

SCRIPTA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-Chanceler	Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor:	Dom Joaquim Giovanni Mol Guimarães
Vice-Reitora:	Patrícia Bernardes
Assessor Especial da Reitoria:	José Tarcísio Amorim
Chefe de Gabinete do Reitor:	Paulo Roberto de Souza
Pró-Reitores:	Extensão – Wanderley Chieppe Felipe; Gestão Financeira – Paulo Sérgio Gontijo do Carmo; Graduação – Maria Inês Martins; Logística e Infraestrutura – Rômulo Albertini Rigueira; Pesquisa e Pós-graduação – Sérgio de Moraes Hanriot; Recursos Humanos – Sérgio Silveira Martins; Arcos – Jorge Sundermann; Barreiro – Renato Moreira Hadad; Betim – Eugênio Batista Leite; Contagem – Robson dos Santos Marques; Poços de Caldas – Iran Calixto Abrão; São Gabriel – Miguel Alonso de Gouvêa Valle; Guanhães e Serro – Ronaldo Rajão Santiago
Secretário de Comunicação:	Mozahir Salomão Bruck
Secretário-Geral:	Ronaldo Rajão Santiago
Secretária de Cultura e Assuntos Comunitários:	Maria Beatriz Rocha Cardoso
Secretário de Planejamento e Desenvolvimento Institucional:	Carlos Barreto Ribas
Diretora do Instituto de Ciências Humanas:	Carla Santiago Ferretti
Chefe do Departamento de Letras:	Juliana Alves Assis
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras:	Juliana Alves Assis
Coordenadora do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros:	Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

EDITORA PUC MINAS

Comissão Editorial:	Ângela Vaz Leão (PUC Minas); Graça Paulino (UFMG); José Newton Garcia de Araújo (PUC Minas); Maria Zilda Cury (UFMG); Oswaldo Bueno Amorim Filho (PUC Minas)
Conselho Editorial:	Antônio Cota Marçal (PUC Minas); Benjamin Abdalla Jr. (USP); Carlos Reis (Univ. de Coimbra); Dídima Olave Farias (Univ. Del Bio-Bio – Chile); Evando Mirra de Paula e Silva (UFMG); Gonçalo Byrne (Lisboa); José Salomão Amorim (UnB); José Viriato Coelho Vargas (UFPR); Kabengele Munanga (USP); Leonardo Barci Castriota (UFMG); Philippe Remy Bernard Devloo (Unicamp); Regina Leite Garcia (UFF); Rita Chaves (USP); Sylvio Bandeira de Mello (UFBA)
Coordenação Editorial:	Cláudia Teles de Menezes Teixeira
Assistente Editorial:	Maria Cristina Araújo Rabelo
Revisão/preparação dos originais:	Luciana Lobato
Tradução e revisão de resumos em língua estrangeira:	Priscila Campolina de Sá Campello e Renata Feitosa
Capa e diagramação:	Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros
Imagem da capa:	Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros

SCRIPTA

LITERATURA

Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do
Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas

Organizada por

Cláudio R. V. Braga

Priscila Campolina de Sá Campello



CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS
LUSO-AFRO BRASILEIROS
DA PONTIFÍCA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE MINAS GERAIS



Scripta é uma publicação semestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG. A revista publica números alternados com matéria de Literatura ou de Linguística e Filologia, o que se indica no subtítulo: I – Literatura; II – Linguística e Filologia.

Comissão de publicações:

Presidente: Ivete Lara Camargos Walty
Editora geral da revista **Scripta**: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Editora da revista **Scripta** de Linguística e Filologia: Juliana Alves Assis
Editora da revista **Scripta** de Literatura: Terezinha Tabora Moreira
Secretárias: Ev^a Angela Batista Rodrigues de Barros
Sandra Maria S. Cavalcante

Conselho Editorial:

Dra. Adriana Fischer (FURB)	Dra. Laura Cavalcante Padilha (UFF)
Dra. Adriane Teresinha Sartori (UFMG)	Dra. Lília Santos Abreu-Tardelli (UNESP)
Dra. Adelia Toledo Bezerra de Menezes (USP)	Dra. Lílian Aparecida Arão (CEFET-MG)
Dr. Adilson Ribeiro de Oliveira (IFMG)	Dr. Luis Maffei (UFF)
Dra. Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG)	Dr. Luiz Carlos Travaglia (UFU)
Dra. Ana Maria e Mattos Guimarães (UNISINOS)	Dra. Luzia Bueno (USF)
Dra. Ana Maria Nápoles Villela (CEFET-MG)	Dr. Manoel Luiz Gonçalves Corrêa (USP)
Dra. Anna Christina Bentes da Silva (UNICAMP)	Dr. Marco A. de Oliveira (PUC Minas)
Dr. Benjamin Abdala Junior (USP)	Dra. Maria Angela P. T. Lopes (PUC Minas)
Dra. Delaine Cafiero Bicalho (UFMG)	Dra. Maria Beatriz N. Decat (UFMG)
Dra. Dora Riestra (UNRN)	Dra. Maria das Graças R. Paulino (UFMG)
Dra. Dorotea Frank Kersch (UNISINOS)	Dra. Maria Helena de Moura Neves (UNESP)
Dr. Edmilson de Almeida Pereira (UFJF)	Dra. Maria Teresa Salgado (UFRJ)
Dra. Elzira Divina Perpétua (UFOP)	Dra. Maria Theresa Abelha Alves (UFRJ)
Dra. Eneida Rego Monteiro Bonfim (PUC-RJ)	Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)	Dra. Marta Passos Pinheiro (CEFET-MG)
Dra. Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin (UFC)	Dra. Patrícia R. T. Baptista (CEFET-MG)
Dra. Ev ^a Angela B. R. de Barros (PUC Minas)	Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes (UFOP)
Dra. Fabiana Cristina Komesu (UNESP)	Dra. Prisca A. de Almeida Pereira (UFJF)
Dr. Francisco Noa (UEM)	Dra. Regina Zilberman (UFRGS)
Dr. Gilcinei Teodoro Carvalho (UFMG)	Dra. Renata Flavia Silva (UFF)
Dr. Hugo Mari (PUC Minas)	Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP)
Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)	Dr. Renato Caixeta da Silva (CEFET-MG)
Dra. Jane Fraga Tutikian (UFRGS)	Dr. Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Dra. Jane Quintiliano Guimarães Silva (PUC Minas)	Dra. Rosane de Andrade Berlink (UNESP)
	Dra. Sandra M. S. Cavalcante (PUC Minas)
	Mais...

Indexadores: Latindex, Ulrichs, Clase, MLA, LLBA, Icap, Dialnet, Redib, DOAJ, Diadorim, WorldCat, EZB, CIRC, Erihplus.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Scripta – v. 1, n. 1, 1997 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2017.

E-ISSN 2358-3428 - ISSN 1516-4039

Semestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua portuguesa – Periódicos.
I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em
Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Sumário

Apresentação

Exílios, diásporas e seus desdobramentos imprescindíveis na pesquisa literária <i>Cláudio R. V. Braga</i> <i>Priscila Campolina de Sá Campello</i>	7
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

Dossiê Exílios e diásporas na Literatura

O papel do exílio na configuração do nacionalismo de Gonçalves Dias <i>Renata Ribeiro Lima</i>	14
Os caminhos e os sentidos do exílio na poesia brasileira: algumas considerações <i>Marcélia Guimarães Paiva</i>	35
Jorge de Sena e o Minotauro: ao desterro, sempre! <i>Alessandro Barnabé Ferreira Santos</i>	56
Trânsitos e vivências nos romances de Mía Couto <i>Daniela de Brito</i>	77
Exílio e (re)construção da identidade em A Question of Power <i>Renata Santos de Morales</i> <i>Noeli Reck Maggi e Juliana Figueiró Ramiro</i>	98
Identidade e construção de autoria em língua adicional: as memórias ou autobiografias de linguagem <i>Valéria Silveira Brisolara</i>	117
A viagem como experiência traumática na ficção Paisagem de Porcelana , de Claudia Nina <i>Bruno Cardoso</i>	134

Viagem ao centro de si mesmo: exílio, autoficção e autoria em A chave de casa e Opisanie Swiata <i>Erica Rodrigues Fontes</i>	156
O romance A casa da água e a representação dos afro-brasileiros na África em finais do século XIX <i>Édimo de Almeida Pereira</i>	171
Nomadisme et exil dans l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi <i>Alice Botelho Peixoto</i>	196
Fatal Hieroglyph: Mexico for Writers of Exile Malcolm Lowry and William Burroughs <i>Maria DeGuzmán</i>	217
Lutar com palavras entre ruínas: narrativa e errância em Flores artificiais de Luiz Ruffato <i>Marcela Ferreira Silva</i>	236
Cruzando fronteiras linguísticas, culturais e geográficas: Narrativas diaspóricas na ficção de Julia Alvarez <i>Tito Matias-Ferreira Jr.</i>	259
“O profeta”, de Samuel Rawet: moldura narrativa, corte cinematográfico e cena expressionista <i>Maria Isabel Edom Pires</i> <i>Maria Zilda Ferreira Cury</i>	274
Entrevista	
Entrevista com Pauline Kaldas <i>Priscila Campolina de Sá Campello</i>	295
Resenha	
Caminho como uma casa em chamuscas de António Lobo Antunes <i>Cid Ottoni Bylaardt</i>	301

Exílios, diásporas e seus desdobramentos imprescindíveis na pesquisa literária

Cláudio R. V. Braga*
Priscila Campolina de Sá Campello**

Nesta edição de **Scripta**, propusemos à comunidade acadêmica o desafio de refletir sobre exílios e diásporas na literatura. Tratou-se, de fato, de um desafio, tendo em vista o crescente aprofundamento e a sofisticação das pesquisas mundiais que versam sobre as relações entre as mais diversas teorias da mobilidade humana e a representação literária. Para Tim Cresswell (2006), a mobilidade surge como disciplina interdisciplinar de peso a partir de 1996, quando a pesquisa passa a ser guiada por uma agenda que estabelece as noções de “virada da mobilidade” e “paradigma das novas mobilidades”.

Entretanto, para os que pesquisam diáspora e exílio, a data mencionada por Cresswell é apenas uma dentre várias referências. Podemos voltar, por exemplo, aos anos 1960 e observar que o interesse nessas teorias já se fortalecia. Ou então podemos avançar um pouco no tempo, nos anos 2000, a fim de verificar como o prestígio das teorias da diáspora e do exílio se torna compreensível, a partir das teorizações de John Urry (2011): jamais, na história humana, observou-se tamanho deslocamento de pessoas pelo planeta. Urry (2011) assegura que a estimativa atual indica que um bilhão de indivíduos estejam viajando internacionalmente, de maneira legal, comparados com 25 milhões em 1950. Imaginemos um número consideravelmente maior se somarmos os refugiados e trabalhadores ilegais que também cruzam as fronteiras em busca de sobrevivência.

Assim, diáspora e exílio se tornaram nossas opções teórico-interpretativas, o que, de forma alguma, implica a supressão de termos da mesma família teórica, como a migração, a imigração, o nomadismo, o transnacionalismo, a globalização e o pós-colonialismo, que, contrastados, proporcionam ricas interseções. Mas diáspora e exílio, em especial, são, hoje, opções reconhecidas por constituírem

* Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Literatura Comparada pela UFMG. Professor Adjunto e Pesquisador em literaturas de língua inglesa.

** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras.

estratégias profícuas de leitura do mundo, fontes de relevantes questionamentos de pesquisa e de debates que se desdobram, trazendo à baila inúmeros subtemas igualmente relevantes. Poderíamos destacar alguns desses “desdobramentos imprescindíveis”, somente no universo dos textos reunidos nesta edição.

O primeiro deles é a nação e seu caráter imaginado, conforme proposto por Benedict Anderson, em 1983, em “Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo”, repercutindo a elaboração de um nacionalismo politicamente construído, responsável por definir as identidades nacionais. Junto à nação e ao nacionalismo, observam-se a etnicidade e o grupo étnico, em discussões que enfatizam, sobretudo, a questão coletiva, assim como a diáspora, a fim de estudar, como Richard Alonzo Schermerhorn (1970) mostrou, a existência de coletividades com ancestralidade comum, comprovada ou suposta, com memórias de um passado histórico comum e um foco cultural nos elementos simbólicos que definem sua consciência como povo (SCHERMERHORN, 1970, p. 12). Além da memória e da alteridade, os estudos da etnicidade proporcionam inúmeras conexões com os teóricos da identidade, que podem ser exemplificadas aqui com o aclamado trabalho de Stuart Hall (1990), para quem identidade e identificação estão totalmente ligadas à mobilidade. Foi Hall quem afirmou que são as rotas — *routes* — e não as raízes — *roots* — que determinam o processo de construção do *self*.

Nação, nacionalismo, identidade e etnicidade passam obrigatoriamente pelas questões da língua e da comunicação, que figuram como fonte inesgotável de reflexões no campo da diáspora e do exílio em relação com a literatura. Pensemos, primeiramente, a questão linguística a partir de Jonathan Culler (1999), que pondera como obras literárias, particularmente os romances, “ajudaram a criar comunidades nacionais através de sua postulação de, e apelo a, uma comunidade ampla de leitores, limitada, mas em princípio aberta a todos que podiam ler a língua” (CULLER, 1999, p. 43). E pensemos, em segundo lugar, a partir de Salman Rushdie (1991), que discorre sobre como o escritor movente, ao transitar entre diferentes línguas e culturas, subverte a ordem linguística do Estado-Nação, em um processo de perdas e ganhos que levou o autor a cunhar a expressão “*homens traduzidos*” para se referir a pessoas de identidades hifenizadas, transferidas forçosamente de um lugar para outro, submetidas a uma outra língua e destituídas de seu lar.

Na mobilidade, seja ela diaspórica ou exílica, a cultura e as trocas culturais, o poder e a política são parte de um conjunto de experiências que afetam todas as questões que aqui comentamos brevemente, a título de exemplificação. Somados, nação, nacionalismo, identidade, etnicidade e língua espelham a consciência exílica e diaspórica dos indivíduos e povos moventes, cuja experiência de mobilidade enseja os chamados traumas do deslocamento. Por estarem localizados no cerne das literaturas diaspóricas e exílicas, observamos que sua leitura e discussão estão longe de serem encerradas. Pelo contrário, tornam-se cada vez mais prementes, não somente por parte dos leitores e pesquisadores, que, após uma experiência pessoal de mobilidade, se identificam com elas, mas também por aqueles que desejam apreender o olhar diferenciado dos escritores diaspóricos e exilados, um olhar capaz de surpreender pela agudeza com que constroem suas representações de mundo. Por meio dessas representações e de sua pesquisa, pensamos a partir de detalhes particulares que impactam o todo; pensamos as grandes questões humanas, em busca de melhor entendimento do mundo, do ser humano e dos rumos da humanidade no século XXI.

Portanto, reunimos um conjunto de trabalhos que surpreende pela diversificação de abordagens, ainda que agregadas tematicamente em torno dos exílios e diásporas literariamente representados, mas que perpassam criticamente territórios como África do Sul, Brasil, Djibouti, Estados Unidos, México, Moçambique, Nigéria e Portugal. Além disso, perpassam criticamente o tempo histórico, emaranhando o passado, o presente e o futuro.

Começando com poesia e exílio, Renata Ribeiro Lima e Marcélia Guimarães Paiva, em “O papel do exílio na configuração do nacionalismo de Gonçalves Dias” e “Os caminhos e os sentidos do exílio na poesia brasileira”, refletem sobre a relevante tradição dos poemas que versam sobre exílio, no contexto brasileiro. De forma geral, trata-se de poemas compostos por poetas que vivenciam o exílio e por isso adquirem a chamada consciência exílica, isto é, têm sua percepção de mundo ampliada, tanto pelo exílio concretamente realizado, quanto pelo exílio abstrato, no interior do indivíduo.

Também discorrendo sobre poesia, Alessandro Barnabé Ferreira Santos, em “Entre o sujeito e a paisagem: o dedo sujo de Jorge de Sena”, se ocupa da apreciação dos versos prosaicos desse poeta português em sua “peregrinação infecta” pelo Brasil e pelos Estados Unidos. O autor destaca, em seu artigo, o diálogo entre poesia e paisagem, a partir de Michel Collot e da Geografia Humanista-Cultural, para examinar os poemas de Sena.

Em seguida, apresentamos uma série de textos focados no exame da prosa exílica e diaspórica. A vinculação entre exílio e identidade é especialmente examinada em três artigos. “Trânsitos e vivências nos romances de Mia Couto”, de Daniela de Brito, avalia que o lugar da identidade na obra de Couto é a viagem. O autor moçambicano aborda a pluralidade de etnias, de crenças e de idiomas nas trocas culturais ao longo da colonização e da descolonização de Moçambique. O artigo investiga, em três romances de Couto, a conexão entre deslocamentos e identidade, a partir de contatos da personagem viajante que podem, ou não, subverter sua condição de estrangeira. “Exílio e (re)construção da identidade em **A Question of Power**” traz um estudo sobre a mulher fruto da sociedade sul-africana na época do *Apartheid*. Renata Santos de Morales, Noeli Reck Maggi e Juliana Figueiró Ramiro observam que Bessie Head, autora da obra, constrói sua protagonista em processo de desintegração e de reconstrução de sua identidade na experiência do exílio. O artigo desenvolve uma reflexão sobre como discriminação, isolamento e conflitos culturais se articulam em relações de poder e de alteridade na condição da mulher exilada e sobre o modo como essa condição perpassa seu processo de (re)identificação pessoal. Valéria Silveira Brisolara, em “Identidade e construção de autoria em uma língua adicional: as memórias ou autobiografias de linguagem”, destaca a relação entre exílio e identidade a partir da escrita em uma língua adicional, que é apreendida para então ser utilizada como meio de expressão literária. Nas narrativas analisadas, a língua adicional afeta a identidade ao tematizar o exílio e fazer dele matéria-prima para a escrita. Além de língua adicional, identidade e exílio, o artigo discute também os conceitos de memórias e autobiografias de linguagem.

Reelaborando de maneira pertinente as noções de exílio e diáspora na literatura, três artigos focalizam a experiência da viagem como premissa para o estudo da prosa movente. Em “A viagem como experiência traumática na ficção **Paisagem de porcelana**, de Claudia Nina”, Bruno Cardoso analisa estratégias narrativas utilizadas para conceber a viagem de uma protagonista-narradora construída na perspectiva que caracteriza as narrativas de viagem. O artigo constrói o argumento de que a narradora, ao recordar o trauma, produz um discurso capaz de criar a possibilidade de superação pela criação ficcional. Erica Rodrigues Fontes, em “Viagem ao centro de si mesmo: exílio, busca da identidade e autoria em **A chave de casa e Opisanie Swiata**”, examina esses romances à luz da necessidade de deslocamento de protagonistas desenraizados. Na busca por identificações e pelas

origens de família, são surpreendidos no caminho por situações inesperadas, que intensificam e amenizam, ao mesmo tempo, as marcas de um passado exílico. No artigo “Viagens e percursos de afro-brasileiros na África em finais do século XIX”, Édimo de Almeida Pereira oferece um estudo sobre o romance **A casa da água**, de Antônio Olinto (1988), que recria ficcionalmente a jornada de afro-brasileiros à África. Estranheza, hospitalidade e conflitos decorrentes da instalação nas cidades da Costa dos Escravos, de onde seus antepassados haviam sido levados, marcam a experiência do grupo. O artigo investiga a relação entre afro-brasileiros e africanos a partir das noções derridianas de hospitalidade e de “hos-ti-pitalidade”, que corroboram a circunstância em que a hospitalidade é maculada pela hostilidade.

Além das relações já comentadas da prosa exílico-diaspórica com a identidade e com a viagem, outras conexões criativas podem ser observadas nos artigos de Alice Botelho Peixoto e María DeGuzmán. Exílio e nomadismo, por exemplo, são interligados em “Nomadisme et exil dans l’œuvre d’Abdourahman A. Waberi”. A autora Alice Botelho Peixoto interpreta a obra de Waberi por duas vias: a partir do nomadismo tradicional de povos africanos da região conhecida como Chifre da África e a partir da compreensão do exílio, para concluir que Waberi ficcionaliza a figura do migrante cosmopolita. O artigo também avalia a prosa poética e a existência de uma voz narrativa única que vincula as obras escolhidas para a análise. María DeGuzmán trabalha exílio e representação em “Fatal hieroglyph: Mexico for writers of exile Malcolm Lowry and William Burroughs”. No artigo, a autora pondera que o México é representado como uma terra de hieróglifos fatais, o que, na perspectiva ficcional de Lowry e Burroughs, possibilita o exorcismo de demônios pessoais e culturais. Esses autores se baseiam em uma tradição de estereótipos e de uma perspectiva primitivista do México. Mas suas ficções também possibilitam, de acordo com a autora do artigo, modos alternativos de conhecimento, de criação de símbolos e de antinarração.

Outra conexão criativa, dessa vez entre a literatura e a noção de errância, pode ser observada no artigo de Marcela Ferreira Silva. “Lutar com palavras entre ruínas: narrativa e errância em **Flores artificiais** de Luiz Ruffato” parte das relações entre sujeito, espaço e trânsito, especialmente urbanos, que permeiam a literatura brasileira contemporânea, povoada de personagens em movimento, que não se fixam em lugar algum. Intimidade e pertencimento são problematizados pela autora na discussão desse romance de 2014, além das fronteiras que definem narrativas na contemporaneidade.

Ao final da seção de artigos, trazemos dois trabalhos que relacionam literatura, imigração e diáspora. “Cruzando fronteiras linguísticas, culturais e geográficas: narrativas diaspóricas na ficção de Julia Alvarez”, de Tito Matias-Ferreira, Jr., investiga o sujeito ficcional na diáspora representado pela escritora estadunidense de origem dominicana Julia Alvarez, cuja prosa retrata as negociações culturais como questões relevantes na vida do imigrante. Focaliza-se a significância da escrita das reminiscências do âmbito familiar, a forma como a escrita pode conectar imigrantes e a questão linguística na construção da identidade imigrante. Maria Isabel Edom Pires e Maria Zilda Ferreira Cury, autoras de “‘O profeta’, de Samuel Rawet: moldura narrativa, corte cinematográfico e cena expressionista”, também focalizam o imigrante e sua condição, mas o fazem comparativamente, ao traçar paralelos entre o conto “O profeta”, de Rawet, e a obra do pintor Lasar Segall. A abordagem intermediária das autoras proporciona a leitura de elementos picturais da viagem do imigrante e das visões da guerra, assim como os cortes e a montagem que indicam procedimentos cinematográficos, levando à conclusão de que tais elementos contribuem para a perspectiva seccionada a partir da qual se vê o imigrante, para a ruptura da sua figura na sociedade que o recebe e para a dificuldade que ele encontra de partilhar a experiência da guerra.

Na seção seguinte, a resenha de Cid Ottoni Bylaardt sobre **Caminho como uma casa em chamas**, de António Lobo Antunes, avalia a obra em questão a partir de sua estrutura inovadora: um romance que se constrói como um edifício de apartamentos. Os capítulos se apresentam como contos, semelhantes entre si em termos formais, mas escondendo dessemelhanças. O resenhista avalia as vozes narrativas dos moradores do apartamento, o intrigante título da obra e a configuração de uma “atmosfera de desastre, de maus presságios, de inconclusão”.

Finalmente, na seção de entrevista, Pauline Kaldas fala sobre as contribuições das literaturas escritas por imigrantes, especialmente sobre como a escrita imigrante suscita o pensamento sobre a perda do lar de origem. Kaldas também oferece seu ponto de vista sobre as literaturas étnicas sendo apropriadas pelo mercado como *commodities*, o que, para ela, nem sempre acontece. Sobre a escrita imigrante como legado para descendentes, a autora lembra que a experiência da imigração causa impacto nas gerações seguintes, em sua identidade e sua noção de pertencimento. Kaldas também expõe seu pensamento sobre as especificidades da condição feminina no exílio, especialmente ligadas ao trabalho exercido na nova terra, e finaliza comentando o papel da língua na literatura de imigrantes.

Assim sendo, convidamos nossos leitores para adentrar os detalhes deste conjunto de contribuições neste número de **Scripta**, cuidadosamente selecionadas por nossa equipe de pareceristas. Esse conjunto representa, podemos dizer, relevante amostra do pensamento contemporâneo sobre exílios e diásporas na literatura, como pudemos detectar no decorrer da elaboração desta edição. Desejamos uma boa leitura a todos.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CRESSWELL, Tim. **On the Move**: mobility in the modern western world. New York: Routledge, 2006.

CULLER, Jonathan D. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sônia Guardini Teixeira Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, J. (Ed.). **Identity**: community, culture, difference. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237.

RUSHDIE, Salman. Imaginary Homelands. In: RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands**: essays and criticism. New York: Penguin, 1991. p. 9-21.

SCHERMERHORN, Richard Alonzo. **Comparative Ethnic Relations**: a framework for theory and research. New York: Random House, 1970.

URRY, John. **Mobilities**. Cambridge, UK: Polity, 2011.

O papel do exílio na configuração do nacionalismo de Gonçalves Dias

Renata Ribeiro Lima*

Resumo

Este trabalho propõe uma breve passagem pela biografia e pela obra do poeta Gonçalves Dias, com ênfase nos textos em que trata do exílio, analisando-os à luz de estudos sobre o Exílio e dos Estudos Pós-Coloniais. Investiga-se a maneira como os sucessivos exílios a que foi submetido o poeta afetaram a sua forma de perceber e de atribuir valores aos lugares. Verifica-se como, nas representações do nacional em Gonçalves Dias, construídas a partir do duplo olhar do exilado, materializam-se conflitos de identidade, cruzando-se olhares do colonizado e do colonizador num amálgama de que era testemunha viva a própria pessoa do poeta.

Palavras-chave: Exílio. Identidade. Consciência exílica. Romantismo. Nacionalismo.

Recebido em:30/03/2017

Aceito em:06/08/2017

* Instituto Federal do Maranhão (IFMA). Professora de Língua Portuguesa. Mestra em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Universidade do Porto e licenciada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão.

A chamada “literatura de exílio”, bem como a crítica literária ligada aos Estudos Pós-Coloniais costumam se centrar mais sobre os séculos XX e XXI, dado o grande número de descolonizações e de migrações ocorridas nesse período. A globalização é apontada como facilitadora desses fluxos de pessoas, em que as identidades se chocam e passam a ser uma questão por resolver. No entanto, as origens desse processo remontam aos descobrimentos, passando por outros períodos de intensas trocas simbólicas. O século XIX, em especial, foi um período de transição entre um mundo de identidades mais estáveis e isoladas e uma nova realidade, na qual várias nações recém-independentes se estabeleciam e muitos deslocamentos eram favorecidos pelas novas tecnologias de transporte (como o navio a vapor e as ferrovias) e de comunicação.

É nesse contexto que se situa o poeta maranhense Gonçalves Dias, dividido entre Metrópole e Colônia e colocado em uma posição de porta-voz da nação brasileira que surgia. Ligado à cultura lusitana através de seu pai, português; de sua cidade natal, Caxias — onde havia uma elite portuguesa — e de sua formação acadêmica, realizada em Coimbra, havia também nele uma profunda ligação com os primeiros habitantes de seu país e com sua natureza, por meio de sua mãe (de origem indígena) e do local onde nasceu. Os sucessivos deslocamentos a que se submeteu ao longo da vida, além da influência do próprio momento histórico e da sua ligação com o imperador D. Pedro II, fizeram com que essas identidades estivessem em constante atualização em sua vida. Em nome de um projeto de afirmação nacional, o autor conjuga, como bom romântico, elementos de sua biografia com a seleção dos símbolos e traços mais marcantes da sua pátria, ainda que os exílios o levassem a alguma flutuação sobre onde, ao certo, seria o seu lugar.

Com base em alguns estudos sobre literaturas de exílio, topofilia e geograficidade, este artigo se propõe a analisar poemas selecionados em sua **Poesia e prosa completas** (DIAS, 1998), nos quais ocorre essa busca (quase permanente, pode-se dizer) pela identificação com o lugar; lugar este que está quase sempre ausente. Tais poemas revelam muito sobre o ideal nacional de Gonçalves Dias, bem como sobre aspectos que mostram que ele estava à frente do seu tempo, como a atenção às minorias sociais.

Há variados termos para designar as deslocações e os seus agentes, como “exílio”, “exilado”, “migração”, “e/imigrante”, dentre outros (NOUSS, 2013b,

p. 4). A escolha da terminologia nos estudos acadêmicos varia de acordo com a área do saber e sua respectiva abordagem. No caso do enfoque humanístico — no sentido da valorização da experiência, da dimensão existencial dos fenômenos —, tem se dado preferência ao termo “exílio”, uma vez que sua amplidão semântica perpassa a grande maioria das realidades migratórias; além disso, a consciência exílica está presente em quase todas as situações designadas por outros termos (expatriação, refúgio, desterro, etc.). O filósofo Alexis Nouss tem sido um dos grandes defensores dessa terminologia pelo seu valor metodológico já reconhecido pela teoria literária, mas recusado pelas ciências humanas (NOUSS, 2013a, p. 5).

Para melhor designar esse aspecto, o pesquisador desenvolve um neologismo a partir do sufixo *-ance* da língua francesa: “*exiliance*”,¹ traduzido em Portugal como “exiliência” (NOUSS, 2016). O novo termo chama a atenção para algo já intrínseco ao exílio, mas que passa despercebido no discurso comum: a sua dupla faceta de condição e consciência. À maneira da “*différance*” de Derrida, a “*exiliance*” se apoia na indecisão entre atividade e passividade trazida pelo sufixo, a fim de sugerir que a experiência exílica possui uma dinâmica nem sempre contemplada pelos termos já existentes.

Uma das especificidades semânticas do exílio apontadas por Nouss (2013b, p. 5) é a de que, diferentemente da maior parte dos termos semelhantes, o exílio não se liga a um só lugar (de origem ou de acolhimento), mas é bipolar, fundando o seu fenômeno sobre a origem e a destinação ao mesmo tempo. Quer-se dizer que utilizar o termo “exílio” é operatório na medida em que este concentra em si a complexidade dinâmica de se vivenciar dois lugares em simultâneo; o que não acontece, por exemplo, com termos como “refúgio” e “refugiado”, em que a ênfase recai sobre um dos polos da experiência migratória.

Pode haver, contudo, uma leitura muito restrita do termo “exílio”, principalmente quando se levam em conta as suas conotações políticas, pois o seu uso costuma estar associado apenas à saída involuntária de um determinado local em razão de divergências ideológicas. Em **Dialectics of exile**, a estudiosa Sophia McClennen comenta essa utilização, apontando que, na própria etimologia do termo, já se encontram noções contraditórias de exílio como um “movimento

1 “Ce noyau existentiel, commun à tous les sujets migrants, nous le nommons *exiliance*, à la fois condition et conscience.” (NOUSS, 2013b, p. 4). “Esse núcleo existencial, comum a todos os sujeitos migrantes, nós o denominamos exiliência, que é simultaneamente condição e consciência.” (Tradução livre).

para” e uma “separação forçada” (MCCLENNEN, 2003, p. 17). Ela defende, contudo — à semelhança de Nous —, que mais importante do que seguir algum critério rígido para a verificação da autenticidade do exílio num dado texto é dar atenção ao fato de ter sido essa a escolha lexical do poeta/escritor para descrever a própria experiência. Nessa perspectiva, o ponto de vista do autor do texto a ser analisado prevalece sobre quaisquer classificações burocráticas ou teóricas acerca da sua situação: “Se escritores exilados usam ‘exílio’ ou alguma variação da palavra para descrever a sua condição; e se a sua escrita tenta representar a experiência do exílio, então esses escritores produzem literatura de exílio.”² (MCCLENNEN, 2003, p. 21). Como diz Nous (2013a, p. 6): “Não se trata mais de estudar o exílio a partir de critérios territoriais, mas de repensar o território em função da experiência exílica”.³

Em consonância com esses autores, o presente estudo adota o termo “exílio” e seus derivados quando se refere às experiências de deslocação do poeta Gonçalves Dias: a) porque foi essa a designação preferida pelo poeta; b) devido à maior operacionalidade do conceito em relação a outros termos, conforme explicado anteriormente. Embora não tenham sido involuntárias as suas mudanças de residência, o que importa ressaltar é que o poeta as representava como experiências de exílio e o que este termo significava no contexto de sua obra. É o que se tentará delinear a seguir, por meio da análise de textos fundamentais sobre essas experiências.

1 O eterno poeta exilado e pós-colonial *avant-la-lettre*

Em Coimbra ou no retorno a Caxias, tanto pelas leituras quanto pela experiência, Gonçalves Dias terá percebido que o sentimento do exílio atravessa fronteiras; é universal. Sendo assim, partindo desse “universal poético”, seria mais fácil sensibilizar os leitores sobre o que fora feito ao índio e ao escravo negro no Brasil, uma vez que esses sujeitos foram, ambos, exilados; cada um à sua maneira: o primeiro, expulso de seu território, por violência, diásporas,

2 “If exiled writers use ‘exile’, or some variation of the word, to describe their condition, and if their writing attempts to represent the experience of exile, then these writers produce exile literature.” (Tradução livre).

3 “Il ne s’agit plus d’étudier l’exil à partir de critères territoriaux mais de repenser le territoire en fonction de l’expérience exilique.” (Tradução livre).

Também vaguei, Cantor, por clima estranho, Vi novos vales, novas serranias, Vi novos astros sobre mim luzindo; E eu só! E eu triste!	E alguns de Lísia sonoros vates, Sisudos mestres; Ouvindo aquele canto agreste e rudo Do selvagem guerreiro, — e a voz do piaga Rugindo, como o vento na floresta, Prenhe d’augúrios;
Ao sereno Mondego, ao Doiro, ao Tejo Pedi inspirações, — e o Doiro e o Tejo Do mísero proscrito repetiram Sentidos carnes.	Benignos me olharam, e aos meus ensaios Talvez sorriram; porém mais prendeu-me, Quem sofrendo como eu, chorou comigo, Quem me deu lágrimas! [...]
[...] Os filhos de Minerva, novos cisnes, Que a fonte dos amores meigos cria,	(DIAS, 1998, p. 238-240).

Aqui, Gonçalves Dias escreve de maneira a sugerir fortemente que seja ele próprio o poeta exilado de que trata o poema, referindo locais onde efetivamente estivera — Coimbra, Porto e Lisboa, pelo nome dos seus rios (Mondego, Doiro e Tejo) — e identificando os seus “ensaios”, isto é, os seus escritos, com o canto “Do selvagem guerreiro, — e a voz do piaga”, ouvidos pelos sábios ao seu redor — “filhos de Minerva”, “sonoros vates”, “sisudos mestres”. Estes últimos o teriam olhado com bondade e simpatia, mas sem compreender a sua dor, pois, para eles, o canto era “agreste e rudo”, e a voz do piaga ruge como o vento na floresta, som que só o eu lírico seria capaz de reconhecer. Manifesta-se, nesse poema, a consciência de que o seu mundo não faz sentido para os estrangeiros que o leem, tampouco a natureza de um país outro o pode acolher da mesma forma que a da sua terra natal — “Vi novos astros sobre mim luzindo;/E eu só! E eu triste!” — apesar da inspiração advinda dos rios portugueses.

Essa ligação afetiva com o lugar, que não ocorre da mesma forma em terra estranha, aparece também quando o eu poético é uma escrava negra:

Oh! Doce país de Congo,
Doces terras d’além-mar!
Oh! dias de sol formoso!
Oh! noites d’almo luar!

Desertos de branca areia
De vasta, imensa extensão,
Onde livre corre a mente,
Livre bate o coração!
(DIAS, 1998, p. 171).

A natureza desses lugares rememorados se coaduna às sensações que eles invocam: o sol e o luar são amenos, e a amplidão do espaço traz liberdade. De forma semelhante, escreve o poeta em “O desterro de um pobre velho”:

O sol, que além vês raiando
Entre nuvens de carmim,
Noutros climas, noutras terras
Não verás raiar assim.
(DIAS, 1998, p. 177).

Esse cruzamento dos planos afetivo e espacial é bastante recorrente em Gonçalves Dias, como confirma Peres (2003, p. 116), denominando-o “correlação simétrica entre espaço e sentimento”. O sujeito poético vai traçando a sua topografia afetiva pela associação de valores positivos ao conhecido (o lugar de origem) e de valores negativos ao desconhecido (o espaço de exílio). No entanto, esses lugares não são sempre os mesmos: o que torna um espaço exílico na obra gonçalvina é a falta de comunhão com as pessoas e com a natureza, e não só os atributos físicos da terra natal. Após vivenciar o sentimento exílico em sua própria cidade, Gonçalves Dias adquire uma nova visão, como confirma Peres:

Embora tema decisivo em sua poesia, o exílio não pode ser interpretado, contudo, apenas pela ótica da polarização entre Metrópole e Colônia, de modo a reafirmar a inserção da obra do poeta maranhense no contexto da independência política, pois em “Adeus” **o desterro se dá dentro de seu próprio país**. Nos **Segundos Cantos**, Gonçalves Dias sugeriria, por extensão, uma definição mais abrangente de exílio:

A pátria é onde quer que a vida temos
Sem penar e sem dor;
Onde rostos amigos nos rodeiam,
Onde temos amor: [...]

(“Ao aniversário de um casamento”)
(PERES, 2003, p. 157-158, grifos do autor).

No trecho do poema transcrito por Peres, vê-se que a topofilia, conforme a chamam Tuan (1980) e Bachelard (2008), ou seja, a ligação afetiva com um determinado lugar, dá-se por meio de atitudes e valores em relação ao ambiente, em decorrência da percepção ambiental e das relações interpessoais ali estabelecidas.

Um ponto importante no referido poema, nos seus versos finais, decorrente da topofilia, é a questão da morte no exílio. A frequência das menções a esse sentimento — de receio da morte distante dos entes queridos e o consequente desejo de perecer junto a eles — leva a crer que se trata de um aspecto essencial na sua consciência exílica, que traz à tona uma grande ligação espiritual à pátria e, por conseguinte, o nacionalismo :

Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.
(“Canção do Exílio” – DIAS, 1998, p. 105-106).

Mas em mora por cismar na terra,
Onde nascera,
Onde vivera tão ditosa, e onde
Morrer deveria!
(“A escrava” – DIAS, 1998, p. 171-173).

Tão feliz! quando a morte envolta em pranto
Com gelado suor lh'enerua os membros,
Procura inda outra mão co'a mão sem vida,
E o extremo cintilar dos olhos baços,
De um ente amado procurando os olhos,
Sem prazer, mas sem dor, ali se apaga.
O exilado! esse não; tão só na vida,

Como no passamento ermo e sozinho,
Sente dores cruéis, torvos pesares
Do leito aflito esvoaçar-lhe em torno
Roçar-lhe o frio, o pálido semblante,
E o instante derradeiro amargar-lhe.
Porém, no meu passar da vida à morte,
Possa co'a extrema luz destes meus olhos
Trocar último adeus com os teus fulgores!
(“A Tarde – seção IV” – DIAS, 1998, p. 211-212).

[...] — Oh! quem me dera
Que entre vós outros me alvejasse a fronte,
E que eu morresse entre vós! [...]
À praia tão querida, que ora deixo,
Tal parte o desterrado: um dia as vagas
Hão de os seus restos rejeitar na praia,
Donde tão novo se partira, e onde
Procura a cinza fria achar jazigo.
(“Adeus (aos meus amigos do Maranhão)”
– DIAS, 1998, p. 215-216).

Nos poemas indianistas, conforme se verá adiante, a experiência da morte ganha uma conotação muito distinta, seja na própria terra ou no exílio. Contudo, dos versos aqui transcritos, depreende-se que um dos aspectos basilares da “*exilience*” é o anseio pela união física com a própria terra, aliado ao medo de uma impossibilidade de regresso. Para além da razão mítica do desejo de reunião com a terra das origens, existe aqui também o receio, mais ligado aos aspectos práticos e fundamentado pelas circunstâncias da época, de que o corpo não chegasse a ser trasladado.

Na base desse sentimento, está uma ligação muito mais profunda entre o sujeito e a terra que deixou a milhas de distância, pois se intensifica a simbologia do “retorno ao pó” ou à “terra-mãe” como forma de salvação do espírito e consubstanciação da carne. Morrer na terra natal é poder renascer em um outro

mundo; unir-se às suas origens significa, para o exilado, o reencontro com as próprias energias:

Assim, quando um grupo quer **regenerar-se** espiritualmente, pratica uma espécie de retorno à **terra natal. Um espaço sagrado conserva a sua validade pela permanência da hierofania⁴ que uma vez o consagrou. Eis por que certa tribo boliviana, cada vez que sente a necessidade de renovar sua energia, retorna ao lugar que é considerado como tendo sido o berço dos seus ancestrais [...].** O mesmo se aplica às peregrinações ao Monte Sião, ao Gólgota etc. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 880, grifos dos autores).

Essa estreita relação entre antepassados, morte, terra natal e identidade ganha forma em uma metáfora muito particular: a da urna funerária. O poeta maranhense a evoca em dois poemas fundamentais — “Estâncias” e “Deprecação”:

I
O nosso índio errante vaga;
Mas por onde quer que vá,
Os ossos dos seus carrega;
Por isso onde quer que chega
Da vida n'amplo deserto,
Como que a pátria tem perto,
Nunca dos seus longe está!

II
Tem para si que a poeira
Daquele que choram morto,
Quando a alma já descansa
Da eternidade no porto,
Nenhures está melhor
Do que na urna grosseira
Que a cada momento enxergam,
Que de instante a instante regam
Com seu prantear de amor! [...]
(DIAS, 1998, p. 673).

Tupã, ó Deus grande! cobriste o teu rosto
Com denso velâmen de penas gentis;
E jazem teus filhos clamando vingança
Dos bens que lhes deste da perda infeliz!
[...]
E hoje em que apenas a enchente do rio
Cem vezes hei visto crescer e baixar...
Já restam bem poucos dos teus, qu'inda possam
Dos seus, que já dormem, os ossos levar. [...]
(DIAS, 1998, p. 113-115).

Em “Estâncias”, aparece a “urna grosseira”, referência aos vasos de cerâmica em que alguns índios costumavam guardar os restos mortais dos seus antepassados,

4 Manifestação do sagrado.

a fim de mantê-los sempre por perto, onde quer que fossem. O eu lírico põe em pé de igualdade o fato de estar junto dos entes queridos e a sensação de estar em casa: “Como que a pátria tem perto/Nunca dos seus longe está!”, embora seja um índio que “errante vaga”. Essa associação entre lar e urna é comum em várias culturas: “Esses vasos funerários de forma redonda ou quadrada, de metal, mármore ou vidro, evocam o simbolismo da morada ou da casa.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 922). A prática é reiterada em “Deprecação”, poema que suplica que a morte dos índios não tenha sido em vão, que “ressurjam os bravos”, revelando que já restam poucos representantes dessa etnia que possam levar adiante a sua identidade.

“Estâncias” se reveste de especial importância por ser, como Treece (2008, p. 186) arrisca dizer, “talvez a mais pessoal e abertamente autobiográfica de suas reflexões sobre o sentimento de solidariedade e comunidade evocado pela cultura tribal em um mundo de absoluta solidão”.

Esse exílio indígena reaparece no drama poético “I-Juca-Pirama”. Nesse poema bastante conhecido, narra-se o caso de um pai e um filho, remanescentes da tribo Tupi, que seguem errantes pelas matas, até que o filho é feito prisioneiro dos Timbiras — curiosamente, um povo indígena do Maranhão — e é preparado para o ritual da antropofagia. Este, sim, é o símbolo máximo da cosmovisão indígena em relação à morte e ao território.

Como informa o poeta em nota (DIAS, 1998, p. 562), o poema descreve as práticas ritualísticas dos indígenas tais como atestavam as fontes consultadas (como Hans Staden e Ferdinand Denis): “A descrição das cerimônias, com que eles usavam matar os seus prisioneiros de guerra, é rigorosamente exata, ainda que não adotemos dos autores senão aquilo em que todos ou a maior parte concordam”. Embora esse conhecimento não fosse proveniente de observação direta do autor, o fato de não se representar aqui a antropofagia como mera disposição dos índios para se alimentar de seres humanos, sem nenhum significado que a própria nutrição básica, já é um avanço em relação a obras anteriores. Conforme observa o crítico inglês David Treece:

O aspecto mais notável do poema é a **sua interpretação particular da prática do canibalismo como meio de desdramatizar e ritualizar essa reincorporação do indivíduo à tribo**. Ao oferecer uma leitura dessa prática que se aproxima do conhecimento antropológico moderno sobre o assunto, Gonçalves Dias rompeu com toda uma tradição de literatura indianista no Brasil, que, por

três séculos, representou e caricaturou o canibalismo como prova da barbárie primitiva do índio [...] **depois dele, teve-se que esperar pelo movimento modernista para que a significação ritual do canibalismo fosse novamente reafirmada.** Tal revisão radical de uma das pedras fundamentais do discurso colonial fala alto pela notável contribuição deste poeta como uma das mais poderosas vozes dissidentes no seio da tradição romântica indianista. (TREECE, 2008, p. 191, grifos nossos).

Essa revisão, bastante avançada para a época, se dá por meio de um choque entre os valores “ocidentais”, cristãos, e os valores indígenas, em um dos momentos mais importantes do poema dramático: quando o prisioneiro entoava seu canto de morte, antes do sacrifício, pedindo para não ser sacrificado antes da morte do pai, que era cego e dependente dele:

[...]
Vem a terreiro o mísero contrário;
Do colo à cinta a muçurana desce:
“Dize-me quem és, teus feitos canta,
Ou se mais te apraz, defende-te.” Começa
O índio, que ao redor derrama os olhos,
Com triste voz que os ânimos comove.

IV

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci,
Guerreiros, descendo
Da tribo Tupi.
[...]
Meu pai a meu lado
Já cego e quebrado,
De penas ralado,
Firmava-se em mi:
Nós ambos, mesquinhos,
Por ínvios caminhos,
Cobertos d’espinhos
Chegamos aqui!
Então, forasteiro,
Caí prisioneiro
De um troço guerreiro
Com que me encontrei:
O cru dessorsego
Do pai fraco e cego,
Enquanto não chego,

Qual seja, — dizei!

Eu era o seu guia
Na noite sombria,
A só alegria
Que Deus lhe deixou:
Em mim se apoiava,
Em mim se firmava,
Em mim descansava,
Que filho lhe sou.

Ao velho coitado
De penas ralado,
Já cego e quebrado,
Que resta? — Morrer.
Enquanto descreve
O giro tão breve
Da vida que teve,
Deixai-me viver!

Não vil, não ignavo,
Mas forte, mas bravo,
Serei vosso escravo:
Aqui virei ter.
Guerreiros, não coro
Do pranto que choro;
Se a vida deploro,
Também sei morrer. [...]
(DIAS, 1998, p. 382-384).

O seu choro comovido, lembrando-se do pai, poderia ser interpretado por uma moral “civilizada” como um motivo justo para o livrar da morte. No entanto, o chefe da tribo Timbira logo se enoja do seu comportamento, dispensando o prisioneiro do ritual:

[...]

V

Soltai-o! diz o chefe. Pasma a turba;
Os guerreiros murmuram: mal ouviram,
Nem pôde nunca um chefe dar tal ordem!
Brada segunda vez com voz mais alta,
Afrouxam-se as prisões, a embira cede,
A custo, sim: mas cede: o estranho é salvo.
— Timbira, diz o índio enternecido,
Solto apenas dos nós que o seguravam:
És guerreiro ilustre, um grande chefe,
Tu que assim do meu mal te comoveste,
Nem sofres, que, transposta a natureza,
Com olhos onde a luz já não cintila,
Chore a morte do filho o pai cansado,
Que somente por seu na voz conhece.
— És livre; parte.

— E voltarei.

— Debalde.

— Sim, voltarei, morto meu pai.

— Não voltes!

É bem feliz, se existe, em que não veja,
Que filho tem, qual chora: és livre; parte!
— Acaso tu supões que me acobardo,
Que receio morrer!

— És livre; parte!

— Ora não partirei; quero provar-te
Que um filho dos Tupis vive com honra,
E com honra maior, se acaso o vencem,
Da morte o passo glorioso afronta.

— Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
E tu choraste!... parte; não queremos
Com carne vil enfraquecer os fortes.
[...] (DIAS, 1998, p. 384-385).

Nesses últimos versos, Gonçalves Dias mostra que as motivações do canibalismo não eram meramente alimentares, mas ritualísticas, em um processo de fortalecimento da tribo por meio do sacrifício de bravos guerreiros — tal como Oswald de Andrade o fará, anos mais tarde, no seu **Manifesto antropófago**. O autor indica que a morte do prisioneiro não ocorria de qualquer maneira, mas sob uma preparação cuidadosa e específica. Nutrindo-se das qualidades desses seres, os índios tinham como objetivo engrandecer-se moralmente. Além disso, o estrangeiro era incorporado na memória da tribo por meio desse rito. O medo da morte era uma grave afronta moral, que poderia macular a identidade de ambas as nações — Tupi e Timbiras. É o que se percebe pelo desenrolar dos acontecimentos no poema, quando o pai do índio que havia sido feito prisioneiro, ao saber do ocorrido, faz com que ambos retornem à terra dos Timbiras e que, após um conflito, seja permitida a volta do filho ao ritual:

[...]
Era ele, o Tupi; nem fora justo
Que a fama dos Tupis — o nome, a glória,
Aturado labor de tantos anos,
Derradeiro brasão da raça extinta,
De um jato e por um só se aniquilasse.
— Basta! clama o chefe dos Timbiras,
— Basta, guerreiro ilustre! assaz lutaste,
E para o sacrifício é mister forças. —

O guerreiro parou, caiu nos braços
Do velho pai, que o cinge contra o peito,
Com lágrimas de júbilo bradando:

“Este, sim, que é meu filho muito amado!
E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,
Corram livres as lágrimas que choro,
Estas lágrimas, sim, que não desonram.”

X

Um velho Timbira, coberto de glória,
Guardou a memória
Do moço guerreiro, do velho Tupi!
E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
Do que ele contava,
Dizia prudente: — “Meninos, eu vi!” [...]
(DIAS, 1998, p. 391-392).

O ponto de vista do eu lírico faz com que o leitor, não familiarizado com os valores indígenas, consiga compreender, ainda que com dificuldade, a atitude de um pai que chora de júbilo a morte do filho. O deus Tupã não age como o Deus cristão, por exemplo, que salva no último momento o menino Isaque do sacrifício de Abraão, considerando como suficiente a disposição do espírito para tal perda em nome da fé. Por outro lado, o estranhamento diminui quando se leva em conta a tradição dos cavaleiros medievais, estes sim, dispostos a perder a vida pelos seus ideais e portadores de uma moral rígida — e até mesmo o exemplo do Cristo, o Filho de Deus sacrificado pelos homens, embora este tenha ressuscitado, segundo a narrativa cristã.

Nesse ponto, manifesta-se, mais uma vez, a ambivalência característica do discurso de Gonçalves Dias, pois se fazem presentes duas visões de mundo em constante troca e tensão. O poeta maranhense buscava, com base no analisado até aqui, um caminho conciliatório, em que a “cor local” usufrísse da legibilidade por sujeitos externos a ela; uma espécie de tradução intercultural, em que se fizeram necessários adendos explicativos e um tratamento cuidadoso, que nem chocasse o leitor nem o acomodasse demais em detrimento das realidades representadas.

A última estrofe transcrita revela como, nessa negociação de sentidos, o ponto de vista indígena prevalece, uma vez que o próprio índio é o protagonista da sua história; é ele quem guarda a memória do seu povo e a transmite à sua maneira — oralmente (“Meninos, eu vi!”). Em vez de inserir nesse momento a figura do poeta que registra a cena de forma escrita, Dias valoriza a cultura oral como fonte legítima de uma parte da história do Brasil e dá voz ativa ao povo outrora esquecido ou tratado com inferioridade pelos detentores do poder. O índio passa, então, de objeto a sujeito do discurso indianista, ainda que de forma

indireta (registrada por um detentor da cultura escrita). Talvez aqui a vivência do poeta como descendente dessa etnia o tenha sensibilizado, somada à valorização abstrata do indígena naquele contexto pelo discurso oficial (abstrata porque apenas ideológica, desvinculada de políticas públicas efetivas).

O índio é o principal contemplado por esse empoderamento, mas não se pode esquecer do negro africano, pois, ainda que em número menor de poemas — dadas as circunstâncias sociopolíticas limitadoras —, também adquire estatuto de emissor dos próprios sentimentos. O simples fato de assumir, naquela época, que o índio e o negro africano eram seres humanos iguais aos brancos “civilizados”, com sentimentos e todo um universo de referências culturais próprias, era um grande avanço em termos literários e até científicos. Se, por um lado, os ideais iluministas de igualdade já se encontravam difundidos, na prática, as discussões intelectuais (nas quais se baseavam muitas ações políticas), como as do Instituto Histórico e Geográfico, ainda questionavam a humanidade desses sujeitos e a sua “capacidade evolutiva”. Para muitos, o índio estava fadado à extinção, e o negro, à servidão, por motivos naturais. Só depois de muito tempo é que essas minorias sociais foram adquirindo direitos, em lutas constantes que persistem até hoje.

Dessa forma, quando Dias escreve, em “A escrava”, “Sofreu tormentos, porque tinha um peito,/Qu’inda sentia;/Mísera escrava! no sofrer cruento,/Congo! dizia.”, pode ser considerado um poeta de vanguarda. É possível ler, nesses versos, a afirmação, ainda necessária naquela época, de que a escrava “tinha”, realmente, “um peito”, uma subjetividade marcada pela identidade que lhe era aviltada. Tinha uma nação, o Congo, da qual fora expatriada. Em “Tabira (poesia americana)”, essa consciência reaparece: “Vivem homens de pel’cor da noite/Neste solo, que a vida embeleza;/Podem, servos, debaixo do açoite,/Nênias tristes da pátria cantar!” (DIAS, 1998, p. 255-256). A sua denúncia sobre as injustiças do Império (ao mesmo tempo em que se via inevitavelmente sustentado por ele) é uma das tensões mais importantes da obra gonçalvina.

2 A pátria do índio: um ideal a ser resgatado

A partir do exílio, Gonçalves Dias percebe que a separação identitária entre o índio e o branco faz com que a noção de “pátria” seja diferente para cada um desses sujeitos. Tal diferença é provocada por dois motivos principais: a alteridade, uma vez que o índio vê o branco como um Outro e vice-versa, apesar da convivência em um mesmo espaço; e a comparação dos valores morais, que ora se aproximam, ora se distanciam. O conceito de *exotic other*, desenvolvido pelos pesquisadores

dos Estudos Pós-Coloniais (ASHCROFT *et al.*, 1998), se faz presente nesse aspecto da obra gonçalvina: em vários poemas, tem lugar uma visão do Outro como possuidor de dignidade e beleza inerentes, ligadas ao seu estado “natural” e “menos desenvolvido”, segundo a visão da época. O Outro exótico é visto nessa perspectiva como alguém superior pelo fato de estar mais próximo ao “estado de natureza” rousseauiano, e essa superioridade é a característica pátria que Gonçalves Dias deseja ressaltar e recuperar. É a pátria do índio, na sua concepção, que precisaria voltar a ser a nação dos brasileiros.

É o que se observa nos seus primeiros ensaios de poesia indianista, nos quais o maranhense escreve uma série de poemas chamada “Visões”. O primeiro deles apresenta um diálogo arquetípico entre o poeta, “O Cantor”, e “O Índio”, filho do último chefe tupi:

[...]

Salve! lhe disse ao Índio. Ele sisudo
No idioma vulgar tornou-me: — Salve!
— Sois índio, prossegui. — Sou Índio,
disse.
— E donde houveste esse falar tão puro
Sentando-me inquiri. Nos olhos dele
Breve clarão luziu de escárnio e de ira.
“Homens de branca pel” são como as
gralhas —
Perguntam — falam sempre e sempre,
e tornam
Sem pausa, e tanto que me fora pasmo

Vencê-los a mulher que eterno fala!”

O CANTOR

Não me colhas rancor, Tupi — falei-te
Porque o acento que soar não usa
Na voz de teus irmãos — me encheu de
assombro.

O ÍNDIO

Daqui há muitos sóis — vivi! — Há tempo
Que esse tempo passou, que mais não volte!
[...] (DIAS, 1998, p. 639).

Na atitude do Índio frente ao Cantor, “sisudo” e de fala sarcástica, demarcando a diferença entre ele e os “Homens de branca pel”, percebe-se o ressentimento por algo que ocorrera no passado, que o indígena deseja “que não mais volte”, isto é, o momento dos primeiros contatos com o colonizador (dos quais decorre o uso do “idioma vulgar”) que o levaram ao exílio. O sujeito lírico, por sua vez, se coloca como representante dos brancos, embora marcado por um senso de empatia pela situação do Outro. Nesse modo inicial de compor seus textos, aparece talvez um traço da dupla consciência de Gonçalves Dias como sujeito, buscando compreender e conciliar tanto um lado quanto o outro da sua composição genética, paralela à constituição da sua “raça”, da sua identidade nacional. A sua identificação com o branco mostra, mais uma vez, que, tal como hoje, o índio era visto como um Outro dentro do Brasil, ainda que tenha sido o primeiro habitante.

O Cantor, ao receber aquela resposta magoada, retruca de forma conciliatória:

Perdoa o meu falar — que de mor pasmo
O peito me povoa! Que viveste
Outra vida melhor para voltares
Ao teu viver primeiro — mal pensaste!
Não somos nós irmãos — a tua pátria
Não é a pátria minha? Ali marcada
Não tinhas outra vida — outro futuro?
(DIAS, 1998, p. 639-640).

Nota-se que o cantor — metáfora do Poeta, remetendo às relações ancestrais entre poesia-música e canto —, tenta mudar essa sensação de alteridade entre ambos, ligando-se ao Índio como irmão pelo sentimento de pátria. Cria-se, aqui, um senso de “comunidade imaginada”, um sentimento nacional que uniria esses sujeitos em torno de um ideal comum. O Índio, por sua vez, começa, aos poucos, a confiar no cantor, reconhecendo nele o mesmo anseio pela liberdade e pela união com a natureza, e decide contar-lhe a sua história, a sua versão da Conquista:

O ÍNDIO
És dos grandes também — tu que assim falas.
Desses que aos Índios têm no rol de escravos?
Irônico sorrindo me inquiria.

O CANTOR
Oh! não — sou como tu — tenho na terra
Livre o passo — tenho a mente livre —
Tenho a imensa extensão dos céus, dos mares,
E o verde escuro das compridas matas,
E a fonte e o rio — e o bosque — e a terra — e tudo
Que a vista alcança e vê — tudo que a mente
Ardente poetiza além do espaço.

O ÍNDIO
És acaso Tupã?! bradou-me o Índio.

O CANTOR
Não, não sou Tupã — Cantor me chamam.

O ÍNDIO
Em verdade és Cantor, és desses meigos
Filhos do sol, amigos do silêncio,

Aos quais almo Tupã visita em sonhos.
Ah! vem, Cantor, sentar-te a sós comigo,
Falemos doutros tempos — doutras coisas,
[...]
Ah! feliz o cantor! quando ele fala,
A voz dos Manitôs — se escuta, e a língua
De nossos pais, que além dos Andes moram.
A Tribo dos Tupis — também num tempo
Foi rica de cantores, que ora o povo
Luta contra Anhangá — prófugo e fraco,
E mais que feitos — ou vitórias cisma
A fuga do vencido sem combate!...
Já cantores não tem — nem ter precisa,
Que, deves de o saber, não solta o canto
O terno sabiá — nos ermos onde
O fúnebre urubu desata o grasno;
Mas entre as flores da amorosa acácia
Derramando o trinado entre perfumes,
Compraz-se — amigo e mavioso... O Índio
Co’a fronte baixa emudeceu — tomando
Após instantes com mais triste acento,
Como o que sente dor — mas d’al pratica. [...]
(DIAS, 1998, p. 640-641).

Na sua fala, o Índio denuncia a principal contradição do indianismo brasileiro, que consiste na

[...] ideia de uma nação social e racialmente integrada, enraizada na identidade anticolonial compartilhada pelo brasileiro e pelo índio, embora simultaneamente fundada no genocídio, na escravidão e na marginalização de sua população não-branca. (TREECE, 2008, p. 179).

A diferença entre as visões de mundo também aparece quando o poeta se descreve como tal, de maneira bastante romântica, e o Índio identifica aquela descrição com a sua ideia de divindade. Em seguida, o indígena aceita que esse poeta possa ser um dos porta-vozes de Tupã, conforme estava habituado a ver na sua sociedade, agora destruída. Recupera-se, nesses versos, o valor da memória cultural indígena, tantas vezes menosprezada pelo discurso colonial: “A Tribo dos Tupis também — num tempo/Foi rica de cantores”, mas “Já cantores não tem” e nem poderia ter, uma vez que, na visão do índio, não há o que cantar entre os mortos (como o sabiá, que não pode cantar nas mesmas circunstâncias que um abutre).

Logo após, à maneira de “O canto do Piaga”, o Índio cita as palavras proferidas outrora pelo seu sacerdote e, apesar de ter aceitado conversar com o Cantor, delimita o seu espaço e reafirma a sua alteridade irreconciliável:

Tupã não vos quer ver — que vos fizestes	Disse o Piaga e morreu! Tornara o Índio
Escravos d’Anhangá!	Depois de um breve descansar arfado!
Treme, nação Tupi: — solução, gême,	Ah, bem feliz é o que, morrendo, evita
Povo que foi já!	Ouvir a voz dos seus — gemendo —
Mas um dia virá, bem longe d’hoje,	escravos...
E os teus livres serão;	Adeus, Cantor — adeus! que a minha pátria
Mas esse dia — não verás, ó povo,	Não é a tua, não — mas este vasto
Teus filhos — também não!	Frandoso praino — estes vestidos serros,
	E o imenso azul dos céus. [...]
	(DIAS, 1998, p. 642).

É nesse momento que fica clara a separação entre a ideia de pátria do indígena e a do Cantor, pois a primeira se funda sobre a união concreta com o território, com a terra em si; ao passo que a segunda se baseia em uma abstração — a fraternidade entre colonizador e colonizado para o “progresso” do país. A representação dessas duas visões em conflito, empreendida por Gonçalves Dias, revela o intuito de expor essas contradições e de rever a história colonial pela ótica dos vencidos.

Parece claro que, para estes últimos, a narrativa de nação não era a mesma daqueles que, naquele momento, habitavam o país, pois havia uma cisão entre a cultura construída antes e a sua opressão e fragmentação no presente. Não era simples a tarefa a que o poeta romântico se propunha no caso brasileiro — reconciliar as origens míticas com a mágoa do passado e a marginalização do presente —, e era a esse desafio que Gonçalves Dias não se furtava desde o início de sua produção.

O caminho encontrado por ele — confundido muitas vezes com mera imitação do medievalismo europeu — terá sido o de aproximar as visões de mundo do índio e do homem “civilizado” por meio de valores comuns (ainda que não idênticos). Já se observou aqui a tênue diferença do papel do sacrifício na cultura indígena e na cultura ocidental, expressa na incorporação material do elemento sacrificado (pela antropofagia), em contraposição à ideia mais espiritual do mártir ou do messias. A significação da morte, nesse contexto, também ganha contornos distintos: no universo indígena, é uma honra e uma consubstanciação à natureza; para os ocidentais, de uma maneira geral, é um momento de tristeza e de deterioração, amenizado pela esperança da eternidade da alma.

Ora, são essas peculiaridades que, da forma como são apresentadas — sutilmente e do ponto de vista do índio —, acabam por se tornar um elo entre a noção de nobreza ocidental e a indígena. Se um dos pilares da cultura ocidental é a noção de sacrifício (seja bélico, seja religioso ou até uma mistura de ambos), é por esse viés que Gonçalves Dias procura apresentar o mundo dos índios. Com base nas suas leituras iluministas sobre o “bom selvagem”, desenvolve-se nele um misto de “Outro exótico” — possuidor de dignidade e beleza inatas, devido ao seu estado “natural”, “pré-civilizatório” —, e de “Eu” ideal, um ser originalmente brasileiro cuja essência moral deveria ser resgatada para a melhoria da sociedade atual. Por essa razão, a maioria das poesias indianistas é bélica e trágica, identificando elementos comuns entre o universo psicossocial do índio e do branco.

A pátria que gostaria de ter como sua seria, portanto, a pátria do índio; o que ele só fora capaz de enxergar após o exílio e o “pós-exílio” (o seu retorno a Caxias). A ressignificação da sua experiência na infância com a paisagem natural e com os índios, a partir de um distanciamento físico, temporal e teórico, fez com que surgisse essa identificação com o sentimento de comunidade indígena e a sua eleição para representar o espírito nacional. No caso do poeta maranhense, observaram-se contradições frequentes, com mais de dois polos, como “lusitanismo”, “brasileirismo”, “valorização da civilização europeia”,

“valorização do ‘selvagem’”, “defesa da hibridez”, “afeição/aversão pelo lugar de exílio”, “crise de pós-exílio”, entre outras.

Essas tensões, longe de diminuírem o valor de sua obra, só podem aprofundá-lo, pois revelam a complexidade do seu olhar sobre o Brasil e sobre a relação com Portugal. O passar do tempo e as mudanças de perspectiva (com as sucessivas viagens que empreendia) tinham sobre ele o efeito de alterar a sua representação dos lugares, consoante a sua experiência exílica. Além da vivência pessoal, pesava sobre o poeta, no contexto do pós-independência, a urgência da escrita como “memória do passado” e “versão imaginada de realidades alternativas” (MCCLENNEN, 2003, p. 44, tradução livre). Respondendo ao movimento de retorno às origens que se levantava na Europa e ressoava no Brasil por meio do “Grupo de Paris”, Gonçalves Dias assumiu a postura de poeta-historiador, recontando a História pela perspectiva das minorias, daqueles a quem a narrativa oficial costumava silenciar ou relegar a papéis secundários. Com o limitado aparato teórico, documental e até vivencial de que dispunha àquela altura, Dias desenvolveu uma visão inovadora sobre o passado colonial brasileiro, chegando até a antecipar algumas considerações do Modernismo, como o olhar valorativo ao ritual antropofágico.

Gonçalves Dias procurava manter próxima a pátria original, a dos guerreiros valentes, com que desejava se identificar, ao contrário daquela com que se deparava na realidade: a da marginalização, da diferença de classes e do preconceito de cor. Se hoje muitos desses desafios permanecem, o seu legado — manifesto principalmente pela assimilação e transformação contínua (intertextual) da “Canção do Exílio” (e não só) e pela eleição do índio e da natureza como símbolos nacionais — constitui uma voz dissidente que não se cala e que fundamenta, pelo poder simbólico do discurso, esperanças de uma nação melhor.

The Role of Exile on Gonçalves Dias' Nationalism

ABSTRACT

This essay proposes a brief reading of the poet Gonçalves Dias' biography and work, focusing on the texts in which he talks about exile, in the light of Exile Studies and Postcolonial Studies. It examines how the successive exiles the poet came through affected his way of perceiving and attributing value to places. It verifies how conflicts of identity are materialized in the representations of the national in Gonçalves Dias' writing, built from the double perspective of the exile, crossing the views of the colonized and the colonizer in an amalgam of which the poet was a witness himself.

Keywords: Exile. Identity. Exilic Awareness. Romanticism. Nationalism.

Referências

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

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 20. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DIAS, Gonçalves. **Poesia e prosa completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MCCLENNEN, Sophia A. **Dialectics of Exile: nation, time, language, and space in hispanic literatures**. West Lafayette: Purdue University Press, 2003.

(NOUSS) NUSELOVICI, Alexis. Étudier l'exil. **FMSH-PP-2013-09**, sept. 2013a. Disponível em: <halshs-00861243>. Acesso em: 25 fev. 2015.

(NOUSS) NUSELOVICI, Alexis. L'exil comme experience. **FMSH-PP-2013-43**, sept. 2013b. Disponível em: <halshs-00861245>. Acesso em: 25 fev. 2015.

(NOUSS) NUSELOVICI, Alexis. **Pensar o exílio e a migração hoje**. Tradução de Ana Paula Coutinho Mendes. Porto: Afrontamento, 2016.

PERES, Marcos Flaminio. **A fonte envenenada: transcendência e história em Gonçalves Dias**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

TREECE, David. **Exilados, aliados, rebeldes**: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin, Edusp, 2008.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

Os caminhos e os sentidos do exílio na poesia brasileira: algumas considerações

Marcélia Guimarães Paiva*

Resumo

O exílio é uma questão universal e pode ser vivido dentro da própria pátria ou da comunidade e/ou vivido fora delas como o que se verifica com os deslocamentos humanos que ocorrem em toda a História, com destaque para os trágicos movimentos migratórios no século XXI. Comumente associado à situação resultante de deslocamento geográfico, o exílio também ocorre em lugares/espacos não geográficos, no interior do indivíduo. Esse indivíduo é banido de seu grupo social por não aderir aos valores compartilhados pela maioria, com isso torna-se um exilado. Na dimensão literária, existe uma tradição de poemas de exílio. Neste artigo, são analisados os seguintes poemas que compõem a tradição brasileira de poesia de exílio: “Achuan - A Malhada da Onça”, de Ariano Suassuna; “Como dois e dois”, de Caetano Veloso; “Viagem na família”, de Carlos Drummond de Andrade; “Poema sujo”, de Ferreira Gullar; “Teu sonho não acabou”, de Taiguara; e “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda. Para determinar a escolha e a análise dos poemas considerados “de exílio”, foi levada em conta a presença, na cena poética, dos seguintes aspectos: o exilado está fora de casa, é um ser sozinho, deseja um paraíso e passou por uma experiência de exílio anterior. As análises desses poemas são orientadas especialmente pelas reflexões teóricas de Denise Rollemberg, Edward Said, Homi K. Bhabha, Paul Ilie e Paul Tabori.

Palavras-chave: Exílio. Ensimesmamento. Exílio político. Poesia brasileira.

Recebido em: 21/05/2017

Aceito em: 03/07/2017

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas - Grupo de Pesquisa Versiprosa)/ Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutora em Letras: Literaturas de Língua Portuguesa.

O exílio é uma situação que diz respeito a toda a humanidade. Ele pode ser territorial ou íntimo, marcado pela violência ou realizado por decisão pessoal; resultado de expulsão ou degradação, sinal de rebeldia ou de divergência. O exílio pode ser consequência de deslocamento geográfico e envolver uma expatriação legal, forçada ou voluntária. Entende-se que a pátria contida nesse conceito é o lugar de morar e não necessariamente um país. No entanto, o banimento pode dar-se dentro do grupo social e ser seguido por um exílio interior. Assim, o sujeito pode viver um exílio dentro de sua pátria ou comunidade, em lugares/espços não geográficos, em seu próprio interior. Ao viver separado por não aderir aos valores compartilhados pela maioria, esse sujeito torna-se um exilado ao perceber essa diferença moral e responder emocionalmente a ela (ILIE, 1980).

Além das questões do território e da violência, segundo Paul Ilie (1980), o exílio se caracteriza mais como uma condição mental do que a falta de contato físico entre pessoas ou com terras e casas. Tal rompimento supõe reciprocidade: cortar um segmento de uma população é deixar cada um dos dois segmentos sem o outro (ILIE, 1980).

Existe uma possibilidade de que todos os homens estariam condenados ao exílio ou à vida mortal desde a expulsão bíblica de Adão e Eva do paraíso. A respeito da visão grega de exílio, Jorge Luís Borges (2000, p. 53) escreve que, também em **Odisseia**, com o seu périplo de regresso ao lar, existe essa “[...] ideia de que estamos no exílio, que o verdadeiro lar está no passado ou no paraíso ou em algum outro lugar, que jamais estamos em casa”.

Essas formas de exílio estão presentes na tragédia dos deslocados no século XXI. Mas estar em deslocamento não é uma novidade para o ser humano. Os grandes deslocamentos populacionais chamam a atenção desde a pré-história, pois o homem sozinho ou em pequenos grupos está sempre se deslocando. Atualmente, o fenômeno das migrações impõe ao Estado atual o desafio de discutir “[...] integração e assimilação de imigrantes, formação de minorias étnicas e surgimento de uma sociedade multicultural, formação de subcamadas sociais e de guetos, conflitos interétnicos, preconceitos e hostilidade aos estrangeiros” (HORSTMANN-NIEMANN, 1997, p. 403). O bloqueio do fluxo de imigrantes pelos países desenvolvidos cria uma situação esquizofrênica ou de “moral dupla” (HORSTMANN-NIEMANN, 1997, p. 405), pois existe tanto um movimento de atração como de resistência aos imigrantes.

Os deslocamentos atuais, compulsórios ou intencionais, de refugiados ou de migrantes, traduzem-se em uma situação que se pode afirmar ser de exílio. Mas nem todo deslocamento resulta em uma autodeclaração de exílio, bem como nem toda viagem é sinônimo de exílio. Assim, qual é o deslocamento que resulta em exílio? Na questão do exílio, sempre há nuances a considerar, pois o exílio é vivido por sujeitos em trânsito: trânsito íntimo, trânsito para o outro, trânsito entre lugares (imaginários ou histórico-sociais ou territoriais).

O exílio tem sentidos diversos em análises filológicas, sociais, econômicas e históricas. Também na literatura essa expressão ganha diversas dimensões. Para a escrita deste texto, foi escolhido um pequeno conjunto de poemas cuja produção está próxima temporalmente e que são representativos de uma poesia brasileira que trata do tema do exílio. É possível observar, nesses poemas, o sentimento de destempo ou a sensação de que a história se desenrola de maneira diferente para o exilado e para os que ficaram. Os poemas também foram escolhidos por apresentarem uma reação ao silêncio e à solidão do exílio. Em alguns deles, há uma valorização da terra do pai ou, por outro lado, a esperança de criar uma terra. É notável também que as reflexões sobre o retorno nos poemas mostrem que é muito difícil voltar.

A imagem do deserto é usada nesses poemas como se verifica em textos do “Antigo testamento”, nos quais o deserto é um lugar de provação, desterro, deslocamento geográfico e silêncio. É um espaço de seres que estão à margem, sempre sujeitos à fome, à sede e à pobreza. O deserto bíblico pode ser um lugar onde não se mora, mas também onde se busca conhecimento ou a identidade perdida. Essa busca é um trabalho necessariamente realizado pelo exilado e que aparece nos poemas aqui apresentados.

Alguns dos poemas escolhidos foram produzidos em função da implantação de um governo ditatorial, a partir de 1964, que dificultou ou impediu a atuação cultural e política dos intelectuais no Brasil. São três músicas populares da época da ditadura ou canções-poema cujas letras são analisadas aqui como textos literários poéticos. Martha Lúcia Ferreira Fonseca (2013, p. 47) ressalta que a canção “[...] é uma forma musical e literária bem antiga e é considerada em sua função básica, textual e musical, canção e poesia, canto ou rítmica, sendo que tais características coexistem e se complementam”. Assim, o texto escrito pode ser associado à música, e poemas ainda podem ser lidos e cantados atualmente. Os compositores-poeta, nos textos apresentados neste artigo, lançam mão de um eu

lírigo que expressa as dificuldades de quem saiu do país ou o sentimento de exílio no próprio país e a solidariedade aos que se afastaram do Brasil.

Para desenvolver a análise desses poemas, foram criadas quatro categorias que correspondem a diversas situações de exílio. Neste artigo, pressupõe-se que as situações apresentadas pelos poemas analisados, que se podem considerar “de exílio”, têm os seguintes aspectos: o exilado está fora de casa, é um ser sozinho, deseja um paraíso e passou por uma experiência de exílio anterior.

1 Estar fora de casa

A principal característica de uma situação de exílio mostrada em um poema é estar fora de casa, é a situação de deslocamento que sucede dentro da terra de origem ou fora dela. “Casa” tem várias acepções: pode significar o lugar de residência, de proteção, pode ser um grupo social, uma nação ou um lugar que está ligado estritamente ao tempo de vivência. O que é estar fora de casa? É sentir-se fora do corpo, do círculo social, religioso ou profissional, do partido político, do país, da nação, da poesia. Mas se tudo isso for próprio das ocorrências da vida? Por que seria o exílio? Quando o estar fora de casa confunde-se com o exílio? Por que razões uma pessoa que sai de casa se transforma em exilada?

Segundo Paul Tabori (1972), não há diferença entre as razões que disparam o processo de exílio: um exilado é uma pessoa que é obrigada a deixar sua terra natal devido a forças políticas, econômicas ou puramente psicológicas. Não é uma diferença essencial se ela foi expulsa pela violência ou se foi constrangida a deixar a terra voluntariamente. Pode-se afirmar, de acordo com essa ideia, que também não há diferença fundamental entre tipos de exílios que envolvem deslocamentos ou não.

No exílio, depois de possuir e perder a proteção da casa, é necessário criar estratégias de sobrevivência. Pode-se apontar como uma estratégia o esforço em se integrar ao novo lugar ou, em vez disso, a resistência a esse lugar. O exílio caracteriza-se por grande instabilidade, insatisfação e resistência a pertencer ao novo lugar onde o exilado deverá providenciar a nova morada. Quando ele se estabelece, a “força desestabilizadora” da “vida levada fora da ordem habitual” (SAID, 2003, p. 60) ressurgue, ou “[...] uma casa e laços reais são coisa para os que virão depois” (GORDIMER, 1990 apud BHABHA, 1998, p. 35), as novas gerações.

Sobreviver no exílio pode significar escrever para “[...] superar a dor mutiladora da separação” (SAID, 2003, p. 46) sob a qual vive o exilado. Em relação à questão colonial, Homi K. Bhabha (1998) escreve que a função da literatura de exílio pode ir além dessa superação. A produção literária, tanto daqueles que foram colonizados como dos que saíram de sua terra de origem, pode substituir a transmissão de tradições nacionais, criando um tema internacional, com postura crítica, em uma ação na mesma medida literária e política (BHABHA, 1998).

Assim, cultivar a poesia ou ser poeta é uma das estratégias de sobrevivência de quem está fora de casa. É ir contra o mutismo do exílio, lutar contra o esquecimento, ter a missão de denunciar o que ocorre na terra de origem, preservar a própria língua. A poesia pode até mesmo salvar o poeta do inferno, como Dante conduzido por Virgílio em **A divina comédia**.

Cultivar a poesia ou ser poeta também é ser uma voz dissonante. A presença do exilado já é por si só dissonante. Suas roupas, sua religião, sua cor, sua pobreza, seu corpo — vivo ou morto — destoam da estabilidade dos países aonde chega. Também sua presença como sinal dos que ficaram — ainda mais em risco do que aqueles que partiram — é um desafio à integração (in)desejada pelo exilado e por aqueles que (não) o acolhem.

Acolher um estrangeiro sem impor condições se choca com o orgulho que o indivíduo moderno tem de sua diferença — nacional, ética, subjetiva e irredutível — e com sua hesitação entre o nacionalismo e as tendências universalistas (KRISTEVA, 1994). As pessoas sentem o quanto o estrangeiro é diferente; em um segundo momento, compreendem que também elas próprias são singulares. Desses sentimentos díspares, surgem o amor e o ódio pelo estrangeiro, aquele que é tão semelhante quanto diferente. Continuar a ser um estrangeiro é também não reconhecer o país de acolhida como morada ou fazer de uma não morada a sua morada. A adaptação pode ser vista com desprezo, pois destrói o desejo de retorno (ROLLEMBERG, 1999). Assim, o exilado resiste a receber benefícios materiais, em enriquecer-se culturalmente e a aceitar a legalização no novo país, pois significaria uma redefinição de sua identidade (ROLLEMBERG, 1999).

Mas ao estrangeiro, às vezes, só resta concordar, dizer que está tudo certo. A presença dissonante do exilado ainda insiste em lembrar que, sim, está tudo certo, mas como “dois e dois são cinco”, como escreve Caetano Veloso, em sua música “Como dois e dois”.

Eu sigo apenas
Porque eu gosto de cantar...
Tudo vai mal, tudo
Tudo é igual
Quando eu canto
E sou mudo
Mas eu não minto
Não minto
Estou longe e perto
Sinto alegrias
Tristezas e brinco...

[...]

Não me iludo e contudo
A mesma porta sem trinco
Mesmo teto, mesmo teto
E a mesma lua a furar
Nosso zinco...Meu amor!
Tudo em volta está deserto
Tudo certo
Tudo certo como
Dois e dois são cinco
Meu amor! Meu amor! Meu amor!
Tudo em volta está deserto
Tudo certo
Tudo certo como
Dois e dois são cinco...
(VELOSO, 1971).

O deserto como metáfora de exílio é imagem recorrente na literatura, que pode ser também vista nessa música composta no exílio do autor em Londres e gravada por Roberto Carlos em 1971. O texto fala da obstinação em cantar como resistência à ditadura e acentua o estado de morador de um deserto vivido por quem está longe de casa.

Ao insistir que está tudo certo, o poeta canta o desacerto em “como dois e dois são cinco” e na afirmação de que está “longe e perto”. Observa-se que o vocábulo “deserto” contém gráfica e foneticamente o “certo” e, do modo como é usado, parece ter o prefixo “des” como negação, o que duplica a negação de que tudo está certo. O exilado está “longe e perto” ou sob um “teto”. Essas duas situações são a síntese da aparente antítese entre “deserto” e “certo”. As rimas entre essas palavras reforçam a impressão de aproximação dos conceitos. É possível perceber que o poema não trata de uma questão de aritmética, mas que foi capaz de ludibriar os

censores ao esconder, em uma aparente canção de amor, as alusões à censura — mesmo quando canta, o poeta está mudo — e à tortura.

Segundo Alexandre Felipe Fiuza (2006), os censores da ditadura brasileira esperavam uma linguagem simples e direta e, para a leitura das “entrelinhas”, era necessária “[...] uma exegese à qual não estavam habituados alguns destes censores”. O título da música se refere a uma cena no romance de George Orwell, intitulado **1984** e publicado em 1949, em que o torturador obriga o torturado a concluir que dois e dois são cinco... Esse é um sinal da conversão dos personagens opositores às ideias do regime totalitário.

Em “Como dois e dois”, a repetição da palavra “tudo” intensifica a proximidade das imagens. Afinal, “tudo” pode se referir à tentativa de padronização da arte em uma forma aceitável pela censura, à propaganda da ditadura ou ao apoio que ela teve, às mudanças que resultam no mesmo mal. Especialmente em relação à produção musical, parece que os versos “E a mesma lua a furar/Nosso zinco...”(VELOSO, 1971), recriados no poema “Como dois e dois”, remetem a canções que criam uma imagem de sociedade sem contradições e igualitária em que o amor pode tudo. No entanto, o verbo furar adquire outra conotação em “Como dois e dois”: a lua, símbolo dos poetas apaixonados, tem uma face violenta, ao parecer que rompe a proteção (ainda que precária) do sujeito.

Como voz dissonante, o poeta em exílio inventa um futuro para si por meio do poema. E quando se sente que a perda da casa é definitiva, o poema se torna a casa do poeta. O poema de exílio representa um sujeito em trânsito que leva consigo sua casa.

2 Estar na solidão

A solidão é um dos mais frequentes sentimentos que emergem nos poemas de exílio. Sentir-se em exílio é um sentimento individual, assim como cada exilado vive de maneira única seu exílio. O fato de estar na solidão é tão constitutivo do exílio a ponto de se tornarem sinônimos nos dicionários. O exílio pode significar solidão em que se vive, lugar retirado, solitário; solidão pode ser sinônimo de desterro; assim como isolamento ou insulamento.

O sentimento de solidão parece ser mais relevante na modernidade, na qual as pessoas são mais sozinhas, o que contribui para e resulta do exílio. De acordo com Marshall Berman (1986, p. 154), reconhece-se a figura do homem moderno

arquetípico no “[...] pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas”.

O fato de estar na solidão não impede que o exilado procure outros em condição análoga à sua. Nesse caso, é comum que o grupo assim organizado vivencie situações que recordem a terra de origem. Inclusive, a presença de outros é importante para provocar a atividade de lembrar, pois o caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é excepcional: “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar” (BOSI, 1983, p. 23). Viver em grupo também é importante para criar uma identificação nacionalista entre conterrâneos, ajudar-se mutuamente e reconhecer no outro um “elo simbólico com a terra natal” (ZANDONÁ; ZUCCO, 2011, p. 179).

Na música de Taiguara, “Teu sonho não acabou”, do disco intitulado **Piano e viola**, de 1972, o eu lírico, discordando da frase “O sonho acabou”, responde a John Lennon e a todos que perderam a esperança. Criado em um contexto de ditadura, o poema é uma tentativa de quebrar a solidão com uma postura solidária:

Hoje a minha pele já não tem cor
Vivo a minha vida seja onde for
Hoje entrei na dança e não vou sair
Vem que eu sou criança não sei fingir

Eu preciso, eu preciso de você
Ah! Eu preciso, eu preciso, eu preciso muito de você

Lá onde eu estive o sonho acabou
Cá onde eu te encontro só começou
Lá colhi uma estrela pra te trazer
Bebe o brilho dela até entender
(TAIGUARA, 1984).

Taiguara foi um dos músicos brasileiros que esteve entre os mais visados pela censura sistemática às manifestações artísticas. Ao estudar sua obra, Maria Abília de Andrade Pacheco reflete como esse fato foi importante na carreira do compositor. Em 1973, é lançado o disco **Fotografias**, quase todo composto no exterior:

Nesse disco, percebe-se um forte tom de exílio, elaborado desde a partida de avião até a espera ansiosa de correspondência. A carta

ao amigo do Leblon, a lembrança da mulher amada e a própria agitação de Nova York, tão vivamente descrita, não seriam, entretanto, referenciais imediatos do exílio não fosse uma nota de ausência que transborda da música e dos arranjos. No ano anterior, o LP *Piano e Viola* apontava esse rumo para a canção de Taiguara, porém sob outra dicção: ali se ensaiava uma passagem, então se falava de despedida e de retorno, quer dizer, havia um diálogo, mesmo tenso, entre o partir e o voltar, portanto se entendia que o cantor se referisse a uma viagem em termos poéticos. Em *Fotografias*, diferentemente, nota-se um artista cantando de longe, do estrangeiro. (PACHECO, 2013, p. 31).

É possível perceber, na canção “Teu sonho não acabou”, a existência de um eu lírico que perdeu sua identidade e tenta sobreviver no exílio. A oposição entre o “cá” e o “lá” — famosa em “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias — é matizada, dialetizada: a terra de origem é um paraíso com problemas e a terra de destino não é um inferno. A falta de intensidade da diferença entre os dois espaços é expressa pela referência ao brilho da estrela que vem de “lá”. Essa estrela pode significar, na música, o paraíso perdido, como em “Canção do exílio”, ou a utopia de um paraíso, ou um destino a ser construído. Em relação ao espaço do poema de Gonçalves Dias, as posições estão invertidas na letra: o paraíso está no “cá”, no exílio, no sonho de um mundo novo. Não se sabe onde se localiza esse “cá”: em outro país, em um ambiente de asilo, na morada da amada, na luta revolucionária?

À primeira vista, o poema é uma canção de amor. O título faz pensar a quem pertenceria esse sonho: não é de uma mulher amada, mas de um coletivo. No início da canção, o exilado já não tem características que o identifiquem, é transparente e vaga como um fantasma por lugares desimportantes. Na reescrita do refrão, nos últimos dois versos, há uma reviravolta:

Eu preciso, eu preciso de você
Ah! Eu preciso, eu preciso, eu preciso muito de você

Nós precisamos, precisamos sim
Você de mim, eu de você.
(TAIGUARA, 1984).

Os últimos versos parecem concluir a identificação do exilado com esse lugar de sonho. Observando-se a mudança na pessoa do discurso, do singular para o plural, pode-se pensar que essa identificação é também com o outro ou com o coletivo, indicando que existe um lugar no qual é necessário e permitido depender

de outros, um lugar em que se pode ser solidário e menos solitário.

O próprio deslocamento é, muitas vezes, um ato solitário, assim como a volta também é uma decisão individual, solitária. Nos poemas, o eu lírico mostra-se só e, em alguns casos, de maneira enfática. Estão nessa categoria os poemas em que os sujeitos andam na companhia de mortos ou de fantasmas. A companhia de um fantasma torna a caminhada mais solitária ainda, como em “Viagem na família”, do livro **José**, de Carlos Drummond de Andrade (1942). No poema, o fantasma do pai conduz o eu lírico por um deserto, a imagem mais certa de um exílio:

Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína,
desprezo frio, umidade.
Porém nada dizia.

A rua que atravessava
a cavalo, de galope.
Seu relógio. Sua roupa.
Seus papéis de circunstância.
Suas histórias de amor.
Há um abrir de baús
e de lembranças violentas.
Porém nada dizia.

No deserto de Itabira
as coisas voltam a existir,
irrespiráveis e súbitas.
O mercado de desejos
expõe seus tristes tesouros;
meu anseio de fugir;
mulheres nuas; remorso.
Porém nada dizia.
[...]
Fala fala fala fala.
Puxava pelo casaco
que se desfazia em barro.
Pelas mãos, pelas botinas
prendia a sombra severa
e a sombra se desprendia
sem fuga nem reação.
Porém ficava calada.
(ANDRADE, 1978, p. 72-73).

Esse fantasma, ou sombra, como no poema, provoca o eu lírico com seu

silêncio e o faz movimentar-se quase com um toque físico. Do primeiro ao último verso, não dá trégua ao solitário viajante. Por outro lado, o eu lírico agarra-se ao fantasma do pai a ponto de ser natural passear com ele pela cidade ou a ponto de também tornar-se um fantasma. Há muitos fantasmas no poema. Entre eles, o mais presente na poesia de Carlos Drummond de Andrade: a cidade de Itabira. No poema, estar no deserto é viver o desterro da terra natal.

Jacques Derrida (1994) escreve que o fantasma visita alguém porque o está sempre perseguindo. Mas é preciso falar com os fantasmas para criar uma literatura que os enfrente e estabeleça a herança a receber deles.

3 Desejar um paraíso

Além de o exilado estar na solidão e do fato de ele estar fora de casa, outra característica que possibilita que se defina um poema como de exílio é o desejo de estar no paraíso. Individualmente ou em grupo, o exilado tem uma ideia de um paraíso que foi perdido ou é desejável conquistar. O exilado vive em um movimento de queda, volta e reconquista do paraíso perdido.

Essa reconquista é mais significativa do que a conquista. Na maioria das vezes, o desejo de um paraíso não se distingue do desejo de voltar. Na avaliação de como retomar um paraíso, a “volta” e as “perdas” são duas instâncias que o exilado não deve esquecer.

Em relação ao paraíso perdido, é interessante observar que Sueli Siqueira, Gláucia de Oliveira Assis e Carlos Alberto Dias (2010, p. 63) escrevem que “o retorno é constitutivo do projeto migratório, mesmo que ao longo do tempo não se concretize”. Esse dado leva à discussão do que seria efetivamente uma volta, quais seriam os preparativos para voltar, quais são os impedimentos, como agem os que ficaram e qual é o paraíso para onde se quer voltar ou o paraíso para o qual se volta realmente. A volta é a tentativa de retomar um lugar na origem. Todos pensam em voltar em melhores condições, com dinheiro ou com a paz na terra de origem.

Tanto os que se vão como os que ficam vivem na expectativa do retorno. Porém, “retornar é mais difícil que partir [...]” é uma frase recorrente entre os emigrantes” (SIQUEIRA; ASSIS; DIAS, 2010, p. 63).

Em função das dificuldades em retornar, é possível que a nova pátria assuma a figura de um paraíso a conquistar. O exilado vive em um processo constante de lembrar para não perder o que ficou para trás. Na volta, ao se dar conta do

que efetivamente perdeu, de que houve mudanças, esse processo é reavivado. A respeito da obra de Ariano Suassuna, que revisita o passado sistematicamente, Bráulio Tavares (2007, p. 200) escreve que nela entram em campo a “memória, o esquecimento e a imaginação” para recriar as imagens.

Ariano Suassuna nasceu no sertão da Paraíba, perdeu seu pai aos três anos e se estabeleceu no Recife quando jovem. Parece que seu poema “A Acahuan - A Malhada da Onça”, no qual o menino-adulto se ressentia da falta de um tempo em que possuía a proteção de seu pai, mostra um sentimento de exílio:

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino,
quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua Efígie me queima. Eu sou a Presa,
Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.
(SUASSUNA, 1980 apud NEWTON JÚNIOR, 2008).

A imagem da violência está naturalmente próxima da imagem do deserto que pode se transformar em um local similar, mais de acordo com a natureza brasileira. A imagem do deserto é substituída pela de um “pasto incendiado”, uma terra amarga onde se dá o exílio. Essa terra do presente é negada quando se busca a identidade. Nem sempre a oposição mais contundente entre o “cá” e o “lá” refere-se a uma mudança territorial. O equivalente ao “cá” é o momento da enunciação, não o “aqui” que açambarca os dois espaços. É possível que o paraíso perdido esteja transformado e a oposição seja temporal. No poema, essa constatação resulta no sentimento de exílio na própria terra.

O tema do soneto publicado em 1980 é a figura do pai, o rei que vivia “aqui”. Nesse espaço idealizado, são fundidas as imagens das duas fazendas onde o autor morou na infância. Na Acahuan, o menino conviveu com o pai até os três anos de

idade. A Malhada da Onça foi o destino final após a morte do pai e as perseguições políticas sofridas pela família.

No poema de Ariano Suassuna, em meio ao riso, à alegria do passado, a tragédia é inserida na segunda estrofe. O “Desatino” anuncia o desequilíbrio na vida do poeta. A presença do sangue e das mortes prepara o leitor para a quebra da relação entre o menino e o pai amado e perdido. A alusão ao sangue também enfatiza as relações de herança e continuidade, além de se poder supor que o cantar é uma herança do pai para o filho, visto que o coração do primeiro determinava o destino do segundo. A tragédia anunciada na segunda estrofe torna-se explícita a partir do primeiro terceto.

O verso “Mas mataram meu Pai” divide o soneto em duas partes e em dois tempos, o passado e o presente. Além da guinada em relação ao tema, a estrofe também registra uma modificação temporal da figura principal do poema: o “Rei” e ser divino que estabelecia qual deveria ser o destino do filho é nomeado como “Pai”. Sua morte dá a sensação ao filho de estar perdido no mundo.

A última estrofe é a descrição de transformações espaço-temporais. O passar do tempo se encerra com os verbos no presente. O espaço igualmente é outro, diferente do sertão e oposto à ideia de reino que existe na primeira estrofe. O espaço atual é o “Pasto ensanguentado”, o mundo marcado pela tragédia. O poema redime esse espaço destruído enquanto vislumbra um espaço futuro, local de atuação do eu lírico. Nesse espaço, o filho tem a responsabilidade de continuar a herança do pai. O laço se rompeu, mas a aliança deve se cumprir.

O primeiro terceto fala da queda do paraíso — o reino — para o deserto — o “Pasto ensanguentado”. Em contraponto à queda, no segundo terceto, o filho percebe que é a continuação de seu pai. Esse sentimento trágico é ainda intensificado pelo sentimento de exílio existencial e de exílio físico, acontecido na mudança do menino sertanejo para a cidade grande do Recife, situada à beira-mar. No soneto, não existe oposição entre “cá” e “lá”. O “aqui” parece sintetizar os tempos em descompasso, pois está repleto do tempo passado, de um tempo posterior e do presente.

O exilado também pode viver um destempo, um conceito criado pelo escritor polonês exilado Joseph Wittlin. Trata-se da privação do tempo que passa em seu país de origem (TABORI, 1972). Como consequência, o exilado vive em dois tempos simultaneamente, o presente e o passado. No entanto, a vida de um exilado acelera em direção ao seu fim como de qualquer outra pessoa (TABORI, 1972). O

fato de o exilado morar em dois tempos resulta em conflitos graves e até trágicos, pois preenche sua imaginação com os fantasmas de um mundo morto (TABORI, 1972).

A consciência dessa privação pode ser observada na música “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda. Na música, o eu lírico é um exilado que quer retornar para “colher a flor/que já não dá”, ou seja, sabe que o tempo está passando em seu país:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá
Cantar uma sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer
(JOBIM; BUARQUE, 1968).

Aparentemente um hino ao nacionalismo, “Sabiá” foi a música vencedora do III Festival da Canção realizado pela TV Globo em setembro de 1968. Foi vaiada intensamente pelo público presente, que a considerava desvinculada da

realidade brasileira e preferia a canção “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré.

Na música, o símbolo da palmeira pode ser entendido como uma alusão à pátria que já não existe, o que diverge de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Também em oposição ao verbo ter do poema romântico e a todo o sentido desse poema em relação a uma pátria edênica, “Sabiá” sugere que a flor “já não dá”, em uma alusão às dificuldades que a poesia e os poetas sofriam na ditadura. A pátria já não há. A morada está em ruínas. No entanto, é para ela que o exilado canta, para reconstruí-la no texto.

Também de modo diferente do poema parodiado, “Sabiá” introduz outras noções de terra, desmanchando o conceito popular tal como aparece nas expressões que dizem respeito à terra ou à pátria: minha terra, filhos da terra, pátria amada, pátria-mãe, herói da pátria, morrer pela pátria, servir à pátria, torrão natal, terra garrida, com risonhos campos floridos. Ainda, a letra deixa subentendido o “cá”. Não existe uma oposição espacial em “Sabiá”, pois se trata de um exílio vivido dentro da própria terra. A oposição só existe entre as duas representações da terra de origem criadas pelos dois poemas. Na música, a terra de exílio parece existir apenas para inventar as formas de voltar para casa. Como estratégia de sobrevivência no exílio, o poema também afirma que ser poeta é “colher a flor” para inventar uma vida ou o futuro.

Poucos dias depois do Festival, é promulgado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, e Chico Buarque de Hollanda parte, por decisão própria, para o exílio na Europa.

Atualmente, as ditaduras, as guerras e as precárias condições de vida resultam em uma massa de deslocados no planeta que aumenta dia após dia e reforça a posição negativa a respeito do exílio. Entretanto, no exílio, vivem-se experiências que não ocorreriam na terra de origem. Há o contato com o outro, da mesma forma que na terra de origem, mas, no exílio, torna-se ainda mais relevante expor-se a outra cultura, outra língua, outras relações sociais, outros modos de fazer arte e outro trabalho. Em certos casos, o exílio, por decisão própria, tem o objetivo de proporcionar essas novas experiências. No exílio, o sujeito também pode ser mais criativo ao ser desafiado pelo conflito e pela luta. Portanto, o exilado pode contribuir com seu país de acolhimento (TABORI, 1972).

4 Passar por uma experiência de exílio anterior

Por fim, uma das características do exílio nos poemas é a ocorrência de um exílio anterior. O exílio se inicia quando o sujeito começa a sentir ou sofrer as consequências e ações da exclusão ou quando é impedido de se manifestar, entre outras situações. Esse exílio anterior pode ser resultado, por exemplo, de instabilidade política ou de perseguição política, religiosa, étnica, entre outras. Nesses casos, o sujeito se torna um clandestino em seu próprio país. O estrangeiro dentro de casa torna-se também um estrangeiro para si mesmo.

Mas essa situação pode ser estendida a casos em que existe uma insatisfação com as oportunidades restritas ou inexistentes no lugar onde se vive. Esse é o caso do ensimesmamento do Eu moderno. Segundo Luciano Gatti (2009, p. 167), o paradoxo do moderno é o homem nascer “sob o signo de sua própria caducidade”. Existe uma rejeição mútua entre o insatisfeito e seu espaço a ponto de esse espaço transformar-se em outro país. Esse sentimento de exílio íntimo pode ocorrer em mais de uma fase da vida. Alguns poemas de exílio mostram que o sujeito pode passar por essa situação mais de uma vez.

Tais poemas incorporam um acúmulo de exílios, pois toda expulsão parece ter um antecedente que é o exílio no próprio lugar. É significativo que a narrativa mítica do primeiro exílio, a expulsão de Adão e Eva do paraíso, contemple a figura de uma exilada. Eva é a mulher estrangeira, aquela que sucumbe à tentação da serpente, esta “[...] muito cultuada entre os cananeus, por presidir à fertilidade e à sabedoria” (GRUEN, 1977, p. 58). Eva, no paraíso, já vive no exílio.

Em “Poema sujo”, de Ferreira Gullar, há um trecho que pode indicar que o fato de estar em outro país reforça o sentimento de exílio da cidade natal. A saída do autor de sua cidade é anterior ao deslocamento por razões de atividades políticas:

Descendo ou subindo a rua,
mesmo que vás a pé,
verás que as casas são praticamente as mesmas
mas nas janelas
surgem rostos desconhecidos
como num sonho mau.

Mudar de casa já era
um aprendizado da morte
[...]

ainda estás vivo e vês, e vês
que não precisavas estar aqui para ver.
(GULLAR, 1976, p. 75-76).

No exílio, em Buenos Aires, Ferreira Gullar recriou no poema sua cidade da infância, São Luís, de onde saiu voluntariamente. Em “Poema sujo”, essa cidade significa proteção, acolhimento; já a imagem da cidade estrangeira está ligada à instabilidade, à tensão e à resistência em morar em um lugar que é mistura de ameaça e refúgio.

Mudar de casa é, portanto, conhecer a intensidade da perda. Essa mudança a que foi submetido o eu lírico tem outro qualificativo de violência: a mudança de casa, “como num sonho mau”, é “um aprendizado da morte”. No trecho, é possível observar uma experiência de morte inconclusa e de sofrimento. Edward Said (2003) também afirma que o exílio é como a morte, mas sem sua clemência. Ainda fora da literatura, o exílio pode resultar na extinção física, sua última consequência.

Em “Poema sujo”, parece que a morte não é vista como uma força redentora que encerrará a angústia do exilado. A força do exilado é a sua vontade de voltar. A mudança de casa existente no trecho citado tanto pode ser uma metáfora do exílio — ou de exílios sucessivos — como do retorno à cidade por meio do poema. Esse retorno pode ser visto como o momento em que se vai ao encontro da morte ou da perda fundamental.

No poema, refletir sobre suas origens provoca desconforto ao artista no exílio. Mas essa reflexão não ocorreria sem a distância. Segundo Edmond Jabès (2011), só com a distância o escritor possui as coisas, não é oprimido por elas e pode dar um sentido ao passado.

5 Conclusão

Os poemas brasileiros aqui vistos trazem para o século XX uma herança de poesia de exílio. Neles se pode perceber que o eu lírico está fora de casa e no exílio, pois entende que algo se perdeu. Essa sua percepção de exílio o faz desejar retornar ao paraíso perdido devido ao deslocamento geográfico, à violência ou à sua própria decisão. Pensar na volta é uma estratégia de sobrevivência no exílio, mas retornar não é fácil; pode ser até impossível. No entanto, o retorno constitui-

se um norte para o exilado, não importa que seu exílio seja territorial ou interior.

Identifica-se nos poemas que o exílio é um tempo e lugar de instabilidade. O poeta é um ser fragmentado, solitário — embora não esteja sozinho — e que usa sua escrita para sobreviver ao exílio. Escrever é um modo de realizar a vontade de voltar para casa, como se expressam muitos poemas de exílio. Essa casa pode ser a cidade de origem, um país ou uma situação mais confortável e menos perigosa. Para ela se quer voltar, ainda que ela já não exista ou exista apenas nos poemas.

The Meanings and Pathways of Exile in Brazilian Poetry

Abstract

Exile is a universal issue and can be experienced within one's own country or community — known as existential, intimate or inner exile - and/or lived outside them, as is the case with human displacements occurring throughout History, with emphasis on the tragic migratory movements in the 21st century. Commonly associated with the situation resulting from geographic displacement, exile also occurs in non-geographic places/spaces, within the subject. This individual is banned from his social group for not adhering to the values shared by the majority, thus becoming an exile. In the literary dimension, there is a tradition of poems of exile. In this article, poems that compose the Brazilian poetry tradition of exile are analyzed. In order to determine the choice and analysis of such poems, the following aspects were taken into account in the poetic scene: the individual has experienced exile before, is away from home, is aware of his state, and is a lone being longing for paradise. The analyses of these poems are mostly based on the theoretical reflections of Denise Rollemberg, Edward Said, Homi K. Bhabha, Paul Ilie and Paul Tabori.

Keywords: Exile. Reassurance. Political exile. Brazilian poetry.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**: 10 livros de poesia. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Globo, 1999. v. 2, p. 96-98.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FONSECA, Martha Lúcia Ferreira. **A canção como poema**: Chico Buarque e o eu lírico feminino. 2013. 86 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <<http://www.cesjf.br/mestrado-em-letras-dissertacoes/2013/348--10.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

FIUZA, Alexandre Felipe. A censura à canção em espanhol durante a ditadura brasileira. **Espéculo**. Revista de Estudios Literarios, Madrid, año X, n. 33, jul.-oct. 2006. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/censurab.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 159-178, jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2009000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 31 mar. 2017.

GRUEN, Wolfgang. **O tempo que se chama hoje**. São Paulo: Edições Paulinas, 1977.

GULLAR, Ferreira. Entrevista concedida a Antônio Carlos Secchin e outros. **Poesia Sempre**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 9, p. 411-432, mar. 1998. Disponível em: <<http://leiovejoescuto.blogspot.com.br/2013/03/entrevista-de-ferreira-gullar.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HORSTMANN-NIEMANN, Hans-Joachim. Migração. Tradução de Egidio F. Schmitz. In: ENDERLE, Georges (Ed.). **Dicionário de ética econômica**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1997. p. 402-407.

ILIE, Paul. **Literature and Inner Exile**: authoritarian Spain, 1939-1975. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

JABÈS, Edmond. **Del desierto al libro**. Tradução de Gastón Sironi. 2. ed. Córdoba: Alción, 2011.

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. **Sabiá**. [S. l.]: Marola Edições Musicais, 1968. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=sabia_68.htm>. Acesso em: 31 mar. 2017.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

NEWTON JÚNIOR, Carlos (Org.). **Ariano Suassuna 80, memória**: catálogo e guia de fontes. Rio de Janeiro: Sarau, 2008.

PACHECO, Maria Abília de Andrade. **Taiguara**: a volta do pássaro ameríndio (1980 - 1996). 2013. 305 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14671/3/2013_MariaAbiliadeAndradePacheco.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2017.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio**: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAID, Edward Wadie. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward Wadie. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SIQUEIRA, Sueli; ASSIS, Gláucia de Oliveira; DIAS, Carlos Alberto. As múltiplas faces do retorno à terra natal. **Cadernos de Debates Refúgio**, Migrações e Cidadania, Brasília, v. 5, n. 5, 2010. Disponível em: <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/portugues/Publicacoes/2011/Caderno_de_Debates_5.pdf?view=1>. Acesso em: 31 mar. 2017.

TABORI, Paul. The semantics of exile. In: TABORI, Paul. **The Anatomy of Exile**. A semantic and historical study. London: Harap, 1972. p. 23-38.

TAIGUARA. Teu sonho não acabou. Intérprete: Taiguara. In: TAIGUARA. **Sucessos de Taiguara**. São Paulo: Odeon, 1984. Lado A, faixa 6. 1 disco sonoro.

TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VELOSO, Caetano. Como dois e dois. Intérprete: Roberto Carlos. In: ROBERTO CARLOS. **Roberto Carlos - Detalhes**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1971. Lado A, faixa 2. 1 disco sonoro.

ZANDONÁ, Jair; ZUCCO, Maise Caroline. Casas em exílio: fragmentos do feminino em personagens de Orlanda Amarílis. **Investigações**, Recife, v. 24, n. 1, p. 177-202, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1291/985>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

Jorge de Sena e o Minotauro: ao desterro, sempre!

Alessandro Barnabé Ferreira Santos*

Resumo

Jorge de Sena foi, sobretudo, poeta, que, “nascido em Portugal, de pais portugueses,/e pai de brasileiros no Brasil [...]”, terá sido “[...] talvez norte-americano quando lá estiver”, testemunham versos seus. Este artigo pretende analisar o poema “Em Creta, com o Minotauro”, publicado em **Peregrinatio ad loca infecta** (1969). Para tanto, o artigo divide-se em três momentos distintos, mas conectados: apresentação breve da obra na qual o poema está inserido, a partir do aspecto que lhe dá coerência interna: o tópico do desterro e da peregrinação; análise do poema a partir do sintagma “dedo sujo” e a sua relação com a experiência de desterro; conclusão.

Palavras-chave: Paisagem. Poesia. Jorge de Sena. Testemunho.

Recebido em: 30/03/2017

Aceito em: 03/07/2017

* Universidade de São Paulo (USP). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1 Peregrinatio ad loca infecta: apresentação

O título **Peregrinatio ad loca infecta**¹, obra em que aparece o poema a ser analisado neste artigo, foi dado por Jorge de Sena de modo irônico e caricatural a uma *Peregrinatio ad loca sancta*, “[...] espécie de guia e relatório devoto, artístico e prático do peregrino da Terra Santa, que constitui um dos mais preciosos documentos existentes para o estudo do latim vulgar” (SENA, 2013, p. 453), e dá a ver algumas questões importantes que chamam a atenção para a presença da paisagem — *loca infecta* — na obra do poeta: o título suscita um pensar sobre a paisagem porque anuncia um percurso de peregrinação, ou seja, um vagar no mundo que lembra as peregrinações cristãs por lugares sacros. Entretanto, a peregrinação do poeta, suscitada por seus múltiplos desterramentos, é de outra ordem.

O adjetivo *infecto*, com o qual o poeta caracterizou os lugares pelos quais percorreu, nada tem em relação a um qualitativo de ordem negativa, que indicasse infecção ou rejeição pessoal da jornada trilhada e dos espaços que o acolheram em seus múltiplos exílios. Sobre essa chave interpretativa, a da infecção, Jorge de Sena confessa o contrário, num prefácio de título curioso, “Isto não é um prefácio”,² em que esclarece de modo rigoroso: “Mas não se deve, de maneira alguma, supor que a ideia de ‘peregrinação aos lugares infectos’ possa ser assimilada a uma expressão das amarguras de ser-se um ‘peregrino da América’,³ como tenho sido, e da Europa

1 A obra poética de Jorge de Sena pode ser encontrada em três coletâneas distintas: 1. Moraes Editores, os volumes **Poesia-I** (1977), **Poesia-II** (1978) e **Poesia-III** (1978); 2. Edições 70, os volumes **Poesia I**, **Poesia II** e **Poesia III** (1989); por fim, 3. Guimarães Editores: os volumes **Poesia 1** (2013), dedicado à obra poética que Jorge de Sena publicou em vida, e **Poesia 2** (2015), à obra poética que ficou por ser publicada. Todas as referências à obra poética de Jorge de Sena, aqui citadas, foram retiradas da publicação mais recente; logo, de **Poesia 1** (2013), sob edição de Jorge Fazenda Lourenço.

2 “Isto não é um prefácio” poderia ser o título de todos os prefácios que acompanham as publicações existentes da obra de Jorge de Sena. Com efeito, aquilo a que convencionalmente chama-se prefácio converte-se, na obra do poeta, em verdadeiros ensaios e meditações acerca de sua poesia, estes realizados com a intenção de fornecerem um guia orientador da leitura dos poemas que ali vão escritos, uma preocupação constante na vida de um poeta que fora obrigado a lidar por longo período com a alcunha de intelectualista, para não dizer hermético, dado o modo como seus primeiros leitores enxergaram a sua poesia.

3 Jorge de Sena faz “[...] alusão ao romance didático (e tremendamente medíocre e enfadonho) **Compêndio Narrativo do Peregrino da América**, Lisboa, 1728, de Nuno Marques Pereira, que os primeiros historiadores da literatura brasileira, no seu afã de escrever patrioticamente do que não havia, desenterraram do esquecimento em que havia caído (após ter conhecido, ao que se diz, grande sucesso ao tempo da publicação), para desempenhar o papel histórico de primeira obra brasileira de ficção.” (SENA, 1969, p. 23) Trecho de nota explicativa acerca do “peregrino da América”. O poeta comenta, ainda, que a crítica brasileira à época já não considerava a obra de tanta importância, não tanto por suas qualidades estéticas internas, mas pelo fato de que se descobriu a não naturalidade brasileira, e sim portuguesa, de seu autor.

por fim, há cerca de dez anos.” (SENA, 2013, p. 453). Os lugares de que fala são infectos precisamente porque a visão que deles se imprime é aquela mesma visão profunda, extraída de uma “vigilância” atenta, contínua e consciente que tem Sena do mundo, da poesia e da humanidade. Uma vigilância expectante como aquela observada no instante imagético-sonoro da queda do vaso da China, durante a audição da peça de Debussy, de onde saem apenas papéis velhos e sujeira, presente no seu poema “La cathedrale engloutie”, de Debussy.⁴

Quando se olha para o interior da obra, encontra-se a seguinte estruturação feita em cinco partes, unidas em perfeita comunhão e coerência: “Portugal” (1950-1959), “Brasil” (1959-1965), “Estados Unidos da América” (1965-1968/1969), “Notas de um regresso à Europa” (1968-1969) e um “Epílogo”. Os intervalos temporais entre os parênteses de cada seção do livro compreendem exatamente as datas de produção dos poemas que as compõem, e não só o título de cada seção indica também o espaço geográfico em que cada bloco de poemas foi composto; são, portanto, índices espaço-temporais a apontar para as circunstâncias específicas de exílio que enformam e contribuem para a coerência interna dessa **Peregrinatio ad loca infecta**.

Para além da questão titular de cada seção da obra, como dito acima, Jorge de Sena utiliza um recurso que chama a atenção para as relações dialogantes que mantém com outros poetas, dispostas sistematicamente nas diversas epígrafes que povoam a sua obra. O poeta usa o recurso da epígrafe como modo de apresentação justa e de plena concordância com os temas gerais de cada bloco de poema. No transcurso de sua obra, as epígrafes têm grande significado, porque, além de dialogarem com a sua poesia, fornecem rastros de leitura do poeta. Assim é que, na seção “Portugal”, o que prevalece é o rastro camoniano de **Os Lusíadas**: “Eis, quase cume da cabeça/de Europa toda, o Reino Lusitano (CAMÕES, canto III, 20).”

Essa epígrafe é farta de sentidos quando se entende que ela cumpre uma função dialogante com os poemas que compõem a seção. Camões foi uma grande obsessão seniana, quer em sua obra poética — os motes de poemas camonianos dos quais se apropria em versos seus, de maneira, por vezes, a dar-lhes um sentido outro, encorpado ao poema seniano — ou em seus escritos teóricos e ensaísticos, nos quais o poeta empreende importantes análises da obra do herói luso. Ali, na epígrafe, há um indício da importância do reino lusitano para a Europa, um sentimento de

4 O poema foi publicado em **Arte de Música** (1968). In: SENNA, 2013, p. 385-7.

grandeza já envolto a certa melancolia ou estado de saudade portuguesa que não é jamais superado; antes, acentua-se e firma-se como particularidade da identidade portuguesa. O corpo de poemas dialoga com essa ideia e põe em evidência o já não tão mesmo Portugal camoniano.

No corpo de poemas, questiona-se o lugar de Portugal naquele século XX que é o de Fernando Pessoa e, também, o de Jorge de **Arte de Música**, duas figuras de personalidade e visão poética tão diferentes. Aqui, nesta seção, a terra portuguesa, em sua dimensão completa, começará a aparecer, e o próprio país natal já é visto de uma maneira distanciada, ainda que o sujeito esteja vivendo em Portugal. A paisagem portuguesa habita o ser do sujeito, ainda que ele mesmo se encontre em estado de estrangeiramento, e isso aparece de modo curioso em sua poesia. Logo em seguida, o poeta faz valer os versos de Horácio, quando traz à abertura da seção “Brasil” a seguinte estrofe:

Quid brevi fortes jaculamur aevo
Multa? Quid terras alio calentes
Sole mutamus? Patriae quis exul
Se quoque fugit?
(Porque, se a vida é breve, tantas cousas
buscamos? Para que terras alheias
por outros sóis candentes? Quem da Pátria
sai a si mesmo escapa?)
(HORÁCIO, Odes, II, 16). (SENA, 2013, p. 467)

A epígrafe serve às meditações que o poeta empreende em torno do tema do pertencimento à pátria. Os versos finais “Quem da Pátria/sai a si mesmo escapa?” são, de certo modo, uma interrogação que persegue Jorge de Sena ao longo de toda a sua obra, na medida em que, para o poeta, as dimensões que uma específica experiência do exílio empreendem em sua alma de sujeito parecem ser muito maiores do que normalmente seriam: ocorre, no caso do português, uma espécie de exílio adentrado, ou mesmo o sentimento que tem o poeta em relação à pátria “de que por acaso de gerações nasci”, como alerta em versos do clássico “Em Creta, com o Minotauro”. É possível ser-se português mesmo em espaços que não Portugal?

No bloco de poemas que compõem a seção “Estados Unidos da América”, o poeta utiliza-se de versos de Yeats, a inaugurarem poeticamente a ocorrência biográfica de um segundo exílio (ou mesmo terceiro, e derradeiro) pelo qual Jorge de Sena haveria de passar, quando da instauração de um duro regime militar no

Brasil, espaço onde viveu, adquiriu cidadania, filhos e construiu versos, para além de linhas narrativas e políticas — dada sua participação no jornal oposicionista **Portugal Democrático** — linhas de força que se misturam fundamentalmente ao longo de sua obra, em suas múltiplas facetas. País onde, aliás, iniciou sua carreira docente como professor de Literatura Portuguesa em São Paulo. Aos versos, aliás, atente-se:

You think it horrible that lust and rage
Should dance attention upon my old age;
They were not such a plague when I was Young;
What else have I to spur me into song?
(Acham horrível que este cio e raiva
sejam que atento dança o meu envelhecer;
não eram uma tal praga em minha juventude.
Que mais eu tenho que a cantar me pique?)
(YEATS - *The Spur*). (SENA, 2013, p. 525).

Esses versos sinalizam, também, para a forte relação de Jorge de Sena e de seus amigos do **Cadernos de Poesia** com a tradição literária (poética sobretudo) de língua inglesa. E não só: são versos que apontam, talvez numa aproximação forçada, para a mesma postura em relação à tradição inglesa que tem Fernando Pessoa, que foge da tradição lusa de influência francesa. Sobre essas questões, Martinho (1982) apontou um verso do romântico inglês John Clare tornado glosa num poema de Sena. Fernando Martinho em texto intitulado “Leituras na poesia de Jorge de Sena”, que data de 1982, publicado na **Revista Colóquio/Letras**, afirma, em torno da relação mantida pelo poeta com o universo poético anglo-saxão:

A familiaridade com a vida e a obra do poeta romântico inglês John Clare (1793-1864) suscita a Sena — que, com os seus companheiros de *Cadernos de Poesia*, muito fizera para abrir as nossas letras ao mundo anglo-saxônico, e, assim, desviá-las da sujeição aos eternos modelos franceses. (MARTINHO, 1982, p. 17).

Já na seção “Notas de um regresso à Europa”, os versos que abrem o bloco de poemas são de natureza clássica (Safo) e simbolista (Mallarmé). As duas recorrências remetem, em evidência clara, aos temas gerais de que trata a obra poética em análise: a perspectiva da viagem, ou melhor, entendida como peregrinação, e a experiência de retorno aos lugares pátrios, ou àqueles cuja

“camisa” (nacionalidade) o poeta vestiu e deitou fora, “com todo o respeito”, à roupa vestida. De Mallarmé, põe-se a questão da viagem, seguida por Safo em seu entendimento de um inevitável retorno daqueles que partem, a partir de específicas metáforas. O retorno é do que trata mesmo a matéria dessa seção em específico, retorno a Portugal, retorno a outros países europeus, ainda que por curto período de tempo e jamais um retorno definitivo:

Au seul de voyager...
(MALLARMÉ - **Poésies**)
Ao lar, Vésper, tu fazes que regressem todos
Que a radiante Aurora aos longes conduziu:
Ovelhas ao redil, as cabras aos apriscos,
E os filhos para ao pé de sua mãe.
(SAFO). (SENA, 2013, p. 547).

2 Jorge de Sena e o Minotauro: ao desterro, sempre

O estudo da relação entre poesia e paisagem e o seu diálogo com a experiência do desterro, na **Peregrinatio ad loca infecta**, tem como ponto de partida o rastro grafado de um “dedo sujo”, surgido a meio percurso da trajetória poética de Jorge de Sena e no espaço intermédio de seu diário infecto. Essa imagem suja, que aparece no poema “Em Creta, com o Minotauro”, de 1965, ao mesmo tempo é síntese de toda uma visão de mundo própria ao testemunho poético e abertura de pistas seguras e interessantes sobre o estado de fratura incurável no qual esteve o poeta por toda a sua vida.

Há no poema narrativo um movimento de impulso ao sentimento de irmandade entre o sujeito poético e a figura mítica do Minotauro, muito menos grego, na percepção do poeta. Ambos haveriam de partilhar a mesma experiência pela via da trágica coincidência de serem sujeitos em permanente estado de desterro: o poeta, estrangeirado em seu Portugal de nascença; o Minotauro, isolado de tudo e de todos, em seu labirinto. Restará Creta como destino último de uma peregrinação infecta, e de lá o poeta observará o mundo e a vida, enquanto mexe o seu café transnacional.

Percebe-se aí que o desterro foi tema de grande apreciação para Jorge de Sena, sobretudo quando se leva em consideração que essa experiência de fratura marca toda a sua vida e, por extensão, a sua obra poética, de que a sua **Peregrinatio** é importante modelo. É nela que se dá o aparecimento do “dedo sujo”, tão

fundamental imagem naquilo que ela carrega de rastro e abertura: a sujeira tornada objeto poético e estético é, no testemunho seniano, produto do ato investigativo em face das origens da vida. Nisso, o próprio café torna-se sujo, numa transferência através dos dedos já marcados de sujeira.

Neste artigo, seria importante entender o conceito de desterro como “fratura incurável”, cuja origem radica nos escritos em torno dessa temática proposta por Edward Said, no livro **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**, na edição brasileira de 2003. O crítico já falecido, ali, afirma perigosamente que parte da cultura moderna do Ocidente seria produto das experiências de sujeitos exilados, emigrantes e refugiados. Tais categorias de fratura entre sujeito e terra podem ser semanticamente aproximadas, mas não equivalem entre si, pelo fato de que implicam um nível de modulação do distanciamento, forçado ou não, do sujeito de um espaço geográfico delimitado.

Jorge de Sena, em seu desterro triplo, pode ser situado nesse quadro sentimental de fraturas que marcaram o século XX. O crítico português Luís Adriano Carlos, acerca dos possíveis efeitos da experiência do exílio na obra do poeta, utilizou a seguinte gradação entre emigração e exílio, no que afirmou: “Poucos poetas produziram como Jorge de Sena uma imagem tão viva e profunda dessa aventura grandiosa que é a Emigração — ou, na sua vertente mais amargurada, o Exílio.” (CARLOS, 1983⁵ apud FAGUNDES, 2001, p. 51). Houve, na vida do poeta, a urgência de sair de Portugal e, pela via da amargura, a sua jornada torna-se exílio, desterro, que marca a sua obra.

O desterro pode ser entendido como fratura incurável que decorre do afastamento forçado do sujeito de sua terra natal. Seria difícil mensurar o quanto da produção moderna é, de fato, produção de seres em estado descontínuo, mas o século XX parece fornecer interessantes pistas para pensar nas relações estabelecidas entre a experiência do desterro e a nacionalidade, ou o enraizamento. Se é difícil mensurar esses dados, é mais ou menos pacífico a existência de uma produção literária intensa do que se convencionou chamar “Literatura de exílio”, modo de escrita de seres em estado de deslocamento geográfico de suas terras, como o é a própria poesia de testemunho do português Jorge de Sena.

Sobre os produtos positivos e negativos gerados pela experiência do desterro, Edward Said assim reflete: “[...] embora seja verdade que a literatura e a história

5 CARLOS, Luis F.A. A Escrita da Emigração e a Emigração da Escrita na Poesia de Jorge de Sena. *Nova Renascença*, n. 11, Verão de 1983.

contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação.” (SAID, 2003, p. 46). Portanto, essa experiência não pode ser vista senão por isto que é, de fato: fratura, e assim deve ser compreendida, ainda que possa produzir “positividades” em forma de obras admiráveis — a poesia circunstancial de Jorge de Sena. O crítico conclui: “As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.” (SAID, 2003, p. 46). Em Jorge de Sena, há algo que fica para trás, é verdade, mas parece ocorrer também aquilo que Francisco Cota Fagundes assinala, em ensaio de 2001, como a ocorrência do desterro, na vida do poeta, em função da obra poética, como se ela em si obrigasse o poeta ao desterro:

Contudo, Adriano Carlos, com base em afirmações feitas por Octavio Paz em *Las Peras del Olmo* e na presença dos temas em questão, até mesmo na poesia seniana anterior à partida do escritor para o Brasil, afirma o seguinte: “arrisco-me a propugnar que o exílio de Sena decorreu em grande parte de uma exigência da sua obra” (p. 254).” (FAGUNDES, 2001, p. 52).

Dessa forma, a poesia de Jorge de Sena, marcada pela experiência do exílio, sobretudo o poema em análise, carrega uma “geograficidade”, do modo como Eric Dardel a entendeu, “[...] amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma “geograficidade” (*géographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino.” (DARDEL, 2011, p. 2), que parece ser a marca do seu “dedo sujo”. A Terra torna-se o meio pelo qual a realidade geográfica — vivências, experiências e percepções de mundo do sujeito — é materialmente possível. Há algo de forte teor telúrico no pensamento dardeliano, se se pensa que a Terra surge como espaço primeiro e original da vida humana; antes de qualquer relação que se tenha no espaço, a Terra.

Essa “geograficidade” pode ser sentida na poesia de Jorge de Sena de modos diversos, mas sempre como resultado original de uma “peregrinação infecta” que, ao fim e ao cabo, foi toda a sua vida. A “geograficidade” leva o sujeito poético de “Em Creta, com o Minotauro” a chamar de “sujo” o dedo (dele) com que largamente investigou as origens da vida. Não por acaso, a postura investigativa é também um ato de perceber e de experienciar o mundo, porque pressupõe um modo pelo qual o poeta se relaciona com o que está à sua volta, e um modo peculiar

com o qual ele transforma, ou metamorfoseia, essa experimentação de mundo em matéria poética, culminando em seu testemunho poético.

O poema narrativo, aqui analisado, foi caracterizado por Francisco Cota Fagundes (2001) como “poema-rio” “[...] de que numerosos textos de ficção e poesia senianos seriam como que afluentes” (FAGUNDES, 2001, p. 58). Seria um poema de uma dimensão dúplice: catalisadora, porque nele convergem temas fundamentais e perenes da obra seniana; e difusora, porque se conecta e promove poemas outros que parecem ser extensão sua. Ou, mesmo, é poema fundamental na poética do testemunho por tornar escrito, portanto, metamorfoseado em testemunho, aquilo que aparece desde cedo nos escritos senianos, mas que não tem nome, aquela específica sujeira de “investigar as origens da vida”.

Do “poema-rio” à obra seniana, o crítico português Jorge Fazenda Lourenço (2010) aponta na poesia o seu caráter redivivo e referencial de poder retomar sempre um outro poema seu ou de outro poeta, criando uma teia poética feita de diálogo. Ora, ambos, Fagundes e Lourenço, chamam a atenção para aquilo que há de fundamental no testemunho seniano: o seu caráter dialogante, a revelar a dimensão da experiência humana, tornada ela mesma uma eterna e profícua peregrinação, ou a passagem do *voyeur* ao *voyant*, como analisa Lourenço (2010), materializada na imagem telúrica do “dedo sujo”. Mesmo porque, apesar de sua inscrição grafada ser de 1965, a sujeira poética se faz indício e mesmo rastro fulcral desde o início da obra do poeta, sendo por isso o elemento de diálogo entre os poemas que aqui serão analisados.

O “dedo sujo” de Jorge de Sena engendra um movimento de abertura que tem caráter dúplice na medida em que estabelece uma conexão com o Portugal histórico de Camões, a partir da citação dos versos do clássico português, mas não só, e com um futuro que pode ser o Portugal “inefável”, adjetivo que Sena usa de modo extremamente irônico a sinalizar não para sua apreensão figurada, mas para o estado de impossibilidade de expressão do discurso poético livre das amarras de censura impostas pelo regime salazarista. Uma inefabilidade sentida já no período de 1950, ano em que escreve o poema “Os paraísos artificiais”;⁶ e, se assim o é, melhor que seja um futuro em Creta, junto do Minotauro, lugar onde a inefabilidade do dizer tudo aquilo que deve ser dito em relação ao que ocorre em torno do poeta não é condição de vida.

⁶ Este poema foi publicado em **Pedra filosofal** (1950). In: SENA, 2013, p. 147.

Desse Portugal que aparece no narrativo autobiográfico como espaço de pertencimento pátrio do poeta, ainda que posto em questão pela via da identidade apresentada como “[...] camisas [que] se despem./se usam e se deitam fora, como todo o respeito/necessário à roupa que se veste e que prestou serviço [...]”, há uma outra descrição, temporalmente anterior, mas que resguarda questões similares. Ela encontra-se em “Os paraísos artificiais”, cuja aparição se dá na abertura da seção intitulada “I - Circunstância”, do livro **Pedra filosofal** (SENA, 1950).⁷ Aqui Portugal aparecerá como terra precedida do possessivo (minha), portanto, como pertencimento umbilical que permitirá ao poeta apontar mesmo aquilo que há, mas sobretudo aquilo que não há em sua terra.

De fato, o poema é antecedido por uma epígrafe goethiana a indicar o caráter fundamental da poesia de Jorge de Sena: a concepção de ser a poesia essencialmente circunstancial, ou como ilumina um de seus prefácios confessionais, em que o poeta se explica e teoriza, simultaneamente, em seu antiprefácio, na coletânea **Poesia-III**, quando escreve que “Toda a poesia é circunstancial; e a específica circunstancialidade dela será precisamente o que contribui para a particular unidade desta **Peregrinatio**: [...]” (1969) (SENA, 2013, p. 452). E, acrescentaria, de toda a sua obra poética, na medida em que as epígrafes não devem ser menosprezadas na leitura da poesia seniana, como já apontou Lourenço (2010).

A evocar o caráter idílico inerente a um certo discurso proferido em relação à terra de nascença, o poema põe em questão, já de início, duas possibilidades de entendimento desta terra: de princípio, o sujeito lírico nos fala de sua terra portuguesa, precedida pelo indicador espacial (na) e o possessivo (minha). “Na minha terra”, entendida como Portugal, é o solo pátrio de que se fala; logo em seguida, o sujeito constata dois fatos, um decorrente do outro: “[...] não há terra, há ruas”. Da primeira terra, que surge como evocação do espaço pátrio, logo, como estabelecimento da localização geográfica de onde emana a “geograficidade” do poema, aparece uma outra concepção de “terra”, entendida como chão, firmeza do solo, que simplesmente não há, num Portugal cada vez mais penetrado pelo asfaltamento de suas ruas e verticalização de sua paisagem.

Esse sujeito lírico, constituído numa espécie de biografema, está a falar de seu Portugal natal, e nisso aproxima-se do canto de Gonçalves Dias, e só. Porque o cântico seniano é de outra ordem, na medida em que é feito e fecundado pela percepção de uma ausência quase agônica. O Portugal que canta é aquele marcado

⁷ Este livro consta de **Poesia I** (2013).

pela ausência de tudo aquilo que um dia houve, e hoje já não há. É, portanto, um cântico sem música: como o vaso da China, cuja queda interrompe o instante de audição da peça de Debussy, parece ser esse poema surgido do mesmo instante em que se percebe que, do vaso, saem papéis velhos e sujeira. Talvez aí resida a potência testemunhal desse poema, pela sua constituição feita de exaltação ao avesso, que expande os sentidos do dizer, revelando, pelo anticântico, um Portugal que toda a gente se empenha em ignorar, como já apontava na sua carta-poema⁸.

Jorge de Sena formula a sua poética do testemunho não como teoria apriorística ou como coisa intelectualmente pensada desde o início de sua atividade poética. O primeiro registro de teorização dessa poética ocorre de modo condensado no prefácio da primeira edição da coletânea **Poesia-I** (1961). Isso significa que o testemunho poético seniano é, antes mesmo de ser um guia de construção de poemas, uma prática poética⁹ que acompanha o poeta desde o início de sua vida literária. Testemunhar em poesia implica viver e experienciar o mundo posto com aquela mesma intensidade e vigilância atenta com que vive o Minotauro, na ilha de Creta, e com as quais o poeta, ou melhor, o sujeito lírico que ali e ao longo de toda a poesia seniana muito se aproxima do sujeito empírico, tanto se identifica, a ponto de espelhar a sua vida com a dele.

A decisão de optar pela criação de um sujeito poético que escreve versos que parecem muito mais dizer, ou mesmo narrar, da vida do próprio português, engenheiro e pai de filhos brasileiros, “quando lá estiver”, é a demonstração da consciência que Jorge de Sena tem de recusar o princípio central da poética de seu precursor, Fernando Pessoa, ou suplantá-lo alguma coisa que falta ao fingimento pessoano, como aponta Fátima Freitas Morna: “Toda a poética de Jorge de Sena se submeteria assim a uma *teoria do testemunho* como forma alternativa e dialecticamente complementar do ‘fingimento poético’”. (MORNA, 1985, p. 24). Para o poeta, a poesia deve ter um papel ético, por isso transformador, o que não comporta o uso de máscaras tais quais aquelas usadas no fingimento pessoano. A diferença reside no fato de que, no poema seniano, o sujeito lírico não

8 Cf. “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, poema de 1959, publicado no livro **Metamorfoses** (1963), e que consta na coletânea **Poesia I**, p. 347-351.

9 “[...] a formulação do testemunho poético não é uma construção apriorística, no sentido de uma teoria que comande a prática poética, como no caso, por exemplo, do neo-realismo, condicionado, a partida, por uma ideologia política e partidária. [...] A teoria do testemunho surge, assim, como a validação de uma prática poética em progresso; ou melhor, como uma práxis que naquele Prefácio de 1960 se organiza enquanto dádiva de uma consciência criadora, que, no acto de aferir-se, se revela.” (LOURENÇO, 2010, p. 105).

é o Minotauro, e nem deseja sê-lo, porque suas vidas estão espelhadas; fosse um poema pessoano, o sujeito seria ele mesmo a figura mítica em si.

Poema encontrado em sua **Peregrinatio ad loca infecta** (1969), que figura como diário poético da circunstancialidade maior que se abateu na vida de Jorge de Sena a partir de 1959: o desterro. É nessa data que o poeta, a convite de brasileiros, vem proferir uma conferência no 4º Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros, na Universidade da Bahia (Adolfo Casais Monteiro e Eduardo Lourenço, amigos de Sena, também participaram do colóquio), e no Brasil já fica a viver o que seria o seu primeiro exílio — ou segundo, caso se considere que a situação de medo e restrição na qual vivia a sociedade portuguesa sob o jugo da ditadura salazarista impele o poeta, que fora sempre um crítico ferrenho do regime ditatorial, a um certo autodesterro em solo pátrio. Tal hipótese do autodesterro como afastamento primeiro de sua pátria encontra suporte na própria constituição de **Peregrinatio**, que recolhe poemas desde 1950, ano em que o poeta ainda vivia em Portugal.

A paisagem aqui poderá ser entendida naquela mesma apreensão de Eric Dardel: “[...] a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social.” (DARDEL, 2011, p. 32), que parece dialogar com a de Michel Collot (2010), posterior, no sentido de porção de terra capturada em fragmentos por um olhar ativo e operante. Nessa perspectiva, em “Em Creta, com o Minotauro”, a paisagem apresenta-se ao sujeito como imagem selecionada por um ponto de vista peculiar e específico, marcado por sua postura de testemunha, o que evidencia a participação ativa do sujeito na aparição da paisagem que surge como extensão inalcançável em seu todo, por isso o sujeito tem apenas a visão de sua parte. Portugal, Brasil, Estados Unidos e Creta assim surgem no poema em análise.

O poema-rio, estruturalmente construído em cinco partes, narra uma trajetória simultaneamente específica, porque vinculada à circunstancialidade dos desterramentos do poeta, e universal, porque o sujeito lírico transcende o sujeito biográfico, sem, de modo algum, implodir a ponte que os une. O percurso narrado no poema ocorre através da peregrinação do poeta pelos espaços nos quais viveu entre 1959 e 1978: 1. Portugal, exílio adentrado - “estrangeiramento”; 2. Brasil (segundo exílio), onde o poeta viveu entre os anos de 1959-1965, iniciou sua carreira acadêmica e foi “[...] pai de brasileiros no Brasil”; 3. Estados Unidos da América (terceiro exílio), lembrando que esse poema é de 1965, último ano do poeta em solo brasileiro.

E um último espaço (poético): 4. Creta, lugar possível onde o poeta junta-se ao Minotauro, para com ele tomar café e observar atento a vida.

I

Nascido em Portugal, de pais portugueses,
e pai de brasileiros no Brasil,
serei talvez norte-americano quando lá estiver.
Colecionarei nacionalidades como camisas se despem,
se usam e se deitam fora, com todo o respeito
necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.
Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações
nasci. E a do que faço e de que vivo é esta
raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo
quando não acredito em outro, e só outro quereria que
este mesmo fosse. Mas, se um dia me esquecer de tudo,
espero envelhecer tomando café em Creta
com o Minotauro,
sob o olhar de deuses sem vergonha
(SENA, 2013, p. 516).

O engenheiro Sena, na voz de seu sujeito lírico, ou talvez o oposto, põe em suspenso a percepção natural com que se enxerga o fenômeno de pertencimento a uma pátria. Seguindo a ideia do poema, nascer em um espaço determinado ao qual se convencionou chamar “pátria” é um mero acaso, e de fato o é. O sentimento de pertença a uma pátria é um dado construído, não inato, por isso o poeta questiona tanto e entende com muita desconfiança o fenômeno da nacionalidade e o conseqüente enraizamento. Não por acaso, as primeiras estrofes do poema evocam uma questão própria em Jorge de Sena que é a da identidade relacionada a um espaço geográfico específico (Portugal, Brasil ou Estados Unidos) para desembocar numa sugestão de pátria que se inscreve no espaço da escrita poética; da língua, portanto.

Feito isso, o sujeito parece desvincular-se de qualquer tipo de pátria específica, espaço social, cultural e, sobretudo, geograficamente delimitado, para afirmar, talvez numa alusão a Bernardo Soares, cuja pátria é a língua portuguesa, que ele mesmo é a sua própria pátria; o sujeito torna-se lugar de si mesmo, bem como torna a escrita e a língua com que escreve, a portuguesa, outro lugar possível de realização do si-mesmo. Entre esses dois lugares de afetividades positivas e negativas, o “eu” do poema e a língua, há um pacto ético de fidelