, são informados os nomes de todos os que colaboraram nessas duas etapas da adaptação, para que não sejam omitidos os dados completos da minissérie, dada a natureza científica deste

trabalho. Porém, ao longo do texto, será dado destaque ao nome de Hirsch (em conformidade com o material pesquisado, que o menciona como roteirista e diretor principal). Além disso, o papel de destaque de Hirsch também é demonstrado pelo fato de ele ter participado ativamente da escolha do elenco e de ter selecionado cada música que compõe a trilha sonora da adaptação televisiva.

² A atriz refere-se a uma banda que, na série, é empresariada pelo personagem Olavo (Rodrigo Pavon). O vocalista da banda é Rodrigo (José Sampaio) e o ator trabalhou com uma banda de verdade, *Vivendo do ócio*, com ensaios frequentes, para alcançar um bom resultado nas cenas, afinal, acompanhado por uma banda real, o ator precisava cantar de fato, sem truques e sem o recurso do *playback*.

³ No jogo que Alex propõe à Ana, a partir do episódio seis da minissérie, ele obriga a garota a ter encontros com o professor Tristán, no ginásio da escola. A cada encontro, eles devem transar e Alex encarrega-se de filmar tudo. Em certa ocasião, Alex e Ana enviam o vídeo a Tristán, para chantageá-lo: eles guardarão o vídeo em segredo, se tiverem boas notas e se os encontros sexuais tiverem continuidade. Mais tarde, no décimo primeiro episódio, um amigo de Ana, Olavo, revela que Alex fazia um jogo similar com outra colega deles, Joana.

⁴ Alex só se dá conta disso no último episódio, quando Ana dá seu depoimento diante dele, de Tristán e da juíza.

⁵ De acordo com Pierre Bourdieu: “[...] os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim [...] para a ‘domesticação dos dominados’” (BOURDIEU, 1989, p. 11).

REFERÊNCIAS

A MENINA sem qualidades: Making of. Direção de Julio Piconi. BRA: MTV, Estúdios Quanta e Quanta Post; Abril Radiodifusão S/A, 2013. 1 arquivo de vídeo (28 min); son.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. São Paulo: HUCITEC, 1997.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.

CARMO, P. S. do. *Culturas da rebeldia*. A juventude em questão. São Paulo: SENAC, 2003.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FURQUIM, F. *Review*: A estreia de ‘A Menina Sem Qualidades’. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/series-brasil/review-a-estreia-de-a-menina-sem-qualidades/>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

KULLOCK, E. *Gerações*. Disponível em: <<http://www.focoemgeracoes.com.br/index.php/tag/eline-kullock/>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

LÉVINAS, E. *Entre nós*: Ensaios sobre a alteridade. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

MTV. *A menina sem qualidades*. Disponível em: <<http://mtv.uol.com.br/videos/programas/a-menina-sem-qualidades>>. Acesso em: 19 jun. 2013.

MUSIL, R. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

OLIVEIRA, F. ‘*A Menina Sem Qualidades*’, da MTV, é intensa e perturbadora, mas distrai ao fazer música ofuscar a história. Disponível em: <<http://colunistas.ig.com.br/natv/2013/05/28/a-menina-sem-qualidades-da-mtv-e-intensa-e-perturbadora-mas-distrai-ao-fazer-musica-ofuscar-a-historia/>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

Verônica Daniel Kobs

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora do Mestrado em Letras – Teoria Literária – da UNIANDRADE. Professora do Curso de Graduação em Letras na FACEL e na FAE. Coordenadora do Mestrado em Letras – Teoria Literária – da UNIANDRADE

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 9 de novembro de 2013.

NOVOS ABOLICIONISMOS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Isabelita Maria Crosariol (isabelitacrosariol@yahoo.com.br)
Universidade de Taubaté (UNITAU)
São Paulo, Brasil

Resumo: O artigo investiga o modo como as narrativas contemporâneas *A vida dos animais*, de J. M. Coetzee, *Aqui dentro há um longe imenso*, do grupo Osseis de PoA, e *Humana festa*, de Regina Rheda, elegendo como protagonistas personagens motivados pelos ideais de abolição animal, chamam a atenção para formas de escravidão distintas das comumente abordadas em textos literários. Tais obras partem da premissa de que o discurso especista, ao considerar o animal humano superior aos outros animais, revela-se tão segregador quanto os discursos racistas e sexistas. Isso porque naturaliza a percepção dos indivíduos não humanos como inferiores e, portanto, seres passíveis de serem tratados como propriedade.

Abstract: This essay investigates how the contemporary narratives *The Lives of Animals*, by J. M. Coetzee, *Aqui dentro há um longe imenso*, by the Osseis de PoA group, and *Humana festa*, by Regina Rheda, choosing as protagonists characters motivated by animal abolitionist thoughts, call attention to slavery forms different from those usually found in literary texts. These three works emphasize that speciesist discourse, by considering the human animal superior to other animals, becomes as segregating as racist and sexist discourses. This happens because speciesist discourse naturalizes the perception of non-human individuals as inferior and, thus, regards them as beings prone to be used as property.

Palavras-chave: Abolição animal. Especismo. Vegetarianismo. Veganismo. Literatura contemporânea.

Keywords: Animal abolition. Speciesism. Vegetarianism. Veganism. Contemporary literature.

Os animais do mundo existem para seus próprios propósitos. Não foram feitos para os seres humanos, do mesmo modo que os negros não foram feitos para os brancos, nem as mulheres para os homens.

Alice Walker

A citação de Alice Walker, com a qual inicio este artigo, alude a algumas das premissas verificadas em obras da literatura contemporânea como o romance *A vida dos animais* (do premiado autor sul-africano John Maxwell Coetzee), o livro infanto-juvenil *Aqui dentro há um longe imenso* (do grupo de autores brasileiros intitulado Osseis de PoA) e o romance *Humana festa* (da brasileira Regina Rheda), ou seja, de que o estabelecimento de hierarquias e de estratégias de dominação a partir de critérios como **raça**, **gênero** e **espécie** deve ser combatido. Tais hierarquias só existem de fato porque foram discursivamente criadas e, sendo reiteradas por meio de discursos e de práticas sociais, acabaram assumindo valor de **verdade**.

O **ser negro**, por exemplo, da mesma forma que o **ser índio**, é uma invenção discursiva. Antes da efetiva colonização dos continentes africano e americano, os nativos não se reconheciam a partir dessas nomenclaturas, mas a partir de termos que salientavam traços culturais específicos de seu grupo. Esses grupos eram inúmeros e se caracterizavam pela diversidade de línguas, de costumes, de práticas. No entanto, com a chegada do europeu, nativos americanos e africanos foram homogeneizados a partir de categorias que pressupunham uma noção de universalidade e pureza **racial**. Ao mesmo tempo, ao **ser negro** e ao **ser índio** foi contraposta a imagem do **ser branco**, tomado como parâmetro a ser seguido. Consequentemente, tudo o que não era branco, era considerado inferior. Sobre esse processo, o militante argelino Frantz Fanon comenta: “a inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado” (2008, p. 90).

Do mesmo modo, nas hierarquias estabelecidas em função do gênero, são os essencialismos que prevalecem: à figura do **ser homem** (normalmente tomada em primeiro plano) é contraposta a imagem do **ser mulher**, partindo da premissa de que todos os homens e todas as mulheres têm entre si algo de semelhante. O critério para essa oposição se baseia sobretudo na diferença genital. Assim, mesmo antes do nascimento de uma criança, quando seus pais têm conhecimento da genitália que ela apresenta, seu eu é construído: presentes

são comprados, cores de roupa são escolhidas (rosa para menina, azul para menino), papéis sociais são definidos. Desse modo, quando assinalamos F ou M em um formulário (atentando para o fato de que, normalmente, é a letra M que aparece em primeiro plano), toda uma série de atributos é evocada: atributos relativos ao que se espera do ser mulher e do ser homem, como se a sexualidade humana pudesse ser plenamente elucidada a partir dessas duas letras.

A questão, no entanto, não é tão simples quanto parece, principalmente porque o gênero (o modo como o indivíduo se vê) nem sempre coincide com a genitália, as orientações sexuais são múltiplas e diversas, e homens e mulheres não são grupos homogêneos. E mais: ao contrário do que em algumas épocas e em alguns contextos se veiculou (e se veicula) como verdade, a mulher não possui um valor secundário em relação ao homem, e vice-versa. Hoje também se reconhece que **índios** e **negros** não são inferiores a **brancos**, ainda que discursos e práticas racistas do passado tenham contribuído para a naturalização dessa inferiorização. Do mesmo modo, percebe-se que não há uma homogeneidade entre os indivíduos considerados **índios**, **negros** e **brancos**, o que reforça que nossa compreensão de um indivíduo deve ir além da cor de sua pele e dos traços fenotípicos que ele apresenta. Assim, os discursos racistas e sexistas são colocados em xeque.

Neste contexto pós-moderno e pós-colonial, em que os binarismos e as relações de poder que eles evocam estão sendo constantemente problematizados, abre-se ainda espaço (como verificado nas narrativas *A vida dos animais*, *Aqui dentro há um longe imenso* e *Humana festa*) para o questionamento de outra forma de hierarquização: o especismo, ou seja, “o preconceito ou a atitude tendenciosa de alguém [frequentemente de um indivíduo humano] a favor dos interesses de membros da própria espécie, contra os de outras” (SINGER, 2010, p. 11).

Discursivamente o especismo pode ser verificado em afirmações acerca de uma suposta superioridade humana em relação aos demais animais, ou mesmo quando um indivíduo humano se serve do nome de uma espécie animal (ou mesmo do termo **animal**) com o intuito ofender outros indivíduos:

– Fuckin’ animal!

Megan lançou a Diogo um olhar de lâminas. Ele acabava de cometer o erro de sempre. Tinha chamado de animal um motorista infrator. Megan fez uma marca no bloquinho:

– Mais um ponto para mim.

– Desculpe, Megan, animal não é insulto, eu sei. Mas, na pressa de xingar, a gente não consegue escolher o vocabulário certo e acaba usando o reacionário. Megan suavizou a censura dos olhos, apertou-os no sorriso de namorada. Ela entendia. A maioria das pessoas demora para aprender coisas novas. E Diogo ainda tinha de trabalhar dobrado: falar inglês e evitar a linguagem especista ao mesmo tempo. (RHEDA, 2008, p. 7)

Já do ponto de vista das práticas humanas, são consideradas especistas ações que contribuem para a escravidão animal, ou seja, para o tratamento do animal não humano como propriedade passível de ser vendida, comprada, usada para o entretenimento, em esportes, em experiências em laboratório ou, ainda, como propriedade passível de ser transformada em alimento e em roupa.

A crítica ao especismo tem sido feita, ao longo das últimas décadas, sobretudo por teóricos e ativistas vegetarianos e veganos, sendo o livro *Libertação animal* (originalmente publicado em 1975), do professor Peter Singer, pioneiro neste sentido. Além disso, sua discussão por textos da literatura e pela indústria cultural tem se tornado cada vez mais frequente. A percepção da urgência do tratamento do tema é frequentemente acompanhada pela consciência de que, “estariamos em terreno pouco firme caso reivindicássemos igualdade para negros, mulheres e outros grupos de seres oprimidos, negando, ao mesmo tempo, igual consideração a não humanos” (SINGER, 2010, p. 6). Isso porque “nosso interesse pelos outros e nossa prontidão em considerar seus interesses não devem depender da aparência ou das capacidades que se possam ter” (SINGER, 2010, p. 9).

O também professor vegano, Tom Regan, comenta a esse respeito que

[...] direitos morais nunca podem ser negados, justificadamente, por razões arbitrárias, preconceituosas ou moralmente irrelevantes. Raça é uma dessas razões. Sexo é outra. Resumindo, diferenças *biológicas* são razões deste tipo. Como, então, poderemos acreditar que *ser membro de uma espécie* marque um limite defensável entre os animais que têm e os que não têm direitos? Logicamente, isso não faz sentido. Moralmente, isso indica um preconceito *do mesmo tipo* que o racismo e o sexismo, o preconceito conhecido como especismo. (2006, p. 78, ênfase do autor)

Do ponto de vista crítico-literário, esses três preconceitos (racismo, sexismo e especismo) podem ser discursivamente desconstruídos, de forma a minimizar o estatuto marginal atrelado a indivíduos que fogem do paradigma branco, masculino, heterossexual e humano. É significativo aqui lembrar que, em *O animal que logo sou* (2011), livro que resulta de uma série de aulas ministradas por Derrida em 1997, o filósofo condena as atrocidades cometidas pelo homem em relação aos demais animais. Chega, em certo momento, a afirmar que

Ninguém mais pode negar seriamente e por muito tempo que os homens fazem tudo o que podem para dissimular ou para se dissimular essa crueldade, para organizar em escala mundial o esquecimento ou o desconhecimento dessa violência que alguns poderiam comparar aos piores genocídios (existem também os genocídios animais: o numero de espécies em vias de desaparecimento por causa do homem é de tirar o fôlego). Da figura do genocídio não se deveria nem abusar nem se desembaraçar rápido demais. Porque ela se complica aqui: o aniquilamento das espécies, de fato, estaria em marcha, porém passaria pela organização e a exploração de uma sobrevida artificial, infernal, virtualmente interminável, em condições que os homens do passado teriam julgado monstruosas, fora de todas as normas supostas da vida própria aos animais assim exterminados na sua sobrevivência ou na sua superpopulação mesmo. Como se, por exemplo, em lugar de jogar um povo nos fornos crematórios e nas câmaras de gás, os médicos ou os geneticistas (por exemplo, nazistas) tivessem decidido organizar por inseminação artificial a superprodução e supergeração de judeus, de ciganos e de homossexuais que, cada vez mais numerosos e mais nutridos, tivessem sido destinados, em um número sempre crescente, ao mesmo inferno, o da experimentação genética imposta, o da exterminação pelo gás ou pelo fogo. Nos mesmos abatedouros. (p. 52)

A aproximação estabelecida por Derrida entre os campos de concentração nazistas com os abatedouros não é, ao contrário do que se poderia pensar, despropositada. Isso porque o termo holocausto, antes de designar o processo de perseguição de judeus, homossexuais, deficientes mentais, entre outros, já aparecia, em um sentido bíblico, com o intuito de designar o sacrifício de animais (humanos e não humanos) por meio da cremação de seus corpos. Assim, já no livro do Gênesis, lemos: “E Noé

levantou um altar ao Senhor: tomou de todos os animais puros e de todas as aves puras, e ofereceu-os em holocausto ao Senhor sobre o altar” (BÍBLIA, 1993, p. 55). E adiante: “Deus disse [a Abraão]: “Toma teu filho, teu único filho a quem tanto amas, Isaac; e vai à terra de Moriá, onde tu o oferecerás em holocausto sobre um dos montes que eu te indicar”” (BÍBLIA, 1993, p. 67).

No século XX, por sua vez, o termo, que a princípio não se aplicava só a seres humanos, é recuperado não mais para designar o sacrifício de corpos a Deus, mas o massacre cruel liderado por Adolf Hitler. Na fala de Derrida, contudo, as inseminações artificiais, a superprodução, a matança desenfreada e as alterações genéticas infringidas aos animais não humanos, tornam esses holocaustos animais contemporâneos práticas ainda mais cruéis, devendo, portanto, na visão do filósofo, serem descontinuadas. Aqui cabe uma observação: numa tentativa de difamar o vegetarianismo, há quem se refira ao suposto vegetarianismo de Hitler. No entanto, esse homem que não demonstrou respeito por outros seres humanos, não alterou sua alimentação em respeito aos animais não humanos. Seu médico havia lhe receitado uma dieta vegetariana a fim de melhorar sua saúde. Contudo, essa recomendação não era de fato seguida por Hitler, que costumava pedir que sua cozinheira Dione Lucas, autora do livro *Gourmet Cooking School Cookbook* (1982), preparasse seu prato favorito: *Squab* recheado (um filhote de pombo domesticado e de carne escura).

O ponto fulcral do discurso de Derrida, em *O animal que logo sou*, está, porém, na afirmação de que a hierarquia entre as espécies é estabelecida pela linguagem humana. E, com o intuito de ilustrar essa premissa, o filósofo serve-se do discurso bíblico, mais precisamente do livro do Gênesis, para demonstrar que, por trás do ritual adâmico de nomear as outras espécies, há uma tentativa do homem de ser como Deus. Assim, se Deus ao criar o mundo, o fez por meio da palavra, é por meio da palavra que o homem tentará constituir-se como indivíduo privilegiado, capaz de feitos mais grandiosos que os demais animais. E, além disso, é pela palavra que o homem erroneamente pensará o **ser humano** em oposição ao **ser animal**, numa tentativa de apagar as semelhanças que o aproximam de outros seres sencientes. Questionando ainda filósofos como Aristóteles, Lacan, Descartes, Kant, Heidegger e Levinas (que afirmaram em consenso que os animais não humanos são privados da linguagem, ou, mais precisamente, da

resposta), Derrida afirmará que eles possuem, sim, uma linguagem e são capazes de responder; no entanto, essa resposta não deve ser considerada a partir de um padrão humano.

Servindo-se também de um discurso desconstrucionista, a romancista estadunidense Alice Walker critica o antropocentrismo na fala que serve de epígrafe para este artigo. Sendo mulher, negra, bissexual e vegana, a autora defende um tratamento igualitário de todos os indivíduos, independente de seu sexo, de sua cor, de sua orientação sexual, e do fato de se tratar de um animal humano ou não. Ao equiparar, na epígrafe exposta, racismo, (hetero) sexismo e especismo, Walker realiza uma leitura bastante semelhante à desenvolvida pelo professor estadunidense Gary Francione (2010). No pensamento desse abolicionista:

Assim como rejeitamos o racismo, o sexismo, o preconceito contra as pessoas de idade e o heterossexismo, rejeitamos o especismo. A espécie de um ser senciente não é razão para que a proteção a esse direito básico seja negada, assim como raça, sexo, idade ou orientação sexual não são razões para que a inclusão na comunidade moral humana seja negada a outros seres humanos.

Desse modo, se os abolicionistas do passado foram assim chamados por não concordarem com a percepção do homem como propriedade passível de ser vendida, torturada e castigada segundo as vontades de seus donos, na atualidade, o entendimento desse termo se amplia, abarcando também os indivíduos que se opõem ao tratamento dos animais não humanos como propriedade, e que chamam por sua libertação.

Segundo Singer, essa atitude libertadora requer que sejamos capazes de “assumir a responsabilidade por nossa vida”, tornando-a “o mais isenta possível de crueldade. O primeiro passo é cessar de comer animais” (2010, p. 233). Ainda segundo o pesquisador:

Tornar-se vegetariano não é um gesto meramente simbólico. Nem é uma tentativa de nos isolar das horrorosas realidades do mundo para nos manter puros e, portanto, sem responsabilidade diante da crueldade e da carnificina que acontecem em todas as partes. Tornar-nos vegetarianos é um passo prático e eficaz para acabar tanto com a matança como com a imposição de sofrimento a animais não humanos. (SINGER, 2010, p. 235-6)

Reconhecendo igualmente a importância da recusa de uma alimentação baseada em carne de animais como fundamental para uma atitude anti-especista, Gary Francione propõe, por sua vez, o veganismo como “*o princípio da abolição aplicado à vida pessoal*. O consumo de qualquer tipo de carne (vaca, ave, pescado, etc.), de laticínio e ovo, e todo uso de animais para roupas e quaisquer outros produtos, são incompatíveis com a perspectiva abolicionista” (FRANCIONE, 2010, minha ênfase). Isso porque nega aos animais não humanos o direito de liberdade em relação ao próprio corpo e à própria vida. Eis, então, a razão, pela qual a presença de protagonistas veganos ou vegetarianos, nas três narrativas contemporâneas analisadas neste artigo, revelem-se como procedimentos significativos para o questionamento, via literatura, de práticas especistas.

Assim, em *A vida dos animais* (2002), do sul-africano J. M. Coetzee, o holocausto animal contemporâneo é denunciado como uma prática de violência ainda maior do que o holocausto judeu, de forma semelhante à exposta por Derrida em *O animal que logo sou*. Todavia, o uso do corpo animal como alimento adquire um tratamento mais enfático na obra de Coetzee, como pode ser verificado quando a protagonista Elisabeth Costello apresenta como um absurdo o fato de corpos mortos irem para as geladeiras em vez de serem enterrados:

Vou falar abertamente: estamos cercados por uma empresa de degradação, crueldade e morte que rivaliza com qualquer coisa que o Terceiro Reich tenha sido capaz de fazer, que na verdade supera o que ele fez, porque em nosso caso trata-se de uma empresa interminável, que se auto-reproduz, trazendo incessantemente ao mundo coelhos, ratos, aves e gado com o propósito de matá-los.

E minimizar, dizer que não há comparação, que [o campo de concentração de] Treblinka foi de certa maneira uma empresa metafísica dedicada a nada além da morte e da destruição, enquanto a indústria da carne, em última instância, se dedica à vida (pois, afinal, não reduz suas vítimas a cinzas, já que, uma vez mortas, nem as enterra, mas, ao contrário, corta-as em pedaços, coloca-as no refrigerador e as empacota para que possam ser consumidas no conforto de nossos lares) é consolação tão pequena para as vítimas como teria sido, perdoem o mau gosto do que vou dizer, pedir aos mortos de Treblinka que desculpassem seus assassinos, porque sua gordura corporal era necessária para fazer sabão e seus cabelos para estofar colchões. (p. 26-27)

O que se evidencia, neste fragmento, é a crítica à naturalização do corpo animal como alimento e como propriedade. Costello busca, com o auxílio das palavras, romper essa cadeia de normalidade, de modo a intervir pelas vítimas da indústria da pecuária. Como afirma Tom Regan (2006), aprender como são criados os animais destinados à alimentação, funciona como uma importante contribuição para a expansão de nossa consciência animal, de forma a que lutemos para que haja mais jaulas vazias, e não jaulas maiores.

A verdade nua e crua é que a grande maioria desses animais, literalmente *bilhões* deles, sofrem cada um dos minutos em que estão vivos. Fisicamente, estão debilitados por epidemias e enfermidades crônicas. Psicologicamente, estão massacrados pelos efeitos cumulativos da desorientação e da depressão. Vistos à distância, podem parecer os animais sobre os quais todos lemos nos livros ilustrados da nossa infância. Vistos do lado de dentro, nas presentes circunstâncias, são sombras trágicas e patéticas de seus robustos antepassados. É notável que, apesar de tudo, a integridade dos seus seres permanece, esperando ser libertada. (REGAN, 2006, p. 186)

A obra de Coetzee é marcada por uma estratégia narrativa bastante inusitada. Ao ser chamado para proferir duas palestras na Universidade de Princeton sobre algum tema que julgasse pertinente, Coetzee optou por escrever duas narrativas – “Os filósofos e os animais” e “Os poetas e os animais” – que abordam fatos envolvendo a vida de uma romancista ficcionalmente inventada (Elisabeth Costello), vegetariana como o autor, que, tendo sido convidada para apresentar duas palestras na universidade em que o filho trabalha, decide falar sobre os direitos dos animais. Por meio dessa estratégia, em vez de apenas apresentar um discurso nos moldes acadêmicos, Coetzee problematiza a conturbada relação entre Costello e sua nora (por conta do vegetarianismo), além do mal-estar do filho diante dessa situação. A esses dois capítulos, seguem quatro artigos: da pesquisadora Marjorie Garber, do filósofo Peter Singer, da professora de religião Wendy Doniger e da primatologista Barbara Smuts. Desse modo, o que se tem no livro é um intenso debate sobre as vidas dos animais (humanos e não humanos) que, ainda que parta sobretudo de premissas literárias e filosóficas, abarca outros saberes.

Nos capítulos iniciais escritos por Coetzee, fica bastante nítido o desconforto da família de Costello e do meio acadêmico (no qual discursos e práticas especistas são frequentes) em lidar com alguém que se opõe à exploração animal, entendendo-se aqui a exploração animal como exploração de **todos os animais**, não apenas de cães e gatos. Ao almoçar na casa de seu filho, John Bernard, por exemplo, a protagonista percebe que sua chegada altera a rotina da casa, uma vez que as crianças comem em sala separada para que a avó não veja as porções de **carne** nos pratos. John e a esposa Nora, ambos onívoros, sentem-se também desconfortáveis em saber que Costello fará uma palestra sobre direitos animais na faculdade em que o filho leciona. John “não quer ouvir a mãe falar sobre a morte. Além disso, tem uma forte sensação de que a plateia, composta, afinal, principalmente por gente jovem, tampouco irá querer ouvir falar da morte, certamente ainda menos que ele” (COETZEE, 2002, p. 24). “Quanto a Norma, ela nunca hesitou em dizer que os livros de sua mãe são superestimados e que suas opiniões sobre animais, relações animais e relações éticas com os animais são inconsistentes e sentimentais” (COETZEE, 2002, p. 21).

A rejeição de John e de Nora das ideias de Elisabeth Costello provavelmente decorre do fato de que

Os opositores acham que direitos animais é uma ideia radical ou extrema, e não raramente rotulam os defensores dos direitos animais de “extremistas”. É importante entender de que forma esse rótulo é usado como instrumento retórico para evitar a discussão informada e justa; do contrário, aumentam as chances de não termos uma discussão com esses atributos. (REGAN, 2006, p. 12)

Assim, se, no decorrer de suas palestras, Elisabeth Costello demonstra ter um discurso com respaldo teórico e bem fundamentado, reiteradamente verifica-se, da parte de seu filho, uma percepção reprovadora. Para ele, o que ela diz não causa impacto, falta empolgação, não é bem argumentado. Em suma: “Ela não deveria estar ali” (COETZEE, 2002, p. 44). No fundo, provavelmente a ache “extremista” demais.

A esse respeito, é importante ainda se considerar que:

O fato de o público em geral tender a fazer uma imagem negativa dos ativistas dos direitos animais não resulta apenas do apetite da mídia pelo

sensacionalismo; deve-se também ao material de que a mídia se alimenta, fornecidos pelas relações públicas das grandes indústrias de exploração animal. Por “grandes indústrias da exploração animal” entenda-se: a indústria da carne, a indústria da pele, a indústria de animais para entretenimento e a indústria de pesquisa biomédica, por exemplo. As pessoas que trabalham nessas indústrias falam com uma só voz, contam a mesma história e usam as mesmas palavras para denegrir o seu inimigo comum: os extremistas dos direitos animais. (REGAN, 2006, p. 14)

A vida dos animais expõe que, também no meio acadêmico, é comum o estabelecimento de hierarquizações que levam em conta as espécies dos indivíduos, como verificado na afirmação “A melhor performance que os macacos superiores são capazes de apresentar não consegue ir além dos resultados de um humano com fala comprometida e severo retardo mental” (COETZEE, 2002, p. 74); ou ainda em: “Não acredito que a vida seja tão importante para os animais [não humanos] como é para nós” (COETZEE, 2002, p. 76). São dois exemplos de falas que procuram justificar a exploração, em diversos níveis e de diversas formas, dos animais não humanos por indivíduos humanos, a partir de uma perspectiva antropocêntrica. No entanto, como lembra Montaigne (citado por Elisabeth Costello): “Achamos que estamos brincando com o gato, mas como saber se não é o gato que está brincando conosco?” (COETZEE, 2002, p. 46).

Qual a razão da vergonha que sinto em estar nu diante de um gato nu? De estar nu diante desse ser que nem se vê como gato (terminologia humana), mas como um ser vivente? – Derrida (2011) se pergunta em *O animal que logo sou*. A seguir, acrescenta a ressalva: O gato não está nu porque já é nu. Só aquele que passou pela experiência do vestir-se pode passar pela experiência do nu. E por que o homem se veste? Para esconder sua culpa – eis a resposta. E mais uma vez o livro do Gênesis é retomado pelo pesquisador: após nomear os **outros animais que já estavam no mundo antes dele**, Adão desafia a ordem de Deus e, incitado pela mulher, Eva, ambos comem da fruta do bem e do mal oferecida pela **serpente**. Desse modo, o animal não humano, a princípio subjugado por meio da linguagem humana, torna-se também o responsável por despertar na humanidade o sentido de nudez. Silenciar, portanto, a resposta desses animais, é uma tentativa de não se deixar desnudar pelo seu olhar. É, ao mesmo tempo, uma tentativa de não reconhecer a importância da visão que outros animais

têm sobre o indivíduo humano, o que confirmaria seu não protagonismo no mundo.

A crítica derridiana ao antropocentrismo discursivo não implica, portanto, a recusa de que nós, humanos, atuemos como instrumento por meio do qual os outros animais possam se expressar. Pois, como lembra Derrida (2011),

[...] em me proibindo emprestar, interpretar ou projetar assim, devo ceder por isso a uma outra violência ou a uma outra besteira? A que consistiria em suspender a compaixão e em privar o animal de todo poder de manifestar, do desejo de *me* manifestar o que quer que seja, e mesmo de manifestar de alguma maneira *sua* experiência de *minha* linguagem, de *minhas* palavras e de minha nudez? (p. 40)

Em *Aqui dentro há um longe imenso*, de 2010, é essa a ótica adotada em um dos capítulos, intitulado “Um fugitivo”. O texto inicia-se com o relato de um indivíduo que reflete acerca de seu abandono pelos pais e de seu constante estado de prontidão em meio às surpresas que a vida nas ruas reserva. Em determinado momento lemos:

Meu pai, por exemplo.

Imagino que dele eu tenha herdado o prazer da aventura. Sei que não abandonou minha mãe por algum problema de caráter. É que muito na vida ainda acontece de um jeito ao qual o ser humano não está acostumado. Também não é do meu feitio ficar parado por muito tempo. Assim como ele, suponho, gosto de movimento, de xeretear, de testar meus limites.

Eu mesmo já devo ter deixado muito filho bastardo por aí...

Já minha mãe não podia ter me abandonado tão cedo. Ah, isso não. Na minha lembrança mais remota, eu já batalhava, sozinho e desajeitado, por minha própria sobrevivência. E logo descobri que poucas vezes dali em diante receberia a ajuda de alguém. Nasci na rua, sou da rua. Há coisas que não tem volta. (ORTIZ, 2010, p. 75)

Ao contrário da surpresa expressa no final do poema “O bicho”, de Manuel Bandeira – “O bicho, meu Deus, era um homem” –, nesse caso, a surpresa que a obra pretende provocar é outra. O indivíduo que a narrativa

parecia indicar ser um morador de rua, é de fato um morador de rua, mas que se afasta de uma imagem humana, visto tratar-se de um gato.

Como o fragmento acima possibilita constatar, as vivências e percepções de Preto (como será chamado pela ativista Lara, que o acolhe) não são completamente estranhas a nós. Há em meio aos humanos, pessoas que passam por experiências semelhantes às desse gato; todavia, entre nós e os gatos, há também diferenças que, conforme destaca esse narrador felino, devem-se ao fato de que “muito na vida ainda acontece de um jeito ao qual o ser humano não está acostumado” (ORTIZ, 2010, p. 75). Na visão de Francione (2008), contudo, apesar de haver muitas diferenças entre os seres humanos e os outros animais, há, pelo menos, uma semelhança importante, já reconhecida: a capacidade de sofrer. É isso o que torna os animais semelhantes entre si e nos distinguem de tudo o que não é senciente. Por conta disso, deveríamos considerar os interesses de todos os animais em não sofrer, evitando, assim, o sofrimento desnecessário.

Chama ainda atenção, na narrativa, o fato do animal descrito ser um gato sem raça definida, de cor preta, o tipo frequentemente mais repudiado pelos humanos. Isso porque, se a raça deixou de ser percebida como um meio de hierarquização biológica entre seres humanos, continua, por sua vez, sendo usada por humanos na mensuração do valor (inclusive econômico) de animais não humanos como gatos e cachorros, que se transformam em propriedade. À desvalorização econômica do gato mestiço, agregam-se, ainda, credices como “gato preto dá azar”, que contribuem para sua segregação. A adoção de Preto por Lara revela-se, neste sentido, um ato de amor e de respeito. Preto, para ela, não se configura como propriedade, passível de ser vendida ou comprada em *pet-shops*: é um ser vivo que, assim como ela, não deseja sofrer. Assim, o tratamento de animais não humanos como propriedade é mostrado, na obra, como “‘especismo da pior espécie’, tipo racismo, sexismo” (ORTIZ, 2010, p. 28).

Escrita por um grupo de seis escritores gaúchos (sendo Maria de Nazareth Agra Hassen vegana), *Aqui dentro há um longe imenso* (2010) mostra-se bastante atual ao incorporar a linguagem dos blogs, ao discutir a apropriação de fatos reais pela ficção (por meio dos recortes de manchetes de jornal expostos em seu início), ao expor os anseios e as inseguranças dos adolescentes, e ao tocar, de modo aprofundado, na temática ambiental. Além disso, destaca-se na obra o diálogo estabelecido com textos de autores consagrados como Graciliano Ramos, Affonso Romano de Sant’Anna, e

Cecília Meireles cujo *Romanceiro da Inconfidência* é evocado na epígrafe, mais precisamente por meio dos versos:

Liberdade – essa palavra,
que o sonho humano alimenta:
que não há ninguém que explique,
e ninguém que entenda! (Citado em ORTIZ, 2010, p. 3)

Se a liberdade destacada pela poeta era a reivindicada pelos inconfidentes, em *Aqui dentro há um longe imenso*, a perspectiva se desloca. Não se trata mais de pensar a liberdade enquanto atributo de uma nação, nem ao menos pensar a liberdade como um direito exclusivamente humano. Trata-se da liberdade compreendida como um direito de todas as espécies. Assim, logo no início do livro, ficamos, então, sabendo da tentativa de libertação de porcos organizada por Fabiano, Régis e Marcela:

Assim que os homens da fazenda foram embora, Ademar se aproximou dos três garotos e perguntou por que diabos queriam roubar porcos, TODOS os porcos, e o que fariam com eles – e não pareceu se convencer com a explicação confusa do trio:

– **Íamos libertá-los e foi o que fizemos.** Uns cem ou duzentos conseguiram sair.

– Mas por quê? Por vandalismo? Uns guris tão bem-criados...

– Que vandalismo, Ademar? A gente queria SALVAR os porcos!

Era impossível ao Ademar, criado nas grotas das grotas, muito mais grotado do que ali, acostumado a torcer o pescoço de uma galinha por semana, cravar a faca em um porco por quinzena e em um boi por mês, entender que ideia passava pela cabeça de uns garotos que nem queriam roubar os porcos, mas falavam neles como se fossem cachorros ou animais em extinção... ou pior, como se fossem PESSOAS! (ORTIZ, 2010, p. 23-4, minha ênfase)

Animals as persons é, aliás, o título do livro de Gary Francione, no qual a definição da atitude abolicionista de Gary Steiner (no prefácio da obra) ajuda a compreender a fundamentação da atitude dos três garotos. Segundo Steiner (2008), os abolicionistas veem qualquer uso animal como uma violação de seu direito de não ser uma propriedade e concordam, entre si, que todos os usos de animais para satisfazer os desejos humanos

devem cessar. Por isso, na concepção dos três garotos, a ação de libertação dos porcos era uma forma de combater a violência descomunal diariamente praticada nas fazendas e pela indústria agropecuária.

Como explica Gary Francione (2008), a grande maioria dos animais é usada, pelo ser humano, com propósitos alimentares – apenas nos Estados Unidos, aproximadamente 10 milhões de animais são mortos anualmente em meio a este processo. A alegação de que sua carne é necessária à saúde revela-se, no entanto, inconsistente ao se analisarem os malefícios que os alimentos de origem animal causam à saúde humana (FRANCIONE, 2008).

Antes da ação em defesa dos porcos, os três garotos haviam tentado realizar ações contra a presença de animais em circos, a favor da libertação de pássaros em gaiolas e contra o uso de cobaias para experimentação científica. Além dessas formas de exploração animal elencadas (uso de animais como alimentos, transformação dos animais em artistas e transformação de animais em instrumentos), é possível ainda constatar, em nosso cotidiano, o uso de animais em roupas e a transformação de animais em competidores (é o caso dos rodeios, por exemplo), segundo categorização feita por Tom Regan (2006). Quando, todavia, Marcela e Régis se mudam de cidade, a ausência dos amigos vegetarianos tem um impacto no ativismo de Fabiano, que volta a se manifestar de forma mais evidente nos protestos contra a morte de baleias e golfinhos na área do Oceano Pacífico. É neste momento também que ele faz novos amigos, também ativistas.

Não surpreende, então, que sejam justamente manchetes sobre o sequestro de quatro ativistas que protestavam contra a caça às baleias que ocuparão as primeiras páginas de *Aqui dentro há um longe imenso*. Manchetes com notícias reais, que salientam que, embora se trate de uma obra de ficção, os problemas nela discutidos não são inventados. Se a literatura dialoga com o real, é para tentar nos apresentar certas possibilidades, para esclarecer alguns questionamentos ainda obscuros para nós, como, por exemplo: O que de fato motivou uma garota brasileira, dois rapazes brasileiros e um rapaz uruguaio a protestarem contra o baleeiro japonês? E ainda: Como essas vidas se encontraram?

Ficamos então sabendo, ao longo da narrativa, que Lara saiu de casa por não concordar com os resíduos tóxicos que a fábrica de seu pai despejava nos rios; Rodrigo havia brigado com seu pai quando descobriu que ele torturou e matou pessoas no período da ditadura brasileira; Fabiano é um ativista vegano que já promoveu várias ações contra os maus-tratos

dos animais; Pocho (o uruguaio) veio ao Brasil para fazer faculdade de Oceanografia e é filho de um homem que foi torturado durante a ditadura de seu país. Segundo o narrador: “Estavam todos motivados e certos de que, em alguns dias, teriam vencido os assassinos de baleias” (ORTIZ, 2010, p. 70). Aos quatro adolescentes e ao gato Preto, se junta depois Kali, garoto africano que fugiu de sua aldeia por não ter conseguido caçar uma presa e temia ser castigado por isso.

Se a visão abolicionista na obra é, a princípio, mais evidente em Fabiano, no decorrer da narrativa, nota-se a mobilização das demais personagens a favor dos direitos dos animais não humanos. Nesse sentido, a mudança do nome de Kali para Uhuru, no final da obra, é ilustrativa, pois não se trata de uma mera mudança de nome, mas de atitude:

Só agora ele entende que não precisava matar o leão. Kali está sereno, sabe que é um grande guerreiro prestes a se juntar aos ancestrais. Sente orgulho de ter fugido do baleeiro, de não ter matado nenhum animal. Na sua terra, “Kali” significa “feroz”. Mas quando um grande guerreiro parte ao encontro dos ancestrais, pode mudar de nome. Não quer mais, dali por diante, que o chamem de Kali.

– Uhuru – interrompe Kali. – Agora me chamo Uhuru!

– Não entendi – diz Pocho.

– Liberdade. Uhuru quer dizer “liberdade”.

– Libertad! – comemora Pocho, dando um soco no ar. (ORTIZ, 2010, p. 95)

Afinal, como afirmara Fabiano, “vivemos tomando decisões e respondendo por elas. Mas a melhor decisão que podemos tomar é libertar. Libertar-se até dessa liberdade que, por ser tão pesada, parece mais uma prisão” (ORTIZ, 2010, p. 71).

Liberdade é também o ideal que norteia *Humana festa* (2008), de Regina Rheda, o primeiro romance brasileiro a tratar do veganismo. Ambientada no Brasil e nos Estados Unidos, a obra possui como protagonistas Megan (estadunidense) e Diogo (brasileiro), ambos veganos. Além do abolicionismo animal, há outros temas de igual importância contemplados em suas páginas: a descoberta de um câncer pela protagonista Megan, a complexidade da sexualidade humana (a mãe de Megan, Sybil teve, ao longo de sua vida, namorados e namoradas, já o irmão gêmeo de

Diogo, Diego, se define como gay) e a imposição de padrões de beleza que culminam, por exemplo, na bulimia de Vanessa, prima de Diogo.

Este romance traz como epígrafes a fala de Alice Walker também tomada como epígrafe para este artigo, além da seguinte citação do poeta vegetariano Percy Bysshe Shelley: “Que nunca mais sangue de ave ou besta/ Com seu veneno manche humana festa/ Ao puro céu em denúncia fervente” (RHEDA, 2008, p. 5). Colocadas juntas, enfatizam a obra como espaço de denúncia de práticas especistas cotidianamente observadas, ao mesmo tempo em que traduzem o desejo de Rheda, também vegana, de que a exploração animal cesse o quanto antes. Tradutora oficial dos textos de Gary Francione para a língua portuguesa, Regina Rheda é também a responsável pela tradução, para nossa língua, de *Janlas vazias*, de Tom Regan, o que a coloca como uma das mais importantes divulgadoras do abolicionismo animal no Brasil.

Nas cenas do romance ambientadas nos E.U.A., o destaque está nas relações de Megan com o mundo que a cerca: seu relacionamento com o atual namorado Diogo (atualmente morando em seu país), com o ex-namorado, River (ativista que segue a linha do crudivorismo vegano), com a mãe, Sybil, e com os gatos pretos que ela adotou, bem como com o padrasto Bob (que se diz vegano, mas mistura alimentos de origem animal em sua comida e na da esposa, sem que ela saiba):

– Desculpe, amor. Compreendo sua dor e sua decepção. Ver a mãe tão adorada ser traída assim, pelo marido... – Megan baixou o som dos soluços. A voz de Diogo soou-lhe mais clara: – Ver um exemplo de estilo de vida feminista e vegano ser sabotado assim, na cozinha...

A moça parou de chorar. Voltou para Diogo um rosto ávido:

– Marido? Sabotagem na cozinha? Quer dizer que o traidor é Bob? Ele anda metendo salsicha, manteiga e creme de leite na comida da mamãe? (RHEDA, 2008, p. 79)

O repúdio à atitude de Bob no fragmento acima transcrito talvez seja entendido por leitores não veganos como um exagero da parte de Sybil, de Megan e de Diogo. Afinal, a **mera** inclusão de alguns poucos elementos de origem animal nas refeições não é algo tão problemático. Será? Como argumenta Sybil, 95% dos animais não humanos que são presos e assassinados por humanos, destinam-se à alimentação. Eis, portanto, a razão pela qual “o aspecto central da luta abolicionista tem de ser a ênfase

na dieta” (RHEDA, 2008, p. 122). Referindo-se, por sua vez, aos defensores de animais que seguem uma linha abolicionista, o professor Tom Regan (2006) comenta:

Quando se trata da questão ética de transformar animais em comida, a posição dos defensores dos direitos animais é ao mesmo tempo simples e clara. Temos a obrigação de parar de comer corpos de animais (“carne”) assim como temos a obrigação de parar de comer “produtos animais”, como leite, queijo e ovos. A produção animal comercial não é possível sem a violação dos direitos dos animais criados em granjas, incluindo a violação do seu direito à vida. Mais fundamentalmente, a produção animal comercial viola o direito dos animais a serem tratados com respeito. **Nunca há justificção** para os nossos atos de ferir corpos, limitar a liberdade ou tirar a vida dos animais que nós, seres humanos, teremos com isso, mesmo na hipótese de que tenhamos mesmo. (p. 126, minha ênfase)

É esta mesma consciência de que os animais não humanos merecem respeito que faz com que Megan repudie a coleção de corpos mortos que o Doutor Stanley ostenta nas paredes de seu consultório e que também a motiva a participar, com River e com Diogo, de um protesto contra a caça de animais: “Num cartaz se lê Pela Abolição da Caça e de Toda a Exploração Animal. No outro Veganismo Contra o Sadismo dos Caçadores. O terceiro diz Matar é Devastar, Ser Vegano é Conservar” (RHEDA, 2008, p. 331-332). Assim como o teórico Tom Regan, esses três ativistas acreditam que “Ter prazer em matar alguém não é algo de que ser humano algum possa se orgulhar” (2008, p. 185).

Já as cenas do romance ambientadas no Brasil são dedicadas à narração da visita de Megan e Diogo aos pais do rapaz, fazendeiros que pertenciam “à elite exploradora de vacas e porcas em um país em desenvolvimento” (RHEDA, 2008, p. 65). Destacam-se, nesse momento, os desafios dos pais de Diogo para montar um cardápio vegano e o incômodo dos namorados por estarem em um lugar em que ocorrem as mortes dos indivíduos que defendem. Também, em meio a este cenário, ficamos sabendo que Dona Orquídea, mãe de um dos funcionários da fazenda, é uma grande defensora dos animais não humanos. Apesar de não conhecer terminologias como vegetarianismo e veganismo, ela não vê sentido em comer indivíduos de outras espécies. Do mesmo modo, soam estranhos

para ela, determinados discursos preconceituosos (visto que especistas) sobre animais como os porcos. Como o narrador expõe:

Porcos são animais nojentos que gostam de viver mergulhados no próprio cocô e comem tudo que ninguém mais quer comer, misturado à água suja que ninguém mais quer usar. Isso era o conhecido e propagado. Mas, em segredo, dona Orquídea especulava sabenças diferentes. Imaginava que se Mortandela [sic], Jatobá, Nuno e todos os outros pudessem viver livres, na mata, fariam cocô e xixi longe de seus ninhos e sua comida. Para ela, a idéia de que os animais com olhos de gente gostavam de viver em excrementos carecia de tanto bom senso quanto a de que seres humanos gostassem de comer animais imundos como porcos de chiqueiro. Mas que sabia dona Orquídea? Não sabia coisa nenhuma, não mandava em si mesma. Os homens e as mulheres da fazenda, empregados e patrões, gostavam tanto dos pratos feitos com animais imersos em merda que chegavam até a celebrar o nascimento do próprio Menino Jesus com leitão a pururuca, farofa de lingüiça e presunto tender.

[...] O sofrimento dela, e que Deus lhe perdoasse mais uma idéia torta, de certa forma era maior que o de Cristo, porque se repetia todos os anos. Ela prendia o cabelo com um lenço embebido em seiva de alfazema para disfarçar o cheiro de sangue e ia cortar as carnes com nojo, horrorizada pela gritaria dos animais atacados e as risadas dos homens de porretes e facões na mão. (RHEDA, 2008, p. 84-5)

Dona Orquídea é uma das personagens mais significativas da narrativa. Por meio dela fica claro, por exemplo, que o vegetarianismo e o veganismo não são elitistas, e não exigem um maior gasto financeiro, ao contrário do que falsamente se propaga. É, aliás, Dona Orquídea quem prepara a comida de Megan e Diogo durante a estada de ambos no Brasil. É ela também que questiona os empregados que querem roubar os porcos para comê-los. Segundo Dona Orquídea, esse procedimento não tem valor algum, pois assim, condena-se a exploração do homem pelo homem, mas a exploração do animal não humano pelo animal humano continua. Desse modo, faz-se necessário pensar em novas formas de intervenção.

Assim é que, com a ajuda do filho, Zé Luiz, e da cunhada, Doralice, Dona Orquídea organiza uma ação para resgatar os porcos da fazenda em que o filho trabalhava. No jornal *O Correio Perobinha-Campense*, Doralice não

é referida, ficando seu nome também de fora nos depoimentos dados à polícia; Dona Orquídea e Zé Luiz, por sua vez, são mostrados como criminosos.

Nas palavras de Francione (2008), a humanidade sofre de um tipo de esquizofrenia moral que não a permite considerar seriamente os interesses de animais não humanos. Partindo da noção equivocada de que animais são propriedade, os seres humanos frequentemente levam mais em consideração seus interesses como proprietários do que os interesses dos outros animais. Eis, portanto, a razão pela qual a ação de resgate liderada por Dona Orquídea é, pela grande maioria das pessoas, considerada um grande problema. Contudo, a libertação animal só se torna um grande problema se se levar em conta uma perspectiva humana especista. Para os abolicionistas, pelo contrário, a liberdade é a meta.

Assim, em *Humana festa*, é por meio de embasamentos abolicionistas que Regina Rheda propõe a desnaturalização da exploração de animais não humanos, de modo a que eles não sejam percebidos como propriedades. Para tanto, mostra a exploração animal a partir da ótica de personagens veganos como ela e, com isso, busca romper os estereótipos que cercam o vegetarianismo/veganismo. Sua luta, portanto, não é contra os humanos, mas a favor do esclarecimento de todos. Afinal, como pensa Diogo com seus botões, “Na cozinha [também] se faz política” (RHEDA, 2008, p. 65) e, se “cozinhar animais é fazer a política despótica do especismo” (RHEDA, 2008, p. 65), mais do que nunca se faz necessária a mudança.

Considerações finais

Se em textos literários do passado já era possível verificar a denúncia das atrocidades cometidas em relação a escravos negros e indígenas, de igual modo, a produção literária do presente se mostra cada vez mais comprometida com a denúncia de outras formas de escravidão, como se verifica em obras como *Humana festa*, *Aqui dentro há um longe imenso* e *A vida dos animais*. Todas essas narrativas, elegendo como protagonistas personagens motivados por novos ideais abolicionistas, destacam a necessidade de que

a violência cometida contra os animais não humanos cesse o quanto antes, já que o prazer do homem não justifica o sofrimento de qualquer espécie.

Escritas por autores ligados ao vegetarianismo/veganismo (Regina Rheda é vegana e abolicionista, John Maxwell Coetzee é vegetariano e Maria De Nazareth Agra Hassen, uma das integrantes do grupo Osseis de Poá, é vegana), essas três obras criticam veementemente a banalização com que a exploração dos animais não humanos é diariamente tratada, ao mesmo tempo em que destacam as implicações ambientais negativas ligadas à criação de gado, porcos e galinhas para o consumo humano. Assim, assumindo um discurso combativo, comprometido com o propósito de desnudar o processo de exploração animal, o que se busca é um repensar de certas atitudes tidas como inofensivas, pois se acredita que só assim será possível acabar efetivamente com a escravidão animal. Dito em outras palavras: vislumbra-se nessas obras a crença de que a informação é capaz de libertar.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1993.

COETZEE, John Maxwell. *A vida dos animais*. Trad. Maria de Fátima St. Aubyn. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo, Editora UNESP, 2011.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRANCIONE, Gary. *Animals as persons*. New York: Columbia University Press, 2008.

_____. “Os 6 princípios da abordagem abolicionista dos direitos animais”. In: *Direitos animais: abordagem abolicionista*. Trad. Regina Rheda. Disponível em: < http://francionetraduzido.blogspot.com.br/2010/01/sobre-o-site_2144.html>. Acesso em: 15 ago. 2011.

LUCAS, Dione. *Gourmet Cooking School Cookbook*. New York: Bonanza Books, 1982.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. Trad. Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORTIZ, Airton, et al. *Aqui dentro há um longe imenso*. São Paulo: Saraiva, 2010.

REGAN, Tom. *Jaulas vazias*. Trad. Regina Rheda. Porto Alegre: Lugano, 2006.

RHEDA, Regina. *Humana festa*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SINGER, Peter. *Libertação animal*. Trad. Maria de Fátima St. Aubyn. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

STEINER, Gary. "Foreword". In: FRANCIONE, Gary. *Animals as persons*. New York: Columbia University Press, 2008.

Isabelita Maria Crosariol

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora Assistente do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté (UNITAU).

Artigo recebido em 22 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 9 de novembro de 2013.

VIDA E MORTE DE STEFAN ZWEIG NO CINEMA DE SYLVIO BACK (1995-2003): IDENTIDADES, RESSENTIMENTOS E SUICÍDIO COMO PROTESTO

Rosane Kaminski (rosanekaminski@gmail.com)
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Este texto discute os dois filmes produzidos pelo cineasta Sylvio Back sobre a morte do escritor austríaco Stefan Zweig. O primeiro, realizado em 1995, é o documentário de média-metragem *Zweig: A morte em cena*. O segundo, finalizado em 2003, é o longa-metragem ficcional *Lost Zweig*, filme que aborda a última semana de vida de Stefan Zweig. Este se havia refugiado no Brasil devido à perseguição dos judeus pelos nazistas. Em 1942 suicidou-se, juntamente com a esposa Lotte, em sua residência na cidade de Petrópolis. Ao resgatar a memória do escritor nos dois filmes, Sylvio Back utiliza o tema da morte para inserir-se nos debates sobre identidade no meio cultural brasileiro.

Abstract: The text discusses the two films by filmmaker Sylvio Back about the death of the Austrian writer Stefan Zweig. The first one is the documentary *Zweig: A morte em cena* (1995). The second one is *Lost Zweig* (2003), a fictional film that represents Stefan Zweig's last week of life. The writer had taken refuge in Brazil due to the Nazis' pursuit of Jews. In 1942 he committed suicide alongside his wife Lotte, at their residence in the city of Petropolis. In recovering the memory of the writer in those two films, Sylvio Back uses the theme of death to insert himself in the debates about identity going on in the Brazilian cultural milieu.

Palavras-chave: Sylvio Back. Stefan Zweig. Cinema. Literatura. Identidade.

Keywords: Sylvio Back. Stefan Zweig. Cinema. Literature. Identity.

A morte do escritor austríaco Stefan Zweig, ocorrida no Brasil em 1942, foi assunto central de dois filmes do cineasta Sylvio Back aqui tomados como objetos de reflexão¹. O primeiro, realizado em 1995, é um documentário de média-metragem (43 minutos), intitulado *Zweig: A morte em cena*. Ali, além da utilização de materiais audiovisuais de arquivos, o diretor entrevista diversas pessoas que conviveram com Zweig no tempo em que ele e Lothe, sua segunda esposa, viveram no Brasil. O segundo filme foi finalizado por Sylvio Back em 2003, após uma década de esforços para a sua produção. Trata-se de *Lost Zweig*, filme histórico ficcional que aborda a última semana de vida do escritor Stefan Zweig. Este se refugiara no Brasil devido à perseguição dos judeus pelos nazistas. No filme, Back enfatiza o suicídio do escritor em conjunto com o suicídio de sua esposa Lotte, ocorridos em Petrópolis no carnaval de 1942. O roteiro de *Lost Zweig*, escrito por Sylvio Back em parceria com Nicholas O'Neil, é baseado no livro *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*, de Alberto Dines, publicado em 1981². Back já adquirira os direitos de filmagem do livro na década de 1980, mas o filme ficaria pronto somente em 2003.

Observando a dedicação de tantos anos à realização desses dois filmes sobre Stefan Zweig, torna-se evidente o interesse do cineasta pelas circunstâncias que cercam a morte do escritor: suas angústias identitárias, o dilaceramento sofrido pelas pressões políticas que visavam direcionar sua obra literária, as aflições diante do contexto histórico hostil aos judeus, até a sua opção pelo suicídio. O interesse do cineasta pelos últimos tempos de vida e pelas angústias de Zweig articula-se, de saída, a um dado biográfico do próprio Back, cujo pai suicidara-se quando o menino era pequeno, em fins da década de 1930³. Não é mero acaso, portanto, a curiosidade de Back pelo tema do suicídio que, antes da realização desses dois filmes, fora tema do documentário *O autorretrato de Bakun*, de 1984. O tema do suicídio não é, entretanto, o único ponto em que se observam relações identitárias entre Sylvio Back e a imagem do Zweig personagem que constrói nos filmes.

O objetivo deste texto, ao ponderar sobre a forma de construção da memória de Stefan Zweig, por meio de procedimentos cinematográficos, em dois filmes distintos de um mesmo cineasta, é trazer à tona a questão da identidade, abordada por Back sob um duplo viés: como representação da crise identitária e do vazio existencial, experienciados pelo personagem Zweig, e, ao mesmo tempo, como forma de Back se posicionar em meio à crise da identidade brasileira em discussão nos anos 1990; além de refletir

sobre a evidente identificação entre o cineasta e o personagem Zweig. Ou, posto noutros termos, a admiração visível de Back pela complexidade existencial do seu objeto de atenção.

Das reflexões sobre o romance histórico ao cinema de Sylvio Back nos anos 1990

Como ponto de partida para ampliar a reflexão sobre o sentido histórico dos filmes em questão, evoco algumas colocações do escritor judeu-alemão Alfred Doblin, contemporâneo de Stefan Zweig, que publicou, em 1938, o artigo *O romance histórico e nós*. Ali, apontou diferenças e semelhanças entre o romance histórico e o trabalho do historiador. Doblin, assim como Zweig, teve de abandonar a Europa nos tempos da ascensão do nazismo. Resgato, portanto, dois pontos do artigo de Doblin para falar dos filmes de Back, pois sua argumentação articula-se à maneira como Sylvio Back constrói sua obra cinematográfica.

O primeiro ponto refere-se às relações entre o trabalho do escritor (ou cineasta) e o trabalho do historiador. Ainda que o texto histórico não possa ser visto como “transmissão do que efetivamente aconteceu”, e que os acontecimentos sejam relatados de forma diferente por historiadores diversos, Doblin (2006) diz que “o historiador persegue um obstinado ideal de verdade”, enquanto o romance está no campo da ficção. Todavia, ao afirmar que “todo romance que é de boa qualidade é um romance histórico”, diz que a estruturação em narrativa é uma forma de ficcionalizar a realidade (DOBLIN, 2006, p. 27), de construir um argumento sobre o assunto tratado no livro ou filme. Isso é válido para se pensar tanto o filme documentário de 1995, quanto o ficcional, de 2004, ambos pautados em fontes documentais, mas constituindo, por meio dos recursos cinematográficos, o ponto de vista do cineasta sobre a morte de Zweig. No caso do filme ficcional, *Lost Zweig*, a estruturação narrativa indica o interesse do cineasta não apenas na opção do escritor pelo suicídio, mas no sentimento de solidão intelectual e de dilaceramento de Zweig entre o ato criativo da escrita e as pressões exercidas pelo governo Vargas sobre sua atuação profissional, como será destacado adiante, na análise de algumas cenas do filme.

O segundo ponto a destacar no artigo de Doblin é a ênfase sobre o papel do artista comprometido com a realidade, argumentando que a arte coopera contra a brutalização das pessoas e em favor da afirmação da individualidade. Ou seja, se considerarmos que tanto a produção quanto a fruição artísticas requerem participação, compreensão, interpretação e ajuizamento, lembremo-nos de que é também por meio desse exercício de juízos críticos, no âmbito da ficção artística, que se pode exercitar o posicionamento político diante do mundo. Assim, entendo que como Zweig, que se posicionou no mundo a partir de sua obra literária, Sylvio Back o fez por meio de seus filmes.

Para Sylvio Back, que iniciou sua carreira cinematográfica ainda nos anos 1960, e que desde então produziu dezenas de filmes, fazer cinema sempre foi forma de comprometimento com a defesa constante de um cinema que “faça pensar”, que “tensione verdades prontas” e tire o espectador de seu conforto estético e ideológico. Privilegiando as relações entre cinema e história, a cada novo filme que realiza, Back parte de pesquisas documentais e do ensejo de promover novas formas de abordagem sobre os assuntos em questão. Fazer filmes, para ele, é uma forma de se inserir nas discussões políticas e estéticas da sociedade da qual faz parte.

O que podemos entender, então, do seu interesse em produzir dois filmes sobre o escritor/personagem Stefan Zweig, no contexto dos anos 1990, projeto que se estendeu por mais de uma década? Como se situam esses filmes nos debates sobre identidade, num país que voltava, aos poucos, não sem timidez, a desenhar um Brasil para o futuro?

Os anos 1990, no Brasil, foram tempos de indignação nacional e perda de autoestima. No campo cinematográfico, foi justamente nos primeiros anos daquela década que o então presidente Collor de Melo extinguiu a Embrafilme. Já em 1993, no governo de Itamar Franco, foi promulgada a Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, “aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal” (NAGIB, 2002, p. 13-15). Como se sabe, os efeitos das leis de incentivo foram sentidos nos anos seguintes, mas somente a partir de 1995 ocorreria o fenômeno conhecido como a “retomada” do cinema brasileiro. Nesse mesmo ano, Back lançou dois filmes documentários: *Índio do Brasil*, e *Zweig: A morte em cena*. Em ambos ele problematiza a questão da identidade, seja a do estrangeiro que se estabelece no Brasil, seja a do “nativo” que é violentado pelo processo de modernização econômica e cultural, seja a do próprio lugar do cinema

em meio aos debates culturais sobre a nação. Para Ismail Xavier, uma das marcas do cinema brasileiro produzido naquela década é a retomada da representação do nacional como uma questão de identificação das formas de diálogo entre cinema, sociedade e história. Todavia, o tema do ressentimento figura como marca central em boa parte dos filmes nacionais. Ao avaliar a produção de filmes da década, Xavier diz que a “fixação num estado ou situação do passado” encontra “no cinema uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale explorar, quase um diagnóstico nacional” (XAVIER, 2001, p. 79).

Desde os primeiros anos, porém, a década de 1990 foi problemática num âmbito cultural que transcende o caso pontual do cinema. Teixeira Coelho aponta a indignação e a perda de autoestima como fenômenos coletivos que se cristalizaram, naqueles anos, resultantes de um “vale-tudo” cultural na busca da identidade brasileira. Seriam índices de um “drama da identidade” e, no meio da década, Coelho diz que “chegamos, assim, ao ponto mais baixo do processo de figuração da identidade e que é aquele no qual a identidade é (virtualmente) obtida pela materialização de tudo que nela é negativo” (COELHO, 1994).

A mesma década de 1990 assistiu ao ápice do processo de resgate da memória de Stefan Zweig. Ao longo dos anos 1960 e 70, a obra de Zweig praticamente desaparecera das livrarias brasileiras. A partir de 1981, com o lançamento do livro de Alberto Dines, suas obras voltaram a chamar a atenção dos leitores e do mercado editorial. A revalorização do escritor culminou com o primeiro filme de Back:

Zweig voltou às livrarias brasileiras na década de 80, após a publicação de *Morte no paraíso* de Alberto Dines com novas edições de algumas de suas obras, desta vez pela editora Nova Fronteira. A década de 90 foi marcada por vários eventos em homenagem ao autor aos 50 anos de sua morte. Em fevereiro de 1992, ano em que a novela *Xadrez* passou na Alemanha a marca de um milhão de exemplares vendidos, realizou-se na cidade de Salzburgo, na Áustria, o ‘Primeiro Congresso Internacional Stefan Zweig’. No mesmo mês, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em conjunto com o Instituto Goethe, promoveu a ‘Semana Stefan Zweig’ com várias exposições. Em 1993, o leitor tem acesso a um novo volume, desta vez contendo as novelas *Amok e Xadrez*, esta última sob novo título, e fragmentos do diário do autor editado pela Nova Fronteira. Dois anos mais tarde, é lançado no

Rio de Janeiro o filme *Stefan Zweig – morte em cena* de Sílvio Back. (STOOSS-HERBERTZ, 2007, p. 12).

Segundo o diretor Sylvio Back, que já estava de posse dos direitos de filmagem de *Morte no paraíso* desde o final dos anos oitenta, entre 1987 e 88 ele já estava escrevendo o roteiro para o longa-metragem ficcional que pretendia realizar, quando, “no vácuo entre o processo de elaboração do roteiro”, em 1992, por ocasião do cinquentenário da morte de Stefan Zweig, o Instituto Goethe do Rio de Janeiro realizou um simpósio sobre a “atualidade moral e literária do escritor”. Dos debates ali ocorridos teria nascido o “não premeditado média-metragem *Zweig: A morte em cena*”, feito para a TV alemã 3sat, “filme que acabou se transformando numa espécie de ensaio geral do futuro longa-metragem” (BACK, 2006a, p.183-184). Vamos a ele.

1995: Morte em cena

O primeiro minuto do documentário *Zweig: A morte em cena* apresenta uma única imagem de fundo, enquanto se veem os letreiros que identificam autores e produtores do filme, e se ouve uma música melancólica tocada ao piano. Trata-se de um perfil de rosto masculino, delineado apenas por um fino contorno de luz contra o fundo escuro. Deitado de costas, imóvel, lábios entreabertos, reconhece-se o perfil de um homem morto. Como um *imago* dos antigos rituais de produção de máscaras mortuárias decalcadas do rosto dos mortos, a imagem fotográfica na abertura do filme também exerce a função de preservar a memória daquele que expirou⁴. Só mais adiante, na parte final do filme, se pode saber que se trata efetivamente da fotografia de uma máscara mortuária de Zweig, feita em Petrópolis poucas horas depois do seu suicídio.

Em seguida aos créditos de abertura, trechos de um antigo cinejornal mostram imagens da estrada Rio-Petrópolis, enquanto um narrador fala com entusiasmo sobre aquela “obra de engenharia” e “itinerário de turismo”, símbolo do desenvolvimento nacional durante o governo de Getúlio Vargas. Repentinamente, a voz do narrador diminui de volume e passa a segundo plano, enquanto se ouve a leitura de uma carta de Stefan Zweig à primeira esposa, Friderike, na ocasião em que ele conhecera

Petrópolis e decidira ali alugar uma casa. Enquanto se processa a leitura da carta, a banda da imagem mostra diversas cenas agradáveis da cidade que Zweig havia escolhido para viver. Na carta, ele diz que a vida na cidade lhe soava paradisíaca e que da natureza emanava consolo. Conclui com uma espécie de suspiro aliviado: “Finalmente, um lugar tranquilo e malas fechadas. Com muitas saudações, Stefan”.

O início do filme traz elementos importantes para o que se quer discutir aqui: a busca de Zweig por “consolo” e um lugar no qual se pudesse estabelecer finalmente, e o vínculo afetivo que mantinha com a ex-mulher Friderike, visível na troca ininterrupta de correspondência, mesmo quando já estava estabelecido no Brasil, na companhia de Lotte. Esses elementos, veremos, serão resgatados por Back de forma mais intensa no segundo filme.

Encerrada a leitura da carta, ouve-se novamente o narrador do cinejornal que comenta a visita do Presidente Getúlio Vargas à cidade de Petrópolis. Esse trecho inicial do documentário dura cerca de quatro minutos, funcionando quase como um prelúdio. Em seguida, inicia-se o bloco composto pelos depoimentos dos entrevistados acerca do seu contato com Zweig no curto tempo em que ele viveu no Brasil⁵. São feitos comentários sobre a vinda de Zweig para o Brasil, a relação difícil com a esposa Lotte, algumas suposições sobre sua possível tendência homossexual e, o mais importante para a discussão deste texto, comentários sobre a possibilidade de que a concessão do governo brasileiro ao direito de residência de Zweig no Brasil tenha sido feita em troca da redação de *Brasil, país do futuro*⁶. Alguns entrevistados (a exemplo de Alberto Dines) acreditam haver uma relação de causa e efeito entre esses fatos; outros, como o editor Abrahão Koogan, a negam⁷.

As cenas dos entrevistados privilegiam o enquadramento nas faces envelhecidas, o que contrasta com a impressão de lucidez dos depoimentos. A montagem inclui inserções de fotografias documentais ao longo dos depoimentos, bem como a repetida projeção da imagem da máscara mortuária vista no início do filme. O encadeamento da narrativa conduz, gradualmente, do otimismo expresso por Zweig logo que conheceu Petrópolis, para a solidão dos últimos tempos de vida e seu crescente pessimismo, características que aparecem como marcas de um estado depressivo. No bloco final, os depoimentos são intercalados com a leitura de trechos de outras cartas de Zweig endereçadas a Friderike, a quem

confidência sua extrema solidão e a preocupação com o andamento de sua própria produção literária, pois sente que sua “vontade se apaga”.

A parte final do filme centraliza as memórias dos entrevistados em torno da morte de Zweig e do fato (visivelmente incômodo para alguns dos depoentes) de ele ter escolhido morrer, bem como de ter planejado a forma e a data da própria morte. As imagens documentais dos corpos do casal na cama, após tomarem veneno, e as cenas de cinejornal que mostram o cortejo fúnebre e o enterro conferem um sentimento de mal-estar, vazio e luto. Ouve-se a leitura da última carta de Zweig a Friederik, falando de sua depressão e da decisão que tomara, dizendo que, no momento em que ela recebesse a correspondência, ele já estaria numa “situação melhor”.

Trata-se de um filme melancólico, triste, que mostra a solidão e a gradual perda do vigor do escritor em solo brasileiro, justo no país que tanto o lera e aclamara⁸. O filme não mostra o aspecto do sucesso e da fama. Back preferiu falar da experiência do exílio e do sentimento de perda de referências. Em seu depoimento no filme, o editor Abrahão Koogan revela que conversava com Zweig em francês, e que o escritor, cuja língua materna era o alemão, confessava sentir estar perdendo tudo: ele não tinha mais língua, não tinha mais terra – elementos fundamentais enquanto referências identitárias. Dizia que “por mais que traduzissem suas obras, não seria mais o mesmo prazer que ler o original”.

O sentimento de perda de referencial identitário, que é privilegiado por Back, pode ser interpretado como um dos pontos de articulação entre o tema e o contexto de produção do filme, no que diz respeito ao lugar do cineasta no cenário cultural brasileiro. Back, ao falar do próprio filme, parte de uma reflexão sobre memória, dizendo ter invadido as “brumas da amnésia nacional”, e que “a memória é o único fio umbilical a nos atar ao que já não é” (BACK, 2001b, p.35). Memória e identidade são conceitos estreitamente imbricados: não há identidade sem memória, sem referências a elementos que só existem nesse âmbito simbólico e imaterial, tão fugidios quanto os *imago*, signos do que já não é, do que já não existe. E Back fala de uma amnésia nacional. A perda de memória seria o mesmo que uma perda de identidade? Pode-se supor que sim. Mas há na memória enquanto ato, também, um elemento de escolha daquilo que se quer lembrar, e de como se elaboram as lembranças dos fatos.

Alguns anos depois do lançamento do filme, quando já estava empenhado na produção de *Lost Zweig*, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*,

Back diz: “A memória, ao contrário do que as pessoas pensam, não recorda. Ela vai interpretar o que se viveu ou o que se pensa ter recordado. O homem, a meu juízo, recorda simplesmente o que a memória quer. E ela é autônoma em relação a nós” (BACK, 1999). Umberto Eco revela pensamento semelhante, em entrevista concedida nesse mesmo ano: “recordar é selecionar” (ECO, 1999). Nesse sentido, recuperar as representações construídas no passado sobre o Brasil significa inseri-las no debate, relevante para aquele momento, sobre a identidade nacional. Escolher justamente a memória do declínio emocional do escritor austríaco, no período em que viveu no Brasil, é uma forma de tematizar tanto a angústia identitária como processo doloroso e permanente, quanto de denunciar os interesses mesquinhos na relação entre os poderes políticos e econômicos e a arte, seja ela a produção literária ou cinematográfica, tema que fica mais evidente no segundo filme.

2003: *Lost Zweig* chega às telas

O filme *Lost Zweig* foi finalizado em 2003 e lançado comercialmente somente em 2004. Como foi dito antes, desde fins da década de 1980, Back vinha esboçando o roteiro. Portanto, o tempo de realização de *Lost Zweig* se estendeu por vários anos, período que demarca tanto uma fase madura na carreira profissional do cineasta, quanto um momento em que ele expressava, em textos publicados no jornal *Folha de São Paulo*, certo ressentimento frente ao cenário cinematográfico brasileiro. Em 2001, Back lamentava ver, na produção nacional recente, a ausência de dúvidas, a “isenção”, o “descompromisso político-histórico” e, inclusive, estético⁹. Naquele momento, ele estava envolvido com a produção de *Lost Zweig* e afirmava que o cinema nacional vivia sob nova censura (econômica), dentro da qual a maioria dos patrocinadores vigiava roteiros: no seu caso, foi muito penoso captar recursos de isenção de imposto de renda, pois nenhuma empresa queria associar o nome a um filme cuja temática era o suicídio. Nesse sentido, já se observa uma forma de aproximação/identificação de Back com seu personagem, também representado às voltas com as pressões que sofreu quanto ao seu fazer artístico. O filme mostra, por exemplo, que, solicitado pelo governo Vargas para escrever a biografia de Santos Dumont, Zweig fora forçado a deixar “de fora” o relato do suicídio do inventor.

Mas, para além desse detalhe, há outros pontos possíveis de identificação entre o cineasta e seu personagem.

O filme *Lost Zweig* é dividido em dois blocos distintos. O primeiro corresponde aos cinquenta minutos iniciais e é construído numa cronologia narrativa linear. Nota-se clara diferença em relação ao teor da narrativa do documentário de 1995: em *Zweig: A morte em cena*, o tom inicial é a satisfação de Zweig em conhecer Petrópolis e ali se instalar, satisfação esta testemunhada pela carta que escreveu a Friderike. Já em *Lost Zweig*, vemos o personagem inebriado pela angústia e pela solidão desde os minutos iniciais. Este filme, como o anterior, inicia com imagens da estrada Rio-Petrópolis, mas não imagens de cine-jornal, e sim a representação ficcional de Zweig (interpretado pelo ator alemão Rüdiger Vogler) e sua esposa Lotte (interpretada por Ruth Rieser) viajando de carro com um casal amigo. A cena se torna tensa no momento em que a buzina do carro dispara e o escritor se mostra excessivamente transtornado, deixando entrever sua tormenta interior. Esse momento prenuncia o tom do tratamento conferido a Zweig no filme. Ao longo de todo o primeiro bloco, tomamos conhecimento dos dilemas internos de Zweig e de sua revolta pela pressão exercida por Vargas e Pontes para que escreva sob encomenda.

O assunto do segundo bloco é a morte de Stefan Zweig, assim como já ocorrera na parte final do documentário produzido em 1995. A transição de um bloco a outro no filme de 2003 ocorre logo após a cena na qual uma mãe de santo diz ao escritor que “ninguém morre antes da hora”. Em seguida, vemos os corpos de Zweig e Lotte sendo preparados para o ritual fúnebre segundo a tradição judaica, marcando um novo momento do filme, com uma narrativa entrecortada e não linear: alternam-se cenas anteriores ao suicídio (a decepção de Zweig quanto às falsas promessas de Vargas de trazer seus amigos judeus para o Brasil, a farsa do sucesso de vendas do seu livro, a decisão pelo suicídio), as imagens da preparação para o funeral e as controvérsias políticas e morais que envolvem o enterro. A duração do bloco é de 60 minutos, sendo que nos últimos 10 a ação se passa muito lentamente, para mostrar a minuciosa preparação para o suicídio. O filme fecha com a imagem surreal de Zweig e Lotte sentados numa sala de cinema enquanto se ouve o comunicado oficial do duplo suicídio.

Dentre as escolhas estéticas do cineasta, destaca-se a fotografia extremamente cuidadosa e o ritmo do filme, com alguns pontos de dramaticidade mais intensa na construção da narrativa. Isso torna seu ritmo

irregular, traço estilístico já observado em filmes anteriores de Back, na primeira fase ficcional¹⁰. Quanto à sequencialidade dos fatos, apesar da quebra de continuidade temporal na passagem de um bloco a outro, não há dificuldades em entender a ordem lógica da narrativa, em cuja construção predomina uma linguagem naturalista, permeada por elementos de *nonsense* e certa assepsia estética que confere tom exageradamente solene ao filme. Mas essa solenidade se articula poeticamente à forma com que Back representa a angústia identitária do escritor no exílio em terras brasileiras, as relações sociais travadas apenas na superfície.

A identidade constitui-se da relação entre os homens e os grupos humanos; ou seja, na relação com o outro e na entrega a essa relação, pois só nos definimos em oposição ou identificação com o outro (RÜSEN, 2001, p. 87). Nesse sentido, Zweig, ao vir para o Brasil, se afastou de “sua gente”, perdendo as relações de identificação. Vimos que no filme de 1995 Back já introduzira essa questão, ao mencionar a aflição do escritor por “não ter mais língua, não ter mais terra”. Em *Lost Zweig*, desde as primeiras cenas do filme, o escritor é representado como alguém que se sente distante de seu entorno. No olhar e nas falas, busca expressar o vazio de sua vida intensificado pela expatriação. No Brasil, Zweig tem poucos interlocutores devido à barreira da língua; sua rede de relacionamentos é restrita a algumas pessoas. A questão linguística não fica evidente no filme, uma vez que todos os personagens falam inglês, o que pode, todavia, ser percebido de maneira sutil por meio da parca comunicação de Zweig com os outros personagens. Como já havia sido tematizado no documentário, a expressão dos sentimentos mais íntimos de Zweig aparece na correspondência que mantinha com a ex-mulher Fridericke, que morava em outro país. Mas, no filme *Lost Zweig*, pela exploração de recursos ficcionais, Back optou por representar a materialização imaginária da intimidade entre Zweig e Fridericke que, em algumas cenas, “caminha” ao lado de Zweig e conversa com ele como se saltasse para fora de seus pensamentos. Confere-se, assim, certo grau de *nonsense* ao filme, fugindo da linguagem naturalista predominante. O mesmo teor *nonsense* reaparece na cena em que vemos duas sombras do escritor enquanto joga xadrez contra ele mesmo, metáfora da extrema solidão do personagem e da busca por si mesmo. Interessante lembrar que a última novela escrita por Zweig, concluída poucas horas antes do suicídio, fala do jogo de xadrez como um recurso para fugir da loucura, na situação de extremada solidão de um sujeito encarcerado¹¹. No filme de Back, Zweig

aparece num embate consigo mesmo, já que não tem interlocutores, e parece lutar para reorganizar suas próprias memórias e autoimagem. Numa das cartas a Fridericke, Zweig expressa isolamento e abandono ao declarar: “o correio é o único elo que me restou com o resto do mundo”. E, em outro momento: “até meus amigos me esqueceram”.

Em vários trechos do filme, Zweig parece procurar nas práticas culturais locais uma conexão com a identidade brasileira, tentando vinculá-la ao seu eu, como por exemplo, através do carnaval, ou da visita ao terreiro de umbanda. Na visita a uma mãe de santo, cuja presença no filme marca o ponto de virada entre o primeiro e o segundo blocos, encontra a única personagem que parece compreender suas inquietações e angústias, dizendo-lhe: “Tanta fuga, moço, tanta fuga de você mesmo da tua gente e mesmo assim os teus demônios não te largam”.

Não importava o lugar: já não era possível preencher o vazio interno de Zweig. Era agora um “sem-lugar”. E essa constatação é a virada para a cena de sua morte.

Entretanto, mesmo na morte, Back representa a dificuldade em traçar uma definição para a identidade de Zweig, ao ressaltar o dilema em torno do enterro do personagem: o filme nos traz a disputa entre o governo Vargas, que deseja sepultar o austríaco numa cerimônia cristã, com honras de Estado (apesar de suicida), e a comunidade judaica que busca preservar seus ritos. Há uma cena, no final do filme, que mostra a preparação para o suicídio, em que Zweig queima seu próprio documento de identidade e outros papéis pessoais. A sua fotografia no documento, centralizada em meio às chamas que queimam seus pertences, é emblemática de suas angústias e de seu último gesto em busca de liberdade.

Outra forma de pensar a questão da identidade no filme é o aspecto biográfico da narrativa, considerando que faz parte das escolhas poéticas do cineasta e que a biografia é um gênero formador de identidade. Ao escolher o assunto e o formato do filme, o cineasta já deixa claro ter grande admiração pelo escritor austríaco, como dito anteriormente neste texto, e como ele mesmo declara em algumas de suas entrevistas e publicações¹².

A afirmação sobre a conexão identitária entre Back e o personagem de seu filme, enfim, pode ser fundamentada tanto por alguns aspectos representados no filme quanto pelas declarações públicas do cineasta. Já desde os anos 1970, Back deixava evidente seu próprio dilaceramento ao perceber-se tensionado entre a criação artística e as coerções políticas, até o

ponto de formalizar um discurso a favor de um cinema que não se dobrasse a visões dogmáticas. Em *Lost Zweig*, duas situações complementares mostram que Back levou ao filme, como assunto, esse tipo de dilaceramento. Por um lado, assistimos à constante pressão de Pontes para que Zweig escreva um livro celebrativo sobre Santos Dumont, sugerindo, ainda mais, que ele omitisse o suicídio do inventor, uma vez que, nas palavras do personagem Pontes, “ninguém no Brasil de Vargas se suicida”. Zweig sente-se bastante incomodado com essa pressão e se nega a escrever sob encomenda. Por outro lado, na cena que representa a conferência do escritor sobre seu livro *Brasil, país do futuro*, ao ser acusado pelo público de apoiar o regime de Vargas, ele declara em alto e bom tom: “Acredito que um artista jamais deve se submeter a nenhum partido ou ideologia da moda. Aquele que se permite pensar livremente honra a liberdade na terra. Eu sou apenas um poeta, não fiz proselitismo”.

Mas antes de serem palavras de Zweig, devemos lembrar que são palavras do cineasta pronunciadas por meio da voz do personagem. Por ocasião do lançamento do filme, Back dizia que “A modernidade de Stefan Zweig pode ser medida pela sua incoercível vocação libertária, condenando todo e qualquer regime autoritário, qualquer Estado que interferisse na criação do artista e na ampla e irrestrita circulação de suas obras” (BACK, 2006b).

A admiração e, conseqüentemente, a identificação de Back com os valores de liberdade e isenção ideológica que Stefan Zweig defendia aparecem, então, em *Lost Zweig*, de forma significativa. Mas o clímax do filme é melancólico na representação do último ato público do escritor, a morte. O suicídio de Zweig aparece, em última instância, como um gesto de coragem mesclado a atitude de fuga, pois ele assume o livre-arbítrio na decisão e planejamento meticuloso da própria morte, ao mesmo tempo em que a opção pelo suicídio imprime um discurso de protesto ao “Brasil de Vargas” e sua falsa imagem de perfeição. Back diz: “Stefan Zweig se mata pelos outros, pelos fugitivos do nazismo, pela civilização sob ameaça da perda completa da liberdade de opinião, pelo direito de ir e vir” (BACK, 2006b). Mas o preço é alto, o protesto saiu caro, o que fica problematizado na ambigüidade da representação. De um lado, a crescente ausência de sentido da vida de Zweig no Brasil: solidão intelectual, perda das referências identitárias e da liberdade artística do escritor que podem tê-lo conduzido ao suicídio devido à depressão emocional; de outro, o resgate da memória da morte como forma de coragem, de livre-arbítrio, o que contribui para

a monumentalização da imagem do escritor, imortalizada pela obra do cineasta. O filme se transforma, de certo modo, em *imago*.

A máscara mortuária de Zweig nos é apresentada no minuto inicial do documentário de 1995. Anuncia o assunto pelo qual Back quis evocar a memória do escritor: sua morte. Mas é a imagem de Zweig vivo, numa sala de cinema ao lado de Lotte, assistindo às notícias da sua própria morte, que é mostrada no minuto final do filme de 2003. A última imagem-memória mostra Zweig triunfante. Mas por que estão eles numa sala de cinema, ao mesmo tempo espectadores e assunto do noticiário a que assistem? Talvez possamos pensar metaforicamente o cinema, nesta cena, enquanto espaço de espelhamento e construção de memórias. Em sentido estrito, da memória do escritor-personagem. Em sentido amplo, da contraditória memória de um Brasil que foi receptivo e opressor em relação a Zweig (bem como aos antepassados de Back e a tantos outros imigrantes). Mas, além disso, a construção da memória do próprio cineasta por meio de suas obras.

Notas

¹ Sylvio Back ingressou na carreira cinematográfica na década de 1960 em Curitiba. Dirigiu, desde então, mais de trinta filmes, incluindo documentários e filmes ficcionais. Atualmente reside no Rio de Janeiro.

² Alberto Dines foi um dos entrevistados por Back para a realização do documentário *Zweig: A morte em cena*, de 1995.

³ Sylvio Back nasceu em 1937 em Blumenau, SC, filho de imigrantes. Sua mãe era alemã e seu pai alemão-húngaro. Ele mesmo indica essa conexão entre o suicídio de Zweig e o fato de ser filho de um suicida. Em: BACK, 2006a, p. 180.

⁴ *Imago* é uma palavra latina que significava, no mundo antigo, a máscara de cera utilizada nos rituais de enterramento para reproduzir o rosto dos mortos. Sobre a relação entre máscaras mortuárias e imagem, sugiro BELTING, 2005, p. 65-78.

⁵ Além do jornalista Alberto Dines, foram entrevistados para a realização do documentário as seguintes pessoas que conviveram com Zweig: o editor Abrahão Koogan, então com 83 anos; o advogado Samuel Malamud, 86 anos, e sua mulher Anita, 84; o colecionador de arte Gerhard Metsch, 85; o tradutor Elias Davidovich, 85; o dentista Anibal Monteiro, 87.

⁶ Stefan Zweig veio pela primeira vez ao Brasil em 1936 a convite da editora Guanabara, que então já havia publicado mais de 20 de suas obras no mercado brasileiro. Zweig “permaneceu nove dias no Rio, onde realizou conferências na Academia Brasileira de

Letras, no Instituto Nacional de Música, no Ministério de Relações Exteriores, sempre com salões lotados.” Da passagem pelo Brasil resultou o ensaio *Pequena viagem ao Brasil* (*Kleine Reise nach Brasilien*), publicado primeiramente no jornal Pester Lloyd em Budapeste e editado em 1937 numa coletânea de ensaios sob o título *Encontro com pessoas, livros e cidades* (*Begegnung mit Menschen, Büchern, Städten*). O ensaio *Pequena viagem ao Brasil* escrito em 1936 foi a base para o livro *Brasil, país do futuro*. Em 1937, ao tomar conhecimento do referido ensaio, Abrahão Koogan, sócio da editora Guanabara pediu a Zweig o direito de publicação deste, fato registrado em cartas. Recebeu, porém, uma resposta negativa. O autor revelou então a pretensão de ampliar o ensaio, transformá-lo em livro, o que veio a acontecer em 1940. Visitou o Brasil de agosto a janeiro de 1941, quando partiu para Nova Iorque onde a obra foi concluída. A primeira publicação no Brasil aconteceu em julho do mesmo ano pela Editora Guanabara com tradução de Odilon Galloti. Ao mesmo tempo o livro foi editado em inglês (EUA e Inglaterra), em francês, em alemão (Estocolmo) e em espanhol. A obra foi vista por alguns como um pagamento pelo visto, feita sob encomenda pelo governo Vargas (STOOSS-HERBERTZ, 2009, p. 19-22).

⁷ Abrahão Koogan, como dito, era sócio da editora Guanabara, que foi a primeira a editar as obras de Stefan Zweig no Brasil.

⁸ Em fevereiro de 1942, data do suicídio do casal Zweig em Petrópolis, *Brasil, país do futuro* alcançou o número de 100.000 exemplares vendidos (STOOSS-HERBERTZ, 2009, p. 24).

⁹ Esses textos originalmente publicados na *Folha de São Paulo* estão compilados no livro: BACK. *Docontaminado: ensaios sobre o documentário brasileiro*.

¹⁰ Acerca das características estéticas da primeira fase ficcional na obra cinematográfica de Back, ver KAMINSKI, 2008.

¹¹ Antes de falecer, Zweig deixou ainda aos seus editores, no Brasil e em Estocolmo, originais da *Schachnovelle*, sua última obra. Foi editada no Brasil pela primeira vez em 1942 pela Editora Guanabara sob o título *A partida de xadrez* (STOOSS-HERBERTZ, 2007, p. 7).

¹² É o caso, por exemplo, de suas declarações no texto “O gesto insondável” (BACK, 2006a, p. 180).

REFERÊNCIAS

BACK, Sylvio. *Docontaminado: ensaios sobre o documentário brasileiro. Cadernos do MIS* n.24. Curitiba: SEEC / MIS, 2001a.

_____. No estrangeiro (1995). *Cinemateca Sylvio Back*. Gráfica da Fundação Padre Anchieta/Apelmultimídia 2001b, p.35.

_____. Cinema hagiográfico. *Folha de São Paulo*, 09 abr. 1997.

_____. Cinema turístico. *Folha de São Paulo*, 04 abr. 2001.

_____. O gesto insondável. *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

_____. O suicídio como protesto. *Cronópios*. Publicado em março de 2006b. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1120>. Acesso em: 28 jun. 2013.

_____. Stefan Zweig redescoberto: A ótica de Sylvio Back, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 fev. 1999.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*. UERJ, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, jul. 2005, p. 64-78.

COELHO, José Teixeira. Integração, cultura e capacidade de regime ou para não ser alternativo no próprio país, na própria região. In: ACHÚGAR, Hugo y CAETANO, Gerardo (comp.). *Mundo, región, aldea*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.

DOBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. *História: Questões e Debates* n. 44. UFPR, Curitiba, n. 44, 2006, p. 13-36.

ECO, Umberto. O bug da memória. *Folha de São Paulo*, Mais, 08/08/1999.

KAMINSKI, Rosane. Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (1960-70). Tese de Doutorado em História, UFPR. Curitiba, 2008.

_____; ARAUJO, R.; MINETTO, F. A maior tarefa na vida é descobrir como ser você mesmo: a identidade em *Lost Zweig*. In: OLIVEIRA, D. (org.). *História do audiovisual no Brasil do século XXI*. Curitiba: Juruá, 2011.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: 34, 2002.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica – Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: UnB, 2001.

STOOSS-HERBERTZ, Adelaide. Os leitores e as leituras de Stefan Zweig no Brasil. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, ano IV, n. 2, abril/maio/junho de 2007, p. 1-17.

_____. *O espaço brasileiro e as (im)possibilidades utópicas nas obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher*. Curitiba, 2009. Tese de Doutorado em Estudos Literários, UFPR.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, Fernão Pessoa e outros (orgs). *Estudos de cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 78-98.

Rosane Kaminski

Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora Adjunta na Graduação e na Pós-Graduação do Departamento de História da UFPR.

Artigo recebido em 7 de agosto de 2013.
Artigo aceito em 18 de novembro de 2013.

REFLEXÕES SOBRE O FILME *TAMBIÉN LA LLUVIA* A PARTIR DAS TEORIAS PÓS-COLONIALISTAS

Sandra Keli Florentino Veríssimo dos Santos (skeli_8@hotmail.com)
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Resumo: Este trabalho visa refletir sobre as falas dos personagens e sobre os estereótipos representados no filme espanhol intitulado *También la lluvia*, traduzido para o português como *Conflito das águas / Até a chuva*. As reflexões serão norteadas principalmente pelos conceitos da teoria pós-colonial discutida por estudiosos, como Walter Mignolo, Stuart Hall e Aníbal Quijano, entre outros. O filme, lançado em 2010, entrelaça dois momentos históricos, a conquista da América por Cristóvão Colombo e o conflito conhecido como a Guerra Boliviana da Água ocorrida em 2000, na cidade de Cochabamba, impulsionada pela privatização e controle do sistema hídrico da cidade por uma multinacional.

Abstract: This article aims at reflecting on the characters' speeches and on the stereotypes represented in the movie entitled *También la lluvia*, translated into Portuguese as *Conflito das águas / Até a chuva*. The reflections will mainly be based on the concepts of post-colonial theories discussed by scholars, such as Walter Mignolo, Stuart Hall and Aníbal Quijano, among others. The movie, released in 2010, interlinks two historical moments, the conquest of America, by Christopher Columbus and the conflict known as The Bolivian Water War occurred in Cochabamba, in 2000, driven by the privatization and the control of the water system of the city by a multinational corporation.

Palavras-chave: Colonialismo. Pós-colonialismo. Estereótipos. Colonizador. Colonizado. Filme *Conflito das águas / Até a chuva*.

Keywords: Colonialism. Post-colonialism. Stereotypes. Colonizer. Colonized. Movie *También la lluvia*.

Introdução

O filme *También la lluvia*, dirigido por Icíar Bollaín, em 2010, e com o título no Brasil de *Conflito das águas / Até a chuva*, traz uma mistura de elementos políticos e religiosos, de forças antagônicas, que ampliam o campo de visão do espectador diante de fatos históricos antigos e atuais. Ademais, acirra uma reflexão acerca do conceito de pós-colonialismo ou “descolonialismo”, a partir da percepção de alguns estudiosos, para os quais o colonialismo faz parte somente do passado. Tal conceituação tem origem na natureza do termo usado, mais amplamente, para descrever períodos em que vários países do mundo foram colônias, embora cronologicamente não coincidentes e/ou com moldes caracteristicamente distintos.

Duas histórias se cruzam, provocando uma confusão de sensações no espectador que se vê diante de dois fatos históricos sendo recontados dentro de uma ficção. O filme principal¹ narra a história de um diretor, Sebastián, e de um produtor, chamado Costa, que em companhia de uma pequena equipe cinematográfica, viajam à Bolívia para filmar parte da história da segunda viagem de Cristóvão Colombo à América. Com um orçamento não muito generoso, o local escolhido é Cochabamba, entre outros motivos, pela presença de vasta população indígena, fato que auxiliaria na seleção de figurantes com características físicas similares às dos nativos que foram encontrados por volta do ano de 1500, na América Central. Daniel, um dos índios habitantes de Cochabamba, escolhido para ser o protagonista do documentário, atua como um dos rebeldes indígenas que morreram na estaca pelas mãos dos colonizadores. Daniel é, ao mesmo tempo, o protagonista de *Conflito das águas*, atuando como líder da manifestação ocorrida no ano 2000, em Cochabamba, motivada pela oposição à privatização do sistema hídrico da cidade. Ao longo do filme, esta insurreição se mistura a alguns fatos semelhantes ocorridos em Santo Domingo, um dos locais na América Central desbravados por Colombo. Assim, não por acaso, o diretor de *Conflito das águas* intersecciona as situações de dominação, exploração e repressão constantes destes dois diferentes períodos históricos. Os **colonizadores** não eram mais os espanhóis, mas sim os donos da multinacional Aguas Del Tunari, cujos principais acionistas residiam nos Estados Unidos e na Inglaterra. Fica evidente também, ao longo da narrativa,

a cumplicidade existente entre os políticos locais e a polícia, cuja atuação na repressão aos manifestantes mostrou-se bastante incisiva.

Outros aspectos importantes a serem observados no filme são os estereótipos de povos indígenas, de países subdesenvolvidos e do próprio colonizador, esse último sendo retratado como salvador de povos pobres, irracionais, incapazes de governarem a si próprios e, portanto, dependentes de civilização e doutrinação, tanto de ordem religiosa como política.

A participação da Igreja na submissão dos povos se faz presente nas figuras de dois líderes religiosos, Bartolomeu De las Casas² e o Frei Antonio Montesinos. O início do filme, *Conflicto das águas*, mostra-se bem emblemático na consolidação da imagem dessa influência e imponência religiosa no processo de colonização, revelando posições e contradições discursivas. A cena inicial do filme exibe uma imensa cruz sobrevoando Cochabamba, sendo transportada por um helicóptero, visto que faria parte do cenário principal do filme de Sebastián. A posição em que a cruz se encontra pode nos levar a inúmeras interpretações, entre as quais, a de que o Cristianismo, em conluio com a Coroa, abençoava todo o processo de dominação, mesmo que a força e a violência fossem necessárias para sua efetivação.

Antes, entretanto, de aprofundar as relações do filme com o discurso pós-colonialista, faz-se necessário explicitar as definições de **colonialismo** e **pós-colonialismo** na concepção de alguns estudiosos, lembrando que a utilização dos termos não necessariamente implica em um consenso entre todos aqueles que os discutem.

Colonialismo / Pós-colonialismo: diferentes perspectivas

Tanto um quanto outro pode ser estudado, levando-se em consideração a periodicidade de cada um, diferentes localizações, tanto quanto seus reflexos nos campos de estudos da filosofia, da antropologia, das artes e da literatura. Por fim, onde quer que haja espaço para uma interferência, seja ela positiva ou não.

O período colonial existente em diferentes cenários e estabelecido por diferentes vias é visto não somente através dos padrões fixados para

definir as relações entre conquistadores e conquistados, mas também através da dependência econômica que algumas destas **ex-colônias** mantiveram mesmo após as suas independências políticas. Segundo a pesquisadora Heloisa Gomes, o ex Primeiro Ministro Britânico, Benjamin Disraeli, declarou em um discurso no Parlamento, no ano de 1863 “As colônias não deixam de ser colônias porque são independentes”³ (GOMES, 2007, p.103). Mignolo, por sua vez, acrescenta que a colonização pode ser vista também como uma forma de controle:

A matriz colonial do poder não é uma forma de controle cuja validade fica limitada a uma instância temporal das colônias e à forma que tiveram não faz muito tempo, e sim que tem vigência em nossos dias. O termo “colonial” remete aos processos de instalação das colônias, tanto que “colonialidade” sinaliza a lógica que estrutura essa matriz, independentemente de sua manifestação histórica colonialismo castelhano, inglês ou norte americano); colonialismo estendido portanto, a períodos nacionais que, na América Latina, mantiveram e mantêm a colonialidade do poder depois de suas “independências” políticas”.[...] (MIGNOLO, 2010, p. 12)⁴

Segundo Hall, os estudiosos Lata Mani e Ruth Frankenberg são mais cuidadosos ao afirmar que “nem todas as sociedades são ‘pós-coloniais’ **num mesmo sentido** e que, em todo caso, o ‘pós-colonial’ não opera isoladamente, mas é de fato uma construção internamente diferenciada por suas intersecções com outras relações dinâmicas” (HALL, 2003, p. 107).

O termo **pós**, usado em qualquer contexto, conduz à ideia de que houve o fim de um ciclo e início de outro. Segundo Shohat, o pós significa passado e concluído, pois o conceito não esclarece se essa periodização é epistemológica ou cronológica. Não fica claro, portanto, se se trata de uma ruptura entre duas vertentes intelectuais ou de uma pura cronologia histórica (Citado em HALL, 2003, p. 102).

Shohat também argumenta que o pós não pode se referir ao desaparecimento de antigas relações e início de outras que viriam substituí-las. Neste caso, a colonização seria vista pela perspectiva do controle colonial direto e o pós pela independência deste controle colonial direto (HALL, 2003, p. 109).

Essas reflexões podem, de alguma maneira, elucidar o fato de o termo ser usado universalmente de maneira heterogênea, por alguns teóricos,

o qual exigiria uma abstração do sentido atribuído a ele distintamente. Isto quer dizer que para cada argumentação seria necessário compreender também o que para cada intelectual significa **colonização**. Para os estudiosos Fanon, Césaire, James, Antoninus, Guha e Said, por exemplo, o período pós-colonial inicia-se com a dissolução dos impérios coloniais em 1947, deixando de lado a América Latina. Já para outros intelectuais essa delimitação revela-se paradoxal, como se pode perceber no questionamento de Peter Hulme, “Então onde e quando os Estados Unidos, Canadá, e a maioria dos países da América Latina e do Caribe se enquadram nesta categoria? *Just where and when do The United States, Canada, and most of the countries of Latin America and the Caribbean fit into this picture?*” (HULME, 2008, p. 390).

Outro ponto importante que Stuart Hall coloca em discussão é o não reconhecimento, por alguns críticos, da existência do pós-colonial em colônias brancas, restringindo o conceito apenas às sociedades não ocidentais. Desta forma, o termo assume um significado mais descritivo do que avaliativo, pois se refere a ou descreve períodos de transição, embora distintos, da era dos impérios para o momento de pós-independência ou de pós-descolonização (HALL, 2003, p. 107).

O mais instigante nestas discussões, entre outros fatores, não é a falta de alinhamento nas ideias ou na “multiplicidade vertiginosa”, como coloca Shohat (1992), mas os perigos na obscuridade de distinções entre **conquistadores** e **conquistados**, **colonizadores** e **colonizados** e mesmo na identificação de um neocolonialismo.

Essa breve exposição de diálogos e questionamentos tem como objetivo elucidar ou mesmo fundamentar algumas colocações acerca do filme *Conflito das águas*, o qual ilustra, de alguma maneira, como os conceitos de **bom** ou **ruim**, **correto** ou **incorreto**, no que diz respeito à práticas políticas, são compreendidos e redefinidos tomando como base as transformações globais. E finalmente, como Hall (2003) questiona:

Se o momento do pós é aquele que vem *após* o colonialismo, e sendo este definido em termos de uma divisão binária entre colonizadores e colonizados, por que o pós-colonial é *também* um tempo de “diferença”? Que tipo de diferença é essa e quais as suas implicações para a política e para a formação dos sujeitos na modernidade tardia? Essas questões têm assombrado cada vez mais o espaço de contestação no qual o conceito de “pós-colonial” opera hoje. [...] (p.101)

Conflito das águas: a história se repete

Com a finalidade de ilustrar algumas das discussões expostas acima, serão descritas algumas cenas, cujos diálogos vão ao encontro das considerações realizadas por alguns estudiosos citados anteriormente. A primeira cena selecionada exibe uma conversa entre o produtor Costa, o diretor Sebastián, e Sarah, a cinegrafista. O diálogo que se estabelece gira em torno do motivo pelo qual Costa havia escolhido o povoado de Cochabamba para filmar a chegada de Colombo à América. Ele responde aos outros “Em Cochabamba há milhares de índios famintos” e “Aqui se pode negociar tudo”, fazendo referência à situação de pobreza em que a maior parte da população se encontrava.

A fala de Costa assemelha-se a um fragmento da primeira carta que Colombo enviou à Coroa Espanhola e que faz parte de uma das cenas do documentário de Sebastián:

São tão ingênuos e generosos com o que têm que nunca negam nada. Não importa o que seja. Se pedir eles dão. Convidam para compartilhar tudo. Eu ainda não descobri se eles têm propriedade privada. Com apenas 50 homens poderia subjugar-los e obrigá-los a fazer o que eu quiser. Na primeira ilha que encontrei, peguei alguns à força. Darão todo o ouro que eu desejar em troca de alguma ajuda [...].⁶

Realizando-se um paralelo entre esse discurso e o conceito de raça, faz-se pertinente citar as explanações feitas por Aníbal Quijano sobre o surgimento dessa categorização identitária a qual passou a definir os papéis ocupados pelo sujeito na sociedade, em posição de superioridade ou inferioridade:

A vasta e plural história de identidades e memórias (seus nomes mais famosos, mais, astecas, incas, são conhecidos por todos) do mundo conquistado foi deliberadamente destruída e sobre toda a população sobrevivente foi imposta uma única identidade, racial, colonial e derogatória, “índios”. Assim, além da destruição de seu mundo histórico-cultural prévio, foi imposta a esses povos a ideia de raça e uma identidade racial, como emblema de seu novo lugar no universo do poder. E pior, durante quinhentos anos lhes foi ensinado a olhar-se com os olhos do dominador. (QUIJANO, 2005, p. 17)

A personagem Sarah, nesse mesmo diálogo, comenta que a língua dos índios falada na época de Colombo era Quíchua, diferente daquela falada pelos índios de Cochabamba. Diante disso, Costa ironiza, dando a entender que a diferença entre as línguas indígenas não os distinguia uns dos outros. A cena ilustra parcialmente o preconceito e o desprezo existentes em relação à diversidade de culturas e línguas, principalmente quando pertencentes a grupos não hegemônicos. Além disso, entende-se que a classificação outorgada aos índios, como raça inferior, sem identidade, permanece inalterada mesmo após a passagem dos anos e de todo o discurso global em favor da “igualdade de direitos”. Ocorre ainda que esse reducionismo pela racialização implica também na destruição histórico-cultural dessas identidades.

Quijano explica que a categorização por raças teve, também, como objetivo legitimar as relações de dominação impostas pela conquista, tendo como consequência a naturalização das relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus:

[...] Historicamente, isto significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominados e dominadores. Desde então tem demonstrado ser o mais eficaz e perdurável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender inclusive outro igualmente universal, entretanto mais antigo, o inter-sexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram situados em uma posição natural de inferioridade e, por consequência, também seus traços fenotípicos, assim como suas descobertas mentais e culturais. (QUIJANO, 2000, p. 203)⁷

Outra questão a ser levantada se refere aos prejuízos sociais e econômicos, que esse preconceito arrasta consigo, ao estabelecer a posição desses povos, vistos como culturalmente e mentalmente **inferiores** nas relações trabalhistas. Segundo Quijano, as identidades históricas que foram reforçadas pela Coroa Espanhola fizeram com que raça e divisão de trabalho estivessem estruturalmente associadas. Os espanhóis e portugueses, consolidados, na época, como raça dominante, podiam receber salários, ser comerciantes ou agricultores independentes. Além disso, somente os

nobres poderiam assumir cargos mais altos, fossem na administração colonial, civil e militar (QUIJANO, 2000, p. 204).

Uma das cenas que mostra o diretor Costa, ao telefone, falando com um dos investidores do filme sobre o orçamento gasto em sua produção, caracteriza fortemente a presença, ainda que não explícita, da exploração servil, isto é, semiescrava de determinados grupos sociais. Costa diz “Só dois dólares por dia e eles riem à toa”; fazendo uma referência aos valores pagos aos figurantes do filme. O preconceito de Costa é o reflexo de associações fundamentadas historicamente. Em outras palavras, raça relaciona-se à pobreza e inferioridade cultural. Na concepção de Costa estava descartada a ideia de Daniel ser capaz de compreender ou mesmo falar um idioma hegemônico e, portanto, surpreende-se ao tomar conhecimento de que Daniel também falava a sua língua.

Em outra cena, os produtores do filme e o prefeito da cidade conversam sobre a manifestação dos cidadãos contra a Multinacional, controladora do abastecimento da água, e então percebe-se uma contradição no discurso de Sebastián. Ao mesmo tempo em que ele se mostra solidário às reivindicações dos moradores da cidade, ele e sua equipe exploram os protagonistas e os figurantes do filme, pagando-lhes o mínimo possível por suas atuações. Na fala do prefeito, os índios haviam de ser mantidos sob controle, pois representavam uma ameaça à ordem e à soberania e tal comportamento estava ligado a todo processo de exploração sofrido por eles e que, portanto, faziam-nos reagir negativamente diante do processo de desenvolvimento:

[...] um lugar sem recursos e, portanto, difícil de manter o abastecimento sem investimento. Essa gente pensa que o dinheiro do governo cresce em árvores. Na longa história de exploração, os índios levam desconfiança nos genes. É difícil argumentar com eles, especialmente quando são analfabetos. Neste mundo globalizado, os índios queimam contas de água e jogam pedras na polícia. É o vitimismo versus a modernidade. [...] se cedermos um centímetro esses índios nos levarão à idade da pedra.

Analisando-se mais de perto o discurso do prefeito, observa-se parcialmente a visão de uma maioria para a qual o desenvolvimento de um povo está condicionalmente associado à imposição dos valores de uma elite branca que os consideram imprescindíveis para a consolidação de uma

sociedade civilizada. O “Outro”, por ser inferior na percepção hegemônica, não existe como voz ou, se existe, não merece ser ouvido.

Essa ganância capitalista, sobrepondo-se aos direitos e às reivindicações da população nativa, é retratada quando o diretor pede a Daniel para se manter longe das manifestações até o término das filmagens, subestimando a importância de sua luta e da população. As contradições nas atitudes e nos discursos de Costa e Sebastián se fazem presentes o tempo todo. Embora expusessem, em seu filme, a cruel exploração indígena realizada por Colombo e pela Coroa Espanhola, pareciam ignorar, oportunamente, é claro, o fato de que os cidadãos de Cochabamba estavam sofrendo as consequências de uma exploração mascarada pelo discurso do desenvolvimento.

Conflicto das águas intercala cenas com vozes semelhantes na denúncia da exploração dos nativos oriundas, principalmente, de Daniel, em Cochabamba, e dos Freis Antônio Montesinos e Bartolomeu De Las Casas, em Santo Domingo. O famoso sermão proferido por Montesino protestando contra as atitudes selvagens e arbitrarias empreendidas contra os índios, em 1511, foi responsável pela conversão de Bartolomeu De Las Casas. Embora não maltratasse fisicamente os índios, Las Casas era cúmplice na escravização dos nativos. Eis aqui um trecho do sermão de Montesinos em uma das principais cenas do filme de Sebastián:

[...] Como Padre que sou, devo seguir os mandamentos do Evangelho e o primeiro deles é pregar a verdade [...] Digam-me com que direito e com que justiça mantém esses índios nessa cruel e horrível escravidão e que viviam pacificamente na terra deles? Que autoridade têm para lutar com essa gente? Que direito têm de mantê-los tão oprimidos, famintos e exaustos? Estão morrendo por nossa culpa, ou melhor, vocês os matam. Como podem ser tão negligentes? Como podem viver nesse sono letárgico?⁸

Logo em seguida surge na tela o rosto de Daniel, segurando um megafone, clamando por justiça, quase quinhentos anos depois:

[...] Entram em nossos rios contra a nossa vontade, nossos poços, nossos lagos e até mesmo a chuva que cai nas nossas cabeças...por uma lei eles não nos permitem recolher água da chuva. Uma empresa cujos donos ficam em

Londres e na Califórnia. O que mais vão nos roubar agora? O ar que respiramos?

Daniel não se curva diante dos pedidos de Costa para se manter longe dos conflitos. Para ele, a água, recurso natural e direito de todos, jamais poderia ser controlada de forma tão arbitrária, a ponto de, mesmo vinda da chuva, ter o seu armazenamento impedido de ser realizado pelos próprios cidadãos.

Faz-se pertinente lembrar as palavras de Walter Mignolo sobre a retórica da modernidade levando em conta os exemplos acima. Segundo ele, o discurso que se iniciou no tempo do cristianismo, no Novo Mundo, e prosseguiu até a segunda metade do século XX, em consenso com Washington, é o mesmo, somente muda de rosto e de vocabulário. O destino de sua missão continua sendo o de controle, inclusive de todos os aspectos da vida humana e da vida **natural** da qual, nós, seres humanos, somos uma mínima parte (MIGNOLO, 2010, p. 11).

A **água** ou *yaku* na língua Quíchua como fonte do conflito em Cochabamba simboliza no filme a exploração da natureza em benefício dos homens, como coloca Mignolo, em uma crítica ao filósofo Francis Bacon (1620). Para Bacon a natureza se definia como uma esfera a ser dominada pela humanidade (MIGNOLO, 2000, p.15). É possível, entretanto, que Bacon estivesse se referindo ao trabalho de cultivo da terra para assegurar a sobrevivência, atividade que não implica em destruição, mas na utilização natural de um recurso disponível para ser usufruído.

Retomando a intervenção religiosa na colonização do Novo Mundo, o filme traz diferentes perspectivas sobre essa questão. Havia, por um lado, aqueles que compartilhavam a ideia de que a conversão ao cristianismo, sendo essa feita à força ou não, era necessária, assim como aqueles, como Bartolomeu De Las Casas que, embora estivessem no papel de catequizadores, abominavam a violência contra os índios.

Na última cena do filme de Sebastián, os índios que não haviam se convertido ao cristianismo, entre eles, o índio representado por Daniel, foram sacrificados em público para servirem de lição aos outros. Em meio ao protesto do Frei Montesino, alguns padres tentavam fazer os índios se converterem antes de serem mortos. Nesse momento, o personagem de Daniel responde a um destes homens “Eu o desprezo. Desprezo o seu Deus. Desprezo a sua ganância.”

Reconhece-se nessa fala, ironicamente vinda de um índio, a quem os colonizadores pretendiam catequizar ou civilizar, a consciência de que um Deus, conivente com a exploração do trabalho forçado e do uso da violência, não mereceria o respeito e a idolatria das quais lhes eram cobrados. O próprio Frei Montesinos denunciou a Igreja em seu sermão ao dizer “[...] os índios garimpam o ouro que financia a conquista de outras terras [...] a todos interessam o suor dos índios, até mesmo a Sua Majestade e aos Bispos dele”.

Considerações finais

É possível observar que o filme procura dar conta, embora de maneira restrita, das relações entre colonizado e colonizador por diferentes perspectivas. Todavia, o discurso mais proeminente e instigante está no fato de ele estimular uma leitura do que propriamente nomear estas relações. Em outras palavras, se pensarmos que o colonialismo é passado e que o pós-colonialismo representa o fim da dominação de povos, terras, de recursos naturais, enfim, estaríamos fazendo uma análise discriminatória, restritiva, isto é com os mesmos olhos de um colonizador que explora, conquista, sem enxergar tais atitudes como perniciosas.

As cenas finais do filme mostram Costa tomando consciência, embora levado pelas circunstâncias, de que a população de Cochabamba, representada entre outros por Daniel, tinha direito às reivindicações que faziam. Mesmo assim, não ficamos satisfeitos ao assisti-lo atuando como herói, salvando a filha ferida de Daniel em uma cena tipicamente “americanos salvando povos fracos e oprimidos”, como vemos na maioria dos filmes **hollywoodianos**. Pode ser o ponto fraco do filme, ou vendo por outro lado, teria sido a maneira encontrada pelo autor de expressar o que ocorre quando minorias ficam nas mãos do poder capitalista ou hegemônico. Ao mesmo tempo que esses povos ficam vulneráveis à exploração, dependem frequentemente da ajuda desse mesmo poder para resolver os seus problemas, mas como consequência de um processo histórico e ainda **colonizador**.

Para haver um pós-colonial ou uma descolonização, no sentido universal, é necessário antes de tudo romper com os padrões de pensamento

que posicionam raças, etnias, povos de determinadas nações em *rankings* de inferioridade, sejam eles em nível intelectual ou cultural.

Daniel é a voz dessa minoria, assim como a população que se revolta e que luta por direitos ao tentar impedir a polícia de fechar o poço que haviam construído. Quando Costa oferece a Daniel dinheiro para desistir da manifestação, ele o aceita porque sabe que com o dinheiro poderia levar adiante a sua luta. Uma amostra do poder capitalista.

De acordo com Hulme, o termo pós-colonial não constitui um divórcio do colonialismo, mas uma mudança na forma de pensar: “[...] Nada na palavra póscolonial implica em um divórcio alcançado do colonialismo; mais propriamente, ela implica o processo de libertação de formas colonialistas de pensar” (HULME, 2008, p. 393)⁹.

Quando Hulme refere-se ao processo de libertação das formas colonialistas de pensar, podemos enxergar pela perspectiva daqueles que são **colonizados** que, como Daniel, passam a ser sujeitos ativos na história, seja questionando as ações governamentais, seja fazendo cumprir seus direitos e daqueles que o cercam.

Para Hualco e Vargas (2010), a colonialidade também está presente na exploração e na aniquilação dos bens naturais que se perpetua em tempos de globalização e de neoliberalismo:

[...] A colonialidade funciona essencialmente mediante o racismo e o patriarcado, e viabiliza na atualidade a reprodução ampliada do capital que conhecemos hoje como globalização ou neoliberalismo, criado com genocídios que não terminaram e que hoje incluem até mesmo o planeta através da aniquilação dos sistemas ecológicos por parte das indústrias que somente buscam mais ganância em detrimento da terra. (HUALCO; VARGAS, 2010, p. 26)¹⁰

A mensagem de Daniel a Costa ao lhe dar de presente um vidro com a água de Cochabamba, escrita em Quíchua, *yaku*, pode ser interpretada simbolicamente como um sinal de que a vida depende da natureza e que, portanto, não pode ter um dono. Ela é direito de todos. Quijano fala do dualismo da perspectiva eurocêntrica, que separa a natureza da sociedade e o corpo da razão, e que não sabe o que fazer com a questão da totalidade, criando, portanto, uma perspectiva distorcida, impossível de ser usada (QUIJANO, 2000, p. 242).

E por fim, embora os termos colonialismo, colonizador e colonizado possam remeter a épocas passadas, não podemos nos esquecer de como estas relações se estabeleceram ou como elas permanecem em diferentes partes do mundo e/ou em diferentes períodos. Os termos usados para definir sistemas de governo ou práticas políticas em tempos atuais estão diferentes, mas as relações desses poderes podem ter sido construídas em bases semelhantes às do colonialismo. Usando o exemplo das Américas, Quijano fala das conquistas de direitos políticos e civis da sociedade em tempos de descolonização e ao mesmo tempo da reconcentração de poder nas mãos dos mesmos funcionários do poder colonial. Segundo ele, é preciso que haja a libertação do espelho eurocêntrico o qual distorce a imagem daquele que se vê: “É tempo, enfim, de deixarmos de ser o que somos”¹¹(QUIJANO, 2002, p. 242). É o que Daniel tenta nos ensinar com sua coragem de contradizer o discurso de um poder ganancioso, de atitudes arbitrárias e contrário ao desenvolvimento sustentável. O pós-colonialismo só existe no sentido literal, quando há igualdade social, independente de raça, cultura ou religião.

Notas

¹ Utilizarei o termo “filme principal” para diferenciá-lo do enredo deste que trata parcialmente da filmagem da segunda viagem de Colombo à América.

² Missionário espanhol que se converteu à causa indígena após ouvir o famoso sermão do Frei Antonio Montesinos, em 1511, em Santo Domingo, o qual criticou a Igreja e a Coroa Espanhola pelas injustiças cometidas contra os índios, em meio à exploração de suas terras e do seu trabalho escravo.

³ Todas os trechos traduzidos são da autora deste trabalho e serão incluídos no texto do artigo. As versões em língua estrangeira serão incluídas nas notas. Versão em espanhol: “Colonies do not cease to be colonies because they are independent”.

⁴ Versão em espanhol: “La matriz colonial de poder no es una forma de control cuya validez queda limitada a la instancia temporal de las colonias y a La forma que tuvieron hasta no hace mucho tiempo, sino que tiene vigencia em nuestros dias. El término “colonial” remite a los procesos de instalación de las colônias, em tanto que “colonialidad” señala La lógica que estructura esa matriz, independientemente de su manifestación histórica (colonialismo castellano, inglês o norteamericano); colonialismo extendido aún a períodos nacionales que, en América latina, mantuvieron e mantienen La colonialidad del poder despúes de “independencias” políticas.”

⁵ Versão em inglês: “Just where and when do The United States, Canada, and most of the countries of Latin America and the Caribbean fit into this picture?”

⁶ Trecho citado no filme produzido por Sebastián da carta de Colombo à Coroa Espanhola, descrevendo a população que encontrou ao chegar à América.

⁷ Versão em espanhol: “[...] Historicamente eso significo uma nueva manera de legitimar las ya antigas ideias y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes. Desde entonces há demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender inclusive outro igualmente universal, pero más antigo, el inter-sexual o de gênero: los pueblos conquistados y dominados fueron situados em uma posición natural de inferioridad y, em consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales.”

⁸ O trecho do Sermão acima constitui uma paráfrase do original.

⁹ Versão em inglês: “Nothing in the Word postcolonial implies an achieved divorce from colonialism; rather, it implies the process of breaking free from colonialist ways of thinking.”

¹⁰ Versão em espanhol: “[...] la colonialidad funciona esencialmente mediante el racismo y el patriarcado, y viabiliza en La actualidad la reproducción ampliada del capital que hoy conocemos como globalización o neoliberalismo, que se gestó con genocidios que no han terminado y que hoy incluyen al mismo planeta, através de la aniquilación de los sistemas ecológicos por parte de industrias que sólo buscan más ganancias económicas em detrimento de la Tierra.”

¹¹ Versão em espanhol: “Es tiempo, em fin de dejar de ser lo que somos”.

REFERÊNCIAS

CONFLITO das águas/ Até a chuva. Direção de Icíar Bolláin. Espanha: Morena filmes, 2010. DVD (103 min).

GOMES, T. Heloísa. Quando os outros somos nós: o lugar da crítica Pós-Colonial na universidade brasileira. *Acta Scientiarum. Human Soc. Sci.*, Maringá, v. 29, n. 2, p. 99-105, 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HUALCO, A .M.; VARGAS, I. C. *Qué es la descolonización?*. In: ESPINOZA, Claudia (org.). *Descolonización y Despatriarcalización Política*. El alto, Bolívia: Nuevo Periodismo Editores, 2010.

HULME, Peter. Postcolonial theory and the representations of culture in the Americas. In: MORAÑA, M.; DUSSEL E.; JÁUREGUI, A. C. (eds). *Coloniality at large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, 2008.

MIGNOLO, Walter. *Más sobre La opción descolonial*. Buenos Aires: Ediciones Del Signo, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad Del poder, eurocentrismo y America Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 55, p. 9-30, set./dez. 2005.

Sandra Keli Florentino Veríssimo dos Santos

Doutoranda em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Artigo recebido em 23 de outubro de 2013.

Artigo aceito em 10 de novembro de 2013.

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)¹, 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 escritores², 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 escritores³, 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”⁴ –, 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”⁵ (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”⁶; 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”⁷

– 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

¹ *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.

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

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

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

⁵ No original de Atwood, *Negotiating with the dead*, p. 15.

⁶ Como a “biografia romanceada”, entre outros.

⁷ 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.

HILDA HILST E WALDO MOTTA – A DUPLICIDADE POÉTICA

Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira (luizpeel@uft.edu.br)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)
Tocantins, Brasil

Resumo: Este texto apresenta um cotejo entre dois poetas que revelam inquietações profícuas sobre o erótico; trata-se de uma abordagem fenomenológica da literatura, comparando poemas e intuições, sendo que o escopo principal é a duplicidade enquanto mote para a discussão do par alteridade/identidade; salientando, ainda, a libido enquanto jogo erótico do duplo. O processo semiótico aparece em Hilda Hilst e Waldo Motta como expressão da duplicidade fenomenológica do signo, duplicidade não só inerente à linguagem verbal, principalmente na expressão estética, a que mais instrumentaliza o signo como processo de significação e de constituição das experiências humanas, mas também no jogo estabelecido entre intuição e erotismo como fundamento da alteridade e como possibilidade de libertação.

Abstract: This text shows a comparative aspect between two poets who reveal a productive unquietness about eroticism; it talks about literature's phenomenological focus, which makes a comparative analysis among the poems and intuitions, and the mayor goal is the duplicity however the motif for the discussion of the pair alterity/identity; highlighting also the libido whereby erotic "game" of the double. The semiotic process shows itself in Hilda Hilst and Waldo Motta as an expression of the phenomenological duplicity of the sign, duplicity inherent not only to verbal language, mainly on aesthetic expression, the one that most exploit the sign as a process of significance and of human experience constitution, but also in the "game" established between the eroticism and the intuition as a background of the alterity and as a possibility freedom.

Palavras-chave: Poesia. Fenomenologia. Identidade.

Keywords: Poetry. Phenomenology. Identity.

A vivência da poesia com gozo implica o volitivo-afetivo, que pode ser compreendido como aclaração da relação entre expressão e libido, uma vez que libido sugere intencionalidade na contemplação do diferente; e expressão, a vontade de exteriorizar algo a outrem, ou o outro para alguém; e é isto que objetivamos expor, neste sucinto texto, a partir da expressão de alteridade em alguns poemas de Waldo Motta¹ e de Hilda Hilst²: a duplicidade erótico-poética como expressão libidinosa verbal.

Antes, porém, de examinarmos os excertos poéticos, façamos uma pequena digressão, para discutir a seguinte frase: “o erótico só existe na linguagem”. Ouvi essa frase quando conversava com Décio Pignatari, há alguns anos em Curitiba. A conversação versava sobre a Semiótica, com todas as suas implicações; e uma delas, muito importante, é a que trazia às inquietações do intelecto a duplicidade sónica; a linguagem, destarte, permite a duplicidade por excelência, já que a coisa em si é fenomenológica, e o signo, referindo-se a coisa e sendo diferente dela, é outro; instaurando, assim, o duplo, na diferença e na identidade. E o erótico existe, então, na troca sónica que potencializa a duplicidade fenomenológico-semiótica.

Expliquemos um pouco mais: essa duplicidade é existencial ou vivencial, pois o que é compartilhado por todos é a duplicidade entre a realidade e a expressão, ou entre a expressão e a inteligência, ou entre a inteligência e a realidade; e é esse, o cosmos da linguagem, que será triplo em sua acepção teórica e duplo em sua vivência fenomenológica, terá o seu significante, o seu referente e o seu interpretante sempre jogando e apostando em pares lúdicos, já que o fenômeno literário alcança sua constituição apenas na aposta estética – recordando Baudrillard (2001, p. 8), *en jeu* = em jogo, *enjeu* = aposta. Pensamos, conseqüentemente, um mundo diverso, outro, daquele em que vivemos, seja de forma lírica – com a prevalência do simbólico, narrativa – com a predominância do objeto imaginado, ou dramática – com a importância maior dada ao espaço da enunciação.

E o libidinoso, nosso escopo – por considerar integralmente o outro, é capaz também de ser ou dramático ou narrativo ou lírico, já que pode se apresentar como objeto cultural a ser contemplado abduktivamente, indutivamente ou dedutivamente. Mas, discutiremos aqui apenas o terceiro momento, pois, na lírica de Motta e de Hilst, ele aparece de forma simples e bela, almejando e discutindo o duplo, na forma de devaneios do sujeito com a sua expressão de alteridades – o erótico se torna então culturalmente libidinoso.

Há, portanto, uma duplicidade externa ao sujeito, a do mundo exterior com a linguagem; e outra, a interna, a da linguagem com o mundo interior; e as duas fundam a lírica erótica ou libidinosa (preferimos o termo libido a erotismo, já que é compreendido pelos psicanalistas como vivenciado num substrato mais profundo do eu, ou mais filosófico). E, apesar dessa duplicidade e da prevalência da alteridade, a identidade ocorre – na linguagem (e no erótico).

Neste discurso que agora tecemos, jogamos com o duplo, e especificamente com a duplicidade identidade/alteridade, sendo que a identidade almeja sempre a diferença, e a alteridade se traduz, sempre também, na semelhança, já que a poesia é a expressão do duplo, diferenças criativas de singularidades únicas, vivenciadas integralmente pelos poetas para elaborar o seu argumento, seduzindo a si próprios e aos outros. Se a retórica é entendida como o “espaço onde a identidade se torna diferença e a diferença identidade, sempre num jogo sutil de aproximações e de afastamentos, de comunhão e de exclusão” (MEYER, 1998, p. 135), o poeta é sempre, e no caso de Waldo Motta, especialmente, um interlocutor ímpar, que subverte o argumento retórico, que opera com seus duplos (substância e sujeito; corpo e alma; volição e afeto etc.), em jogos lúdicos e vitais.

Ora, como já está dito, esse duplo existe sempre e somente na linguagem, uma vez que as coisas são substâncias enquanto fenômenos (por suas particularidades) e, sujeitos ou substratos enquanto partícipes de enunciados linguísticos; já que neles, nos enunciados, é que encontram a identidade impossível em sua fenomenologia existencial única (só nos signos é que há o jogo identidade/alteridade).

No poeta capixaba, temos construções semióticas que ‘brincam’ com esse jogo, identidade/alteridade, ou seja, sujeitos diferentes que se aproximam e se afastam, que comungam e que se excluem, num jogo de sedução pela e para a vida, no qual há a desconstrução da retórica tradicional, que almeja a negociação da diferença e a reabsorção dos conflitos do real por meio de uma interação forçosamente simbólica; e, no lugar dessa retórica que busca o equilíbrio pela sofisticada, há a constituição da alteridade semiótica – por meio da exaltação de diferenças oriundas do mesmo fenômeno ou substância individual.

E é essa alteridade e sua contemplação que possibilitam e possibilitarão sempre a interdisciplinaridade – ou seja, a relação criativa e profícua entre os saberes, as epistemologias e as experiências.

Em Motta, o retórico é metamorfoseado, ou desconstruído no erótico, duplicidade também singular, e o duplo é peça essencial desse jogo, o que almejamos mostrar, pois, sendo fenômeno semiótico (no caso da poesia, linguístico), permite a identidade; logo, o erótico também é elaborado a partir do duplo. Essa desconstrução do retórico é essencial para a arte, principalmente para a lírica, já que não existe linguagem da razão, havendo apenas “um controle da razão sobre a intenção de falar. A linguagem poética que se reconhece como tal não contradiz a razão” (RANCIÈRE, 2007, p. 121). Ao contrário, recomenda a todos os sujeitos falantes que não tomem o relato de suas aventuras pela voz da verdade (cada sujeito dizente é o poeta de si próprio e de suas coisas), sendo a retórica uma poesia pervertida – a ‘verdade’ expressa na retórica busca somente o aniquilamento da vontade adversa; a ‘verdade’ que transborda da lírica, almeja integralmente o vínculo entre as intencionalidades, desejando e contemplando a alteridade e suas diferenças.

O duplo está presente também em muitos outros pensadores que objetivaram o estudo da intuição e da emoção (Bergson, Merleau-Ponty, dentre vários), como, por exemplo, a duplicidade do tempo: tempo absoluto (intuitivo) e relativo (superficial).

E essa duplicidade temporal é um dos principais índices da parição pragmática da tríade teórica semiótica. Ora, temos três matrizes para Peirce, três vértices do triângulo sógnico para Saussure e assim por diante, sempre três aspectos metafóricos de uma realidade natural ou cultural. Entretanto, na prática, o acontecimento é duplamente vivenciado enquanto metáfora sógnica, seja de fenômenos singulares e próprios, seja de dados genéricos e universais. Vivência dupla que tem sua origem na injunção inferencial do sujeito com o objeto.

Unamos essas pontas, a da duplicidade e a do tempo, com o poema “Argila Indócil” do poeta que faz parte do livro *As peripécias do coração* (MOTTA, 1981a, p. 34):

Argila indócil
e insubmissa,
meu ser esquivo
escapa sempre

às cruéis mãos
de nosso tempo,
artêsão louco.
Meu ser arisco,

quer só o cálido
e vago afago
das mãos etéreas

da esperança
de um novo tempo,
conquista urgente.

Nesses versos, há a duplicidade do tempo; temos o tempo cotidiano, o cruel (sexto verso), e o tempo intuitivo, o do penúltimo verso, o da novidade; o duplo caminha de um sujeito ao outro pelo compartilhar dos tempos, o cotidiano e o intuitivo; o erótico, por conseguinte, também; sendo que a “ordem de satisfação imaginária só pode ser encontrada nos registros sexuais” (LACAN, 2005, p. 17), jamais nos fatos reais. O duplo, tanto do tempo, quanto dos atos criativos líricos, só alcança o erótico na novidade. Aqui, lembramos de outro poema que tem como referência lírica o duplo, que citaremos a seguir, mas do qual podemos adiantar algumas palavrinhas. Dessa vez a poeta é Hilda Hilst, que traduz esse fenômeno com o seguinte trecho: “E com a dádiva nas mãos tu poderias / Compor incendiado a tua canção / E fazer de mim mesma, melodia” (HILST, 2003, p. 68); para a autora, é possível compor uma canção, metamorfoseando o outro em melodia – fazer do corpo, som e harmonia; fazer do calor do próprio corpo, a música do outro corpo, o amado ou erotizado.

Cabe aqui uma digressão: as satisfações todas, não-eróticas, são sempre reais, a que sucede o saciar da forme, da sede etc.; já as satisfações eróticas podem ser reais ou imaginárias. Um dos comentários de Lacan (2005) sobre libido nos ajudará a compreender melhor o fato (p. 17): “O

termo libido não faz, com efeito, senão exprimir a noção de reversibilidade que implica a equivalência de certo metabolismo das imagens. Para poder pensar essa transformação, é preciso um termo energético. Foi para isso que serviu a palavra libido” (p. 17). Arrisquemos e digamos que essa reversibilidade que implica equivalência, implica também o duplo, pois a libido é ainda, para Merleau-Ponty, a capacidade que o sujeito psicofísico tem de conviver com as diferenças, de desejá-las, de transformá-las em igualdade, almejando a identidade (a comunhão que identifica e que, por isso, compreende, admira e deseja a alteridade, querendo viver nela, com ela e para ela).

E, na literatura, onde a libido existe?

Na linguagem, é evidente, em seus processos de criação mais elementares e substanciais.

E onde está a criação substancial por excelência?

As linhas derradeiras do poema dão uma das respostas possíveis: “e vago afago / das mãos etéreas / da esperança / de um novo tempo, / conquista urgente” (MOTTA, 1981a, p. 34); tempo libidinoso, logo de engajamento. Entremos um pouco mais no conceito: somente se engaja quem percebe e respeita a alteridade, admirando-a, por que não.

Libido é intuição; libido é tempo; libido é diferença – libido é novidade.

O ser lírico de Motta, sendo “argila indócil e insubmissa”, sendo “esquivo”, deseja afagos da esperança de uma nova intuição, que é, por princípio e razão lógica, sempre novidade (abdução, por excelência). O poeta abduz, quando cria, o seu próprio ser, conquista urgente de cada dia, de cada tempo, de cada intenção de sua libido – “argila indócil”.

E o outro tempo, o cruel, é ‘artesão louco’ (terceiro verso da segunda estrofe), já que expressa sempre algo símile, não almejando alteridades nem engajamentos; e “louco” é louco: lembramos aqui o cântico grego da loucura, liderado pela Filúcia (“o apego a si mesmo” – o desrespeito à alteridade³, discutido por Foucault (1978, p. 28), em sua *História da loucura*, que, sendo a voz principal, a primeiríssima, impede a vivência da duplicidade libidinoso (a Filúcia é acompanhada ainda pelo Esquecimento e por outras vozes que impedem a percepção do diferente).

E só, a esperança de uma nova intuição é que afaga, com suas intencionalidades todas (estesias, estases, êxtases, catarses e gozos).

Antes de vivenciarmos um pouco mais esses processos, convém dizê-los todos em relação ao engajamento, vivenciado integralmente quando é resultado do gozo e de suas intencionalidades constitutivas – os processos psíquicos que o precedem, os quais apresentam como intencionalidade primordial o próprio corpo.

Em relação à estesia, lembramos do estudo *Da imperfeição*, de Greimas (2002), no qual a experiência estética é um acontecimento formidável emoldurado pela cotidianidade, ou seja, compreendendo os dois tempos (cotidiano e intuitivo), e assumida por quem cria como uma parada no tempo superficial (o cotidiano) – essa paralisação é a estase, nosso segundo conceito (pausa que opera o sincretismo entre sujeito e objeto, entre substrato e signo). E é somente com a estase, com a suspensão da temporalidade cotidiana, que se vivencia o êxtase, o sair de si, o libertar-se da Filúcia, que, por sua vez, convida à catarse (purificação psíquica – liberto de si, o sujeito pode ter a sua psique “viva”). Sendo irmã do gozo, a catarse o convida à existência, já que só goza quem está “limpo”, quem permite que a intuição molde o seu ser argiloso e esquivo. E o gozo, finalmente, produz o vínculo com o diferente, com a alteridade – o engajamento.

A experiência estética, destarte, compreende estases, êxtases, catarses e gozos, sempre engajados com o outro. Não há, com efeito, nem pausa da crueldade temporal, nem liberdade do artesão louco, nem cálidos afagos extáticos, nem intuições gozosas e novas, sem o mistério da conjunção estética, tão cantado e decantado por Michel Maffesoli (2005) como atração ou engajamento de sensibilidades.

E, como diz Guyau, “uma obra de arte só emociona aqueles que simboliza” (1920, p. 38), posto que a forma tenha a ver com o grupo particular que a contempla – o símbolo precisa do vínculo, do engajamento social.

Num outro poema, “Limiar”, que se encontra no livro *Bundo e outros poemas* (MOTTA, 1996, p. 58), o poeta retorna ao cotidiano superficial, já que descreve o urbano utilizando-se de metáforas humanas e habituais:

As casas cochilam
ao longo da rua.
Silente e corcunda,
caminho a esmo.

Nos lábios da brisa,
surradas palavras
de encorajamento
que só me azucrinam
meus fudidos nervos.
Galos se esgoelam
que nem camelôs
da Vila Rubim
prescrevendo o ópio
das velhas manhãs.
Mas remédio algum
me cura de mim.

Recorte de sobra,
varo a madrugada.
Nada me consola
de ser miserável.
No entanto, algo,
algo inelutável
e indescritível
reboca meu corpo
rumo a mais um dia.

No próximo poema, intitulado “O labor discreto” (MOTTA, 1981b, s.p.), há também o labor discreto do tempo superficial, tanto no próprio título quanto nas descrições poéticas (em suas belas descrições, Motta cria um campo de símbolos que une o cotidiano com o metafórico):

As coisas não mudam assim
da noite para o dia, céleres.

Por isso, perdi a flama
que fazia de meus versos

uma tocha iracunda.
porque no final das contas

o importante é ter mudado
um pouco de mim, ao menos.

O cupim, no anonimato,
rói as vértebras deste tempo.

Sobre o simbólico e o vínculo, leiamos ainda outro poema de Motta, intitulado “Que o sol fique lívido”, *Bundo* (1991-1995)⁴:

Que o sol fique lívido
e a lua corada de vergonha,
as estrelas desmaiem, errem suas rotas os planetas
e os céus aturdidos se embaralhem.
Urrem os mares e os montes estremeçam,
porque a Terra santa grita e sacoleja
de gozo: chegou o seu Esposo.

O “gozo” só chega com o “Esposo”, com o vínculo, com o engajamento – só há gozo íntegro com o símbolo. O tempo do “Esposo” é o tempo da intuição engajada, conseqüentemente da estesia, da estase, do êxtase, da catarse e do gozo. Engajamento e alteridade, libido e diferença, intenção e criação, desejo e alteridade, e muitos outros duplos, como a vida e a morte, por exemplo, são expressões intensas e necessárias do gozo do outro, que ser quer inteiro, que se deseja duplo – outro e idêntico, celebrando a comunhão “no cristântrico festim”, para terminarmos com palavras de Waldo Motta em “Vem comigo, meu amado”, *Bundo* (1996)⁵.

Em Hilda Hilst, paralelamente, temos construções semióticas que “brincam” com o mesmo jogo, identidade/alteridade, sujeitos diferentes que se aproximam e se afastam, que comungam e que se excluem, num jogo de sedução pela e para a vida, no qual há a desconstrução da retórica tradicional, que almeja a negociação da diferença e a reabsorção dos conflitos do real por meio de uma interação forçosamente simbólica; e, no lugar dessa retórica que busca o equilíbrio pela sofisticada, há a constituição da alteridade semiótica por meio da exaltação de diferenças oriundas do mesmo fenômeno ou substância individual.

Na poesia da escritora brasileira, o argumento se traduz em libido – duplicidade também singular, e o duplo é peça essencial desse jogo, o que

almejamos mostrar, pois, sendo fenômeno semiótico (no caso da poesia, linguístico), permite a identidade; logo, o erótico também é elaborado a partir do duplo.

Unamos mais uma vez nossas pontas, a da duplicidade e a do tempo, desta vez com um poema de Hilda Hilst (1974, p. 68), o de número X, da “Ode descontínua”, em *Júbilo, memória, noviciado da paixão*:

Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia
Uma pequena caixa de palavras
Coisa que me foi dada, sigilosa

E com a dádiva nas mãos tu poderias
Compor incendiado a tua canção
E fazer de mim mesma, melodia.

Se todos os teus dias fossem meus
Eu te daria, Dionísio, a cada noite
O meu tempo lunar, transfigurado e rubro
E agudo se faria o gozo teu.

Nesses versos, há a duplicidade do tempo; temos o tempo cotidiano (noites e dias) e o tempo intuitivo, o do penúltimo verso (o lunar); e ocorre, ainda, a duplicidade dos sujeitos – “se todas as tuas noites fossem minhas”, se houvesse a “posse” do tempo do outro, “eu te daria”; o eu-lírico exige exclusividade, para que possa se entregar completamente, para que possa despojar-se integralmente. É preciso ter algo do outro, para dar algo ao outro. E, aqui, a coisa dada é igualmente cotidiana, e preciosa, e sigilosa – “uma pequena caixa de palavras”, que pelo sigilo e pela forma, é também a de Pandora, de todos os dons e de todos os dias (de todos os tempos; e o tempo é um dom enorme, principalmente o da intuição). O duplo caminha de um sujeito ao outro pelo compartilhar dos tempos, o cotidiano e o intuitivo; o erótico, por conseguinte, também; sendo que a “ordem de satisfação imaginária só pode ser encontrada nos registros sexuais” (LACAN, 2005, p. 17), jamais nos fatos reais. “E com a dádiva nas mãos”, “incendiado”, é possível compor a canção, metamorfosear o outro em “melodia” – fazer do corpo, som, e harmônico; fazer do calor do próprio

corpo, a música do outro corpo, o amado ou erotizado, já que Eros é Amor (o verbo grego “eráo” é amar, amar que comunga calores, dádivas e satisfações imaginárias).

E onde a libido existe? Perguntemos novamente. E... a resposta é a mesma: na linguagem, ou em seus processos de criação mais elementares e substanciais.

E a criação substancial? Os dois últimos versos do poema citado acima dão, outra vez, uma das respostas possíveis:

O meu tempo lunar, transfigurado e rubro
E agudo se faria o gozo teu. (HILST, 1974, p. 68)

O “tempo lunar” é o tempo intuitivo, que, quando “transfigurado e rubro e agudo”, possibilita o gozo do outro. Há, destarte, dois tempos: o superficial ou da identidade, e o profundo ou da alteridade; sendo o jogo entre os dois o fenômeno relacional por excelência, que cria sujeitos e objetos, poetas e poemas, palavras e textos, e que, aqui – neste pequeno texto, são mais de Motta do que de Hilst, em função do desconhecimento da obra do poeta; já que a obra da poetisa paulista foi muito mais cantada e decantada, principalmente na sua ficção e no seu teatro.

Considerações finais

O processo significativo lírico é construído nos poemas analisados, tanto em Hilst quanto em Motta, como expressão da duplicidade fenomenológica do signo em sua dimensão temporal, duplicidade não só inerente à linguagem verbal, mas também ao jogo estabelecido entre intuição e libido como fundamento da alteridade e como possibilidade de libertação. Fazer poesia é atingir o tempo profundo, ou seja, a libertação do tempo secundário ou cotidiano, não que o poeta abandone o tempo cotidiano, mas, com seu lirismo, consegue sublimá-lo. O eu-lírico é poeticamente subjetivo, porque alcança a subjetividade profunda.

É por meio da confrontação e da união do tempo profundo com o tempo superficial que os poetas alcançam o sublime do duplo, isto é, a duplicidade contida nas expressões de sua identidade e de sua alteridade.

Notas

¹ Waldo Motta nasceu no Espírito Santo, em 1959.

² Hilda Hilst é paulista, tendo nascido em 1930 e morrido em 2004.

³ O desrespeito à alteridade é o começo da loucura, ou seja, quando o indivíduo deixa de perceber e contemplar o outro, com todas as suas idiossincrasias e singularidades, começa aí a alienar-se, a perder a capacidade libidinosa. E a libido deve ser entendida como a capacidade de vivenciar fenomenologicamente as diferenças, amando-as, e muito.

⁴ Disponível em: <http://www.geocities.ws/waldomottapoeta/poesia/bun_sol.html> Acesso em: 15 set. 2013.

⁵ Disponível em:< http://www.geocities.ws/waldomottapoeta/poesia/bun_amado.html>. Acesso em: 15 set. 2013.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

FOUCAULT, M. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GUYAU, J. M. *L'art au point de vue sociologique*. Paris: Felix Alcan, 1920.

HILST, H. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Trovas de muito amor para um amado senhor*. São Paulo: Anhembi, 1960.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno, 1980.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *O mistério da conjunção*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEYER, Michel. *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*. Lisboa: Nova Biblioteca 70, 1998.

MOTTA, Waldo. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

_____. *As peripécias do coração*. São Mateus: Centro de Cultura Negra do Vale do Cricaré, 1981a.

_____. *O signo na pele*. São Mateus: Centro de Cultura Negra do Vale do Cricaré, 1981b.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira

Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Adjunto do Programa de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura e do Curso de Letras na Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Artigo recebido em 30 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 16 de outubro de 2013.

dossiês temáticos das próximas edições

2014, v. 12, n. 1: Textualidades memorialísticas

2014, v. 12, n. 2: Releituras contemporâneas do gótico

2015, v. 13, n. 1: Poesia e teatro brasileiros

2015, v. 13, n. 2: Poesia e teatro de expressão inglesa

2016, v. 14, n. 1: Intermidialidade: literatura e cinema

2016, v. 14, n. 2: Intermidialidade: literatura e pintura

2017, v. 15, n. 1: Literatura fantástica brasileira

2017, v. 15, n. 2: Literatura fantástica de língua inglesa

Datas de submissão de trabalhos

número 1: 30 de maio

número 2: 30 de setembro

Endereços eletrônicos para envio de trabalhos

brunilda9977@gmail.com

ascamati@gmail.com

Endereço para correspondência

Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE

Cidade Universitária

Mestrado em Teoria Literária

Scripta Uniandrade

Rua João Scuissiato, n. 1, Santa Quitéria

80310-310 Curitiba, PR

normas para submissão de trabalhos

- 1 Os trabalhos entregues para apreciação e possível publicação na revista *Scripta Uniandrade* do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade – deverão seguir os seguintes parâmetros:
 - Ser preferencialmente inéditos.
 - Ser redigidos em português ou inglês.
 - Ter no mínimo 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e no máximo 20 páginas (cerca de 8000 palavras).
 - Incluir o título em português e inglês.
 - Incluir dois resumos (de 100 a 120 palavras cada um), antes do início do texto, um em português e outro em inglês.
 - Incluir, após os resumos, palavras-chave (de três a seis) em português e em inglês.
 - Ser digitados em folha A4, com espaçamento 1,5, fonte Arial 11.
 - Incluir no corpo do trabalho, entre aspas, citações de até três linhas. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento simples, fonte Arial 10, e não conter aspas.
 - Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Exemplo: (MILLER, 2003, p. 45-47).
 - Incluir apenas notas explicativas no final do texto.
 - Seguir as normas da ABNT quanto à digitação das referências a serem incluídas depois da conclusão do texto.
 - Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.
 - Para artigos publicados em revistas e periódicos, a entrada deverá ter o seguinte formato: ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, 2. série, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 101-124, abr. 2003.
 - Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato: LIMA, G. *Referências de fonte eletrônica*. Disponível em: <http://www.format.com.br>. Acesso em: 21 set. 2006.
 - Ser enviadas aos editores, como anexo, via e-mail, sem identificação. A identificação deve ser enviada em outro anexo e conter o título do trabalho, o nome do autor e, em forma corrida, a titulação, a instituição da titulação, a instituição à qual está vinculado, o cargo que ocupa, o e-mail e o número do telefone.

- 2 Os autores deverão ser doutores ou pós-doutores e estar vinculados a uma IES. Exceções serão analisadas pelo Conselho Editorial.
- 3 Os autores poderão submeter apenas um trabalho para publicação por ano.
- 4 Trabalhos em coautoria devem ser escritos, no máximo, por dois autores.
- 5 O Conselho Editorial poderá recusar trabalhos que não atendam às normas incluídas na página anterior.
- 6 Depois de aceitos pelo Conselho Editorial, os trabalhos de pesquisa serão submetidos ao Conselho Consultivo para leitura, análise e parecer.
- 7 Por via eletrônica, o Conselho Editorial comunicará ao autor a avaliação feita por membros do Conselho Consultivo.
- 8 Artigos aprovados com restrições serão encaminhados aos autores para correções e/ou alterações. Em caso de não atendimento das solicitações dos consultores, a Comissão Editorial se reserva o direito de recusar o artigo.
- 9 Os artigos serão revisados por profissionais da área antes da publicação.
- 10 O direito de cópia referente aos artigos publicados pertence à Uniandrade.
- 11 O envio do artigo para publicação implica na aceitação das condições acima citadas.