

MAD GIRL'S LOVE SONG: EMPRÉSTIMOS
INTERTEXTUAIS NA EXPRESSÃO DE MEMÓRIAS
TRAUMÁTICAS

Dr.^a Mail Marques de Azevedo

Centro Univeristário Campos de Andrade (UNIANDRADE)
Curitiba, Paraná, Brasil
(mail_marques@uol.com.br)

Resumo: O romance *Mad Girl's Love Song*, da escritora indiana Rukmini Bhaya Nair, é um complexo entrelaçamento de fábula pós-colonial e intertextualidade: a narradora-protagonista, menina-moça esquizofrênica, voa em asas de anjo pelos espaços de uma imaginação exaltada, onde convive com Sylvia Plath, William Blake e D.H. Lawrence. Surto esquizoide levam-na a procurar nessa inter-relação respostas para um futuro que não encontra na vida “real”. Focaliza-se especificamente a relação da protagonista com Sylvia Plath, transformada em personagem de sua própria história de vida. A narrativa em primeira pessoa por uma personagem desequilibrada reflete, segundo Bhaya Nair, a esquizofrenia coletiva da condição pós-colonial, que se analisa em paralelo.

Palavras-chave: Intertextualidade. Pós-colonialismo. Sylvia Plath. Rukmini Bhaya Nair.

Artigo recebido 10 jun. 2016.
Aceito em 18 jul. 2016.

AZEVEDO, Mail Marques de. *Mad Girl's Love Song*: empréstimos intertextuais na expressão de memórias traumáticas. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 267-283.
Data de edição: 31 jul. 2016.

MAD GIRL'S LOVE SONG: INTERTEXTUAL BORROWINGS IN THE EXPRESSION OF TRAUMATIC MEMORIES

Abstract: *Mad Girl's Love Song*, the entrancing novel by Indian writer Rukmini Bhaya Nair, is an intricate weaving of post-colonial fable and intertextuality: the character-narrator, a schizophrenic young girl, flies on her angel wings across the territories of her rich imagination, where she interacts with Sylvia Plath, William Blake and D.H. Lawrence. Schizoid crises lead the protagonist to look for answers to a future she cannot find in “real” life. Our analysis focuses specifically on the protagonist's interrelation with Sylvia Plath, who becomes a character in her own life story. Her choice of an insane first-person narrator, says Bhayha Nair, reflects the collective schizophrenia of the post-colonial condition, which this article analyzes concomitantly.

Keywords: Intertextuality. Postcolonialism. Sylvia Plath. Rukmini Bhaya Nair.

*The lunatic, the lover, and the poet,
Are of imagination all compact*

A Midsummer Night's Dream (5,1)

O título do romance da indiana Rukmini Bhaya Nair, *Mad Girl's Love Song*, é o mesmo da vilanela de Sylvia Plath (1932-1963), que constitui a epígrafe do livro.

AZEVEDO, Mail Marques de. *Mad Girl's Love Song: empréstimos intertextuais na expressão de memórias traumáticas. Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 267-283.

Data de edição: 31 jul. 2016.

Mad Girl's Love Song¹

I shut my eyes and all the world drops dead;
I lift my lids and all is born again.
(I think I made you up inside my head.)

The stars go waltzing out in blue and red,
And arbitrary blackness gallops in;
I shut my eyes and all drops dead.

I dreamed that you bewitched me into bed
And sang me moon-struck, kissed me quite insane.
(I think I made you up inside my head.)

God topples from the sky, hell's fires fade:
Exit seraphim and Satan's men:
I shut my eyes and all the world drops dead.

I fancied you'd return the way you said,
But I grow old and I forget your name,
(I think I made you up inside my head.)

I should have loved a thunderbird instead;
At least when spring comes they roar back again.
I shut my eyes and all the world drops dead.
(I think I made you up inside my head.)

¹ Cerro os olhos e cai morto o mundo inteiro/ Ergo as pálpebras e tudo volta a renascer/ (Acho que te criei no interior da minha mente)/ Saem valsando as estrelas, vermelhas e azuis,/ Entra a galope a arbitrária escuridão:/Cerro os olhos e cai morto o mundo inteiro./Enfeitiçaste-me, em sonhos, para a cama,/ Cantaste-me para a loucura; beijaste-me para a insanidade./ (Acho que te criei no interior de minha mente) Tomba Deus das alturas; abrandase o fogo do inferno:/retiram-se os serafins e os homens de Satã: Cerro os olhos e cai morto o mundo /inteiro./Imaginei que voltarias como prometeste /Envelheço, porém, e esqueço-me do teu nome.(Acho que te criei no interior de minha mente) Deveria, em teu lugar, ter amado um falcão /Pelo menos, com a primavera, retornam com estrondo /Cerro os olhos e cai morto o mundo inteiro:(Acho que te criei no interior de minha mente.) PLATH, Sylvia. *A redoma de cristal*. Tradução de Maria Luíza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1971, p. 255.

O tom confessional do poema, escrito por Plath aos vinte anos, antes da primeira tentativa de suicídio em 1953, oscila entre o sofrimento insano e a revolta. O qualificativo “mad” como “mentalmente instável”, mas também “enraivecida”, marca o caráter profundamente pessoal da poesia de Plath, dos poemas da juventude à maturidade, tragicamente interrompida pela morte autoinfligida em 1963. Mas a poeta não é puramente autobiográfica, como evidencia a entrevista concedida à BBC, em 1960, que será discutida na análise do romance de Bhaya Nair.

O romance é um complexo entrelaçamento de fábula pós-colonial e intertextualidade: a narradora-protagonista, Parineeta, jovem de pele escura, de origem bengali, voa em asas de anjo pelo território de uma Inglaterra imaginária, onde convive com Sylvia Plath, William Blake e D.H. Lawrence. Surto esquizoide leva a mulher-menina a procurar nessa inter-relação respostas para o futuro, e explicações para o passado, que não encontra na vida “real”. Sente-se rejeitada pelo pai que a internou aos sete anos, órfã de mãe suicida, em um convento católico na Índia, de onde emerge confusa e desenraizada.

Este trabalho focaliza especificamente a inter-relação da protagonista com Sylvia Plath, transformada em personagem de sua própria história. A pergunta que a narradora-protagonista atribui a Sylvia, “Afinal o que é o amor?”, mescla-se a seu próprio questionamento, “Como é que tudo começou?” É ela mesma quem responde: “Você pode ler as respostas neste caderno”, assumindo a autoria do romance.

A narrativa em primeira pessoa por uma personagem desequilibrada causa estranheza, mas reflete, segundo Bhaya Nair, a esquizofrenia coletiva da condição pós-colonial. A condição esquizofrênica do sujeito pós-colonial é o destino-fim de nossa análise, cujo trajeto é marcado por *stepping stones* retiradas da narrativa de Pariel (Pari+Ariel): a história dos últimos momentos de Sylvia Plath, na noite mais fria de Londres em 129 anos, narrada do ponto de vista da protagonista, e a história pregressa de Parineeta, examinadas em

AZEVEDO, Mail Marques de. *Mad Girl's Love Song: empréstimos intertextuais na expressão de memórias traumáticas*. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 267-283.

Data de edição: 31 jul. 2016.

contraponto. A análise comparativa das duas histórias de vida ficcionais centraliza-se em um ponto comum – a submissão das personagens à tirania concreta de um poder dominador, na figura do pai ou do amante, bem como à tirania psicológica dos próprios sentimentos. A submissão inevitável a um poder maior, estranho à sua própria natureza, aproxima as personagens da condição servil do sujeito pós-colonial. O caminho do sujeito espoliado de seus pontos de referência – pátria, família, língua, tradições e modo de vida – segue uma única direção: a loucura alienante, intercalada com rasgos de revolta, descrita no poema. O refrão encantatório do poema-epígrafe “I think I made you up inside my head” coloca em relevo, simultaneamente, o caráter fantástico do romance e a função do poeta como criador.

Memórias traumáticas: “Como é que tudo começou?”

É a primeira pergunta que os médicos fazem a Parineeta, em Tempke, ou na Inglaterra. “As respostas podem ser lidas neste caderno”, informa a narradora. O caderno de Pari, forma curta de Parineeta, constitui, de fato, o romance *Mad Girl's Love Song*, a história da menina-moça traumatizada pelo suicídio da mãe. Incapaz de articular o que sente, ainda criança, busca refúgio no mundo dos livros, que lê às ocultas no convento. Daí a familiaridade com os poetas que povoam suas fantasias paranoicas. Pari acredita que é um anjo que mergulha a fundo, como personagem participante, na vida de Sylvia Plath, William Blake e D.H. Lawrence. Cada uma das histórias constitui uma divisão do romance.

SYLVIA	WILLIAM	INTERVALO	DAVID	EPILOGO: Último encontro de Anjos
O retorno de Ariel	Queda do mercúrio	Primeira Meditação sobre Anjos	Beloved	O retorno de Ariel
Na biblioteca	Cheapside, London, 1793	Segundo Encontro com Anjos	A Madonna de Dorngord	<i>Sylvia não afogou o mundo no luar. Como poderia?</i>
Asas de Vidro	Engraving	Terceiro Enigma de Anjos	Piano	<i>Eu não matei Sylvia. Como poderia eu?</i>
Quem matou Cock Robin?	Beleza Americana		Batty	Não há respostas, apenas dúvidas
Convent Days	Tigre de Tipu		Racismo, 1822	As dúvidas estão escritas a seguir
Lições de Inglês	Universo Fora de Controle		Não eu, mas o Vento!	
Canções de roda das enfermeiras.	O truque do chapéu		A cobra	
Court Green, Devon 1962	A profecia de Voltaire		Compromisso em Etna	
	Sai o Serafim			

“O retorno de Ariel”, a primeira subdivisão da história de Sylvia, tem início com a pergunta recorrente que encerra também a narrativa: “*Afinal, o que é o amor?*” Sylvia perguntou na noite de sua morte, encurvando os

AZEVEDO, Mail Marques de. *Mad Girl's Love Song: empréstimos intertextuais na expressão de memórias traumáticas. Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 267-283.

Data de edição: 31 jul. 2016.

lábios. Não respondi e ela penetrou no luar e morreu. Quem a matou? Quem matou minha mãe? Quem matou Jahangir, o peru?” (NAIR, 2013, p. 3) Um mistério a ser revelado confere ao enredo características do romance policial, pois o leitor é mantido em suspense à espera da solução de alguns pontos obscuros nas memórias de Parineeta.

A autoapresentação da narradora é apenas uma das inúmeras passagens poéticas do romance, reproduzida abaixo no original, que ilustram a riqueza criativa de Rukmini Bhaya Nair. “Eu, escrevendo estas coisas, sou um Anjo – bem como nos livros na biblioteca das freiras”, diz a jovem narradora.

I am the Lioness of God, Prospero’s spirit. Madwoman of Tempke trailing my sari of diaphanous blue across the waltzing stars of Gaia, holy descendent of Summa! The only witness to Sylvia’s it-so-nearly-didn’t-happen death. The only one. *I have a self to recover, a queen, she’d written, with her lion-red body, her wings of glass.* I am that glassy self – Sylvia’s ‘truth mirror’, her angel. I am Ariel, very cold, very bad.² (NAIR, 2013, p. 8) (grifo no original)

Ariel, nome de origem hebraica, que significa *Leão de Deus*, identifica o Espírito do Ar, em *A Tempestade*, e dá título ao volume póstumo de poesia de Sylvia Plath, publicado em 1965, com poemas escritos em seu último ano de vida. Parineeta assume o papel indicado pelo nome que adota, Pariel, a defensora do criador, neste caso da criadora da divina música dos versos.

Mais do que isso, ela é a Louca de Tempke, o que a identifica com Plath, cujo desequilíbrio emocional a levou à morte, na terceira tentativa de suicídio. Azul é a cor do sári diáfano que arrasta por entre as estrelas, e, a exemplo do Eu lírico do poema “Stings”, citado acima,

² Sou a Leoa de Deus, o espírito de Próspero, a Louca de Tempke arrastando meu sári de azul diáfano por entre as estrelas dançantes de Gaia, descendente sagrada de Summa! A única testemunha da morte que-quase-não-aconteceu de Sylvia. A única. *Tenho um eu a recuperar, uma rainha,* escrevera ela, *com seu corpo de vermelho leonino, suas asas de vidro.* Eu sou aquele ser de vidro, o espelho da verdade de Sylvia. Seu anjo. Sou Ariel, muito fria, muito má. (Esta e as traduções subseqüentes do original inglês são de minha autoria).

ela tem asas de vidro, à semelhança da abelha rainha: “*I have a self to recover, a queen / With her lion-red body, her wings of glass*”.

O texto poético de Rukmini Nair acompanha a beleza das imagens de Plath: “*Lioness of God*”; “*Prospero’s spirit*”; “*sari of diaphanous blue*”; “*the waltzing stars*” estabelecem paralelos com as imagens visuais predominantes em “*Stings*” – “*lion-red*”; “*wings of glass*”.

Estudiosos da obra de Sylvia Plath destacam a recorrência da inter-relação de símbolos e grupos de imagens como um dos elementos unificadores de sua poesia. É notável a progressão do significado denotativo das palavras dos poemas iniciais para um valor referencial na poesia posterior. Para Eileen Aird, certas palavras como “*moon*” e “*blue*” adquirem tal riqueza conotativa que se tornam alusões concentradas a associações e referências, que vão além do âmbito imediato de cada poema. No poema epígrafe do romance, “*moon*” aparece como qualificativo ligado por hífen, *moon-struck*, com o significado convencional de insano: “*I dreamed that you bewitched me into bed/ And sung me moon-struck, kissed me quite insane*”.

No longo poema “*Poem for a Birthday*”, a lua é vista como um poder feminino controlador que pode afetar a identidade, conceito recorrente na poesia final de Plath:

Lady, who are these in the moon’s vat –
Sleepdrunk, their limbs at odds?
In this light the blood is black
Tell me your name.³ (PLATH, citado em AIRD, 1993, p. 104)

Em “*The Rival*”, porém, os poderes da lua podem ser limitados: “*The moon too abases her subjects / But in the daytime she is ridiculous*”.⁴ Trata-se de um desvio raro no mundo predominantemente noturno da poeta, onde a ameaça pálida da lua reina soberana. Em uma fala preparada para a BBC, mas que nunca foi ao ar, Plath assim

³ Senhora, quem são estes no tonel da lua / Bêbados de sono, os membros contorcidos? / Nesta luz, o sangue é escuro / Diga-me meu nome.

⁴ A lua também humilha seus súditos / Mas, à luz do dia ela é ridícula.

se refere a seus poemas tardios: “Meus novos poemas têm uma coisa em comum. Foram todos escritos ali pelas quatro da manhã – aquela hora silenciosa, azul, quase eterna antes do choro do bebê e da música do vidro das garrafas de leite, alinhadas pelo leiteiro” (PLATH, citado em AIRD, p. 105).

Pariel registra em seu caderno o hábito de Sylvia de usar as horas mortas da madrugada para montar “armadilhas – armadilhas para poemas. O poema é uma fera, criatura de pelagem fulva, em jaulas de palavras” (NAIR, 2013, p. 3).

Sylvia é a entidade-guia, que reaparece fortuitamente nas histórias das outras personagens. Lá está ela, no quarto de hospital da narradora, em Londres, datilografando, absorta, notas para uma entrevista na BBC, no início da história de William. Pari lê, por cima do ombro de Sylvia, as palavras que se alinham na velha máquina de escrever: “Este poema – ‘Death & CO,’ – é sobre a natureza dupla ou esquizofrênica da morte – a frieza marmórea da máscara mortuária de Blake, por exemplo”. “Sylvia sabia a respeito de William!” – conclui, surpresa. “Mais do que isso. Sylvia estava me empurrando na direção de William, William que assombrava seus poemas, de quem nunca pôde fugir, como eu mesma nunca poderia fugir dela” (NAIR, 2013, p. 103).

Os empréstimos intertextuais são múltiplos, com múltiplas categorizações possíveis. A descrição do poema “Death & CO” no romance, reproduzida acima, reporta exatamente as palavras de Plath, na entrevista de 1960, em que fala sobre sua criação poética.

A “Primeira Meditação sobre Anjos” inicia o Intervalo que separa as duas partes iniciais, “Sylvia” e “William”, da última intervenção protetora do Anjo de Asas de Vidro na vida de um poeta inglês, David. “Qual é a diferença entre amor e loucura, Afí querido, diga-me, diga-me, diga-me. Você parece tão morto. TÃO MORTO, não aguento mais. Estou mais louca do que Sylvia” (NAIR, 2013, p. 221). Nem mesmo a poesia lhe traz alívio. É baboseira, como dizia Mona, sua colega no convento; e Pari cita um aforismo de Blake: “*Do what you will, this life’s a fiction/And is made up of contradiction* (BLAKE, citado em NAIR, 2013, p. 221).

AZEVEDO, Mail Marques de. *Mad Girl's Love Song: empréstimos intertextuais na expressão de memórias traumáticas. Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 267-283.

Data de edição: 31 jul. 2016.

Contradição é a palavra-chave de que se apodera para prosseguir, diz Pari, como contraditória é a presença de Sylvia na história de William, quando lhe havia assegurado que nunca viria ali. A introdução da primeira estrofe de “Death & CO” estabelece a ligação entre Sylvia, Blake e Pari.

Two. Of course there are two.
It seems perfectly natural now –
The one never looks up, whose eye are lidded
And balled, like Blake’s ⁵(PLATH, citado em NAIR, p. 228)

Os olhos inesquecíveis de Blake, cerrados na máscara mortuária, recordam a Pari a imagem de si mesma que vira refletida neles, sem mais importância que a de um gatinho ou um cordeiro. O fato de ter sido ele um excêntrico do século dezoito, vivendo à beira da miséria e da loucura, cujos versos ela própria, um ser sobrenatural, um anjo, era capaz de recitar de trás para diante, mesmo os ainda não escritos, não amenizam o choque de saber-se insignificante.

Inspiration never lasts and love is the rose within a circlet of worms. “A inspiração nunca dura” é um aforismo de Blake, diz a narradora, Parineeta, mas o amor, como a rosa cercada de vermes, é a história da vida de Sylvia. Rukmini Nair desenvolve lado a lado a história sombria das duas personagens de seu romance *Mad Girl’s Love Song*, a poeta Sylvia Plath e a narradora-personagem Pari, Parineeta, Pariel, utilizando-se dos poemas de Plath para a construção da trama, a exemplo do que segue.

SYLVIA PLATH	RUKMINI BHAYA NAIR
“The snake charmer”	“His mind? It was my mind, the snake-

⁵ Dois. É claro que são dois/Parece agora perfeitamente natural – /Um deles nunca abre os olhos, as pálpebras fechadas / E salientes como os de Blake.

<i>He pipes a world of snakes, Of sways and coilings, from the snake-rooted bottom Of his mind.⁶ (PLATH, citado em NAIR, p. 81)</i>	<i>rooted bottom of my mind into which she'd stared, from where she raked up her Indian snakes, her eastern demons. The text of my dreams; and now nothing but snakes as out of Eden's navel."⁷(NAIR, 2013, p. 81)</i>
--	---

Fora ela, Pari, quem ensinara Sylvia a respeito de cobras, pois Tempke, na Índia, era um paraíso de serpentes. “Será que Sylvia teria escrito seus versos sobre os encantadores de serpentes sem mim? De jeito nenhum (...)” (p. 81).

Essa é a tônica na construção das três partes do romance, que reconstitui as invenções fantásticas da *Mad Girl*: ter inspirado a criação poética tanto de Sylvia Plath, como de William Blake e D.H. Lawrence.

Court Green, Devon, 1962

“O que segue é a crônica das coisas que contei para Sylvia nas horas tumultuosas que precederam sua morte, e não poderia ter desejado ouvirte melhor” (NAIR, 2013, p. 107). Para registrar em seu caderno o testemunho imaginário de Sylvia, a narradora, Pari, utiliza-se do discurso indireto livre: “Somos voyeurs. Você e eu”, anunciou. “É nossa versão do amor. Fazemos amor pelo buraco da fechadura” (...) “Somos compulsivos acumuladores, as pegas malignas da humanidade, Ariel. Simplesmente não conseguimos pôr fora um sentimento”. “O que Sylvia não sabe”, continua a narradora, “é que tem apenas oito semanas para viver. No entanto, escreve com presciência impassível”: (NAIR, 2013, p. 107)

All night I carpenter

⁶ “O encantador de serpentes” . Sua flauta ergue um mundo de cobras/enrolando-se rastejantes /Do fundo de sua mente enraizada nas cobras.

⁷ “Sua mente? Era a minha mente, do fundo da minha mente enraizada nas cobras, de onde ela havia arrancado suas serpentes indianas, seus demônios orientais. O texto dos meus sonhos, e agora nada além de cobras a deslizar do umbigo do Éden”.

A space for the thing I am given
A love ...
The glass cracks across,
The image
Flees and aborts like dropped mercury.⁸ (PLATH, citado em NAIR,
2003, p. 108)

A queda do mercúrio é mais uma referência à temperatura inusitada da noite do suicídio de Sylvia Plath que, conjugada ao emprego do verbo “carpenter”, – traduzido imperfeitamente como “trabalhar como o carpinteiro” – confirma a um tempo o caráter confessional de sua poesia e o cuidado que sempre dispensou ao artesanato dos versos. Palavras textuais de Sylvia Plath, citadas por Burt Kimmelman, ilustram seu fazer poético: “Acho que meus poemas emanam de minhas experiências sensoriais e emocionais, mas ... acredito que é preciso controlar e manipular experiências, mesmo as mais aterrorizantes” (PLATH, citada em KIMMELMAN, p.381).

A narradora esquizofrênica ouve nos poemas de Sylvia aquilo que deseja ouvir: “Sylvia me fez lembrar que há muitas espécies de loucura, nenhuma delas ‘um chá das cinco’. *Arranje lugar para as coisas que ama, antes que as imagens fujam e abortem, vá em frente, Pariel!*” “Okay, recebi a mensagem”, diz. (NAIR, 2003, p. 109).

Pariel é incapaz de impedir a morte de Sylvia ou de responder à pergunta da poeta: “Afinal, o que é o amor?” Continuam, também, sem resposta suas próprias indagações: “Quem matou minha mãe?” “Por que usava um horrível chapéu inglês de pelo de castor quando morreu?” “Por que meu pai me odiava?” (NAIR, 2003, p. 107). Conclui, no entanto, que Sylvia a estava dirigindo para William, que é o novo elo na corrente, e com quem encontrará respostas à sua busca.

Os relatórios médicos, entremeados na história que Pari escreve em seu caderno, trazem o leitor para o mundo factual representado no texto:

⁸ Trabalho como o carpinteiro a noite inteira/ Para criar um espaço para a coisa que me deram/ Um amor/ O vidro racha de lado a lado/ A imagem foge e aborta como a queda do mercúrio.

Caso interessante e complexo de paciente de QI elevado que apresenta vários tipos de psicoses. No momento sob a influência da ‘voz’ a quem chama de William. Às vezes conversa com o médico como se ‘William’ e seu mundo fossem tangíveis e visíveis. Por vezes torna-se superexcitada e fala com clareza surpreendente e espantosa fluência maníaca; exemplo gravado: (NAIR, 2003, p. 110)

É fácil para a narradora, arguta e desembaraçada, ler o que o médico escreve durante a consulta, o que faculta ao leitor visualizar a personagem de um ponto de vista exterior. A narrativa fluente e concatenada que Nair atribui à narradora leva-nos sem tropeços, num encantamento ininterrupto, de Sylvia, nos anos sessenta do século vinte, para William Blake, no século dezoito e, finalmente, para D.H. Lawrence, nas décadas iniciais do século que findou.

Transparece no romance, de maneiras diversas, a questão do sujeito colonizado, quer no desequilíbrio próprio da condição pós-colonial, apontado em nosso objetivo, quer na introdução de personagens, ou, ainda, em julgamentos emitidos pelos protagonistas das três partes em que se organiza a narrativa.

Da condição do sujeito pós-colonial e dos empréstimos intertextuais

Diz Rukmini Bhaya Nair sobre a experiência de escrever *Mad Girl's Love Song* em inglês, uma língua que não é sua língua materna, sobre países e climas desconhecidos:

Ser criada na Índia, com uma dieta de literatura inglesa, até mesmo nos dias de hoje foi de enlouquecer. Afinal de contas tínhamos absorvido nosso maravilhoso comando da língua inglesa através de ‘falantes não-nativos’ e aprendido a escrever em inglês na base de leituras sobre países e climas que nunca havíamos conhecido em primeira mão. (NAIR, 2013, p. 417)

Dessa maneira a autora, ela própria um sujeito pós-colonial, justifica o motivo que a levou a atribuir a responsabilidade da narrativa em primeira pessoa a uma personagem esquizofrênica. Seja

por meio da violência das armas ou pelo domínio das mentalidades, o mecanismo imperialista é autoritário e impositivo, provocando a alienação mental do colonizado. “A tirania colonial não é assunto de riso” diz Pariel a William Blake, quando este faz um comentário jocoso a respeito do Tigre de Tipu, escultura famosa na época, que representa um tigre prestes a esfaquear um homem branco, caído no solo (NAIR, 2013, p. 163). Na realidade factual do século dezoito, como observa Pariel, as posições se invertem: é nas coleções de animais exóticos na Inglaterra que se encontram enjaulados, por vezes, espécimes magníficos dos grandes gatos ou exemplares doentes e dignos de pena.

A mudança de *habitat* pode ser nociva para os animais, como para o homem. Mesmo quando bem sucedido, como é o caso dos escritores pós-coloniais agraciados com o Nobel de literatura nas últimas décadas, o processo de desenraizamento deixa marcas indelévels. Repetindo as razões de Bhaya Nair, viver em sua própria terra, nutrida por ideias e conceitos estranhos, expressos em uma língua que não lhe pertence, mesmo em dias de hoje, foi de enlouquecer.

Chega-se, assim, à questão dos empréstimos intertextuais, propostos no título deste trabalho. Gérard Genette vê intertextualidade como o modo normal de produção textual, sendo a literatura um construto de segundo grau, feito de pedaços de outros textos. Com muito mais propriedade aplica-se esse conceito abrangente à criação literária do escritor pós-colonial, fadado a repetir modelos.

O romance *Mad Girl's Love Song* representa um caso excepcional de *intertextualidade*. Não se encaixa nas modalidades da copresença entre dois ou vários textos apontadas por Genette: citação, plágio, alusão. A *paratextualidade* é evidente no título e na epígrafe, o poema de Sylvia Plath, que lhe deu origem, mas a obra de Nair excede, e muito, a simples paratextualidade. É evidente a *hipertextualidade*, na relação do romance (hipertexto) com os poemas de Plath, Blake e Lawrence (hipotexto). Ainda assim, trata-se apenas de alguns versos

citados para dar desenvolvimento à trama que reconstrói aspectos da vida dos poetas, e não de um texto único retrabalhado em forma de paródia, pastiche ou fantasia burlesca (GENETTE, 2005, p. 9-31).

É preferível, portanto, aplicar ao mecanismo de construção do romance de Rukmini Bhaya Nair a denominação abrangente de Genette, *relações transtextuais*, o que não foge à nossa escolha da designação *empréstimos intertextuais* sugerida no título deste artigo. O romance cria, de fato, estórias fictícias com base em acontecimentos da vida dos três poetas, fartamente comprovados em biografias e outros textos referenciais.

Para conjugar em uma mesma narrativa poetas célebres distantes no tempo, Rukmini Bhaya Nair empresta a seu texto um caráter híbrido tanto de fantasia literária como de relatos das alucinações de uma personagem esquizofrênica. Fantasia, na concepção de Eric Rabkin, é o gênero do fantástico que explora ao máximo as reversões das regras básicas que regem o mundo factual exterior ao texto, e, extensivamente, as reversões da realidade interna do mundo narrativo (RABKIN, 1977, p. 14-17). Uma personagem que se desloca no tempo, em asas de vidro recobertas de plumagem colorida, pertence, obviamente, ao reino do fantástico. Todas essas características, porém, são calcadas na obra literária de Plath, Blake e Lawrence, e justificadas pela paixão que a narradora desenvolve, quando menina, pela Literatura Inglesa. Justificar as estórias que cria como alucinações paranoicas impede, portanto, a inclusão do texto no campo da fantasia como gênero literário e limita sua categorização à de fábula pós-colonial, como sugerido no início deste trabalho.

À semelhança de sua criadora, Pari, Parineeta, Pariel nutriu-se de uma dieta de literatura inglesa, a ponto de introduzir-se na história de vida dos poetas a que teve acesso na biblioteca limitada do convento. Trata-se não de uma presença passiva, mas de interferência no processo criativo dos poetas, especialmente de Blake e Lawrence: a juvenzinha de pele escura, originária de um continente remoto, foi, na realidade interna do texto, a verdadeira fonte de inspiração de

algumas de suas grandes obras. É a resposta do sujeito pós-colonial ao apagamento de sua própria cultura social, espiritual e artística.

Como sugerido por Rukmini Bhaya Nair a pós-colonialidade é uma metáfora poderosa para o subconsciente. O emprego do hífen caracteriza apropriadamente o espaço pós-colonial: indefinido, subterrâneo, um interespaço.

Em lugar nenhum essa não-presença de definição é mais aparente, talvez, do que no modo como vários países descolonizados em todo o globo, oficialmente comprometidos com uma colaboração de solidariedades ignoram ainda as respectivas histórias. São transações de indiferença que se manifestam de modos inesperados. (NAIR, 2002, p. 155)

Na Índia *livre* de sua infância, ela aprendeu sobre os dolmens de Stonehenge, enquanto o sudeste da Ásia era um espaço em branco nos atlas escolares. É um contexto de ignorância sub ou semiconsciente que permeia o ensino e leva, ainda hoje, o sujeito pós-colonial a adotar uma postura de autoabnegação e inferioridade. Não é a postura de Parineeta, nem, de longe, a de sua criadora, Rukmini Bhaya Nair, que reivindicam nas múltiplas vozes do texto poético seu espaço de direito no âmbito da literatura ocidental.

REFERÊNCIAS

AIRD, E. *Sylvia Plath. Her life and Work*. New York: Harper and Row, 1973.

GENETTE, G. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antonia R. Coutinho. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

KIMMELMAN, B. *Companion to 20th Century American Poetry*. New York: Checkmark Books, 2005.

NAIR, R. B. *Mad Girl's Love Song*. Noida, Uttar Pradesh: Harper Collins, 2013.

AZEVEDO, Mail Marques de. *Mad Girl's Love Song: empréstimos intertextuais na expressão de memórias traumáticas*. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 267-283.

Data de edição: 31 jul. 2016.

_____. *Living on the postcolonial couch*. The idea of indifference. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

PLATH, S. *A redoma de cristal*. Tradução de Maria Luíza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

RABKIN, E. *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press, 1977.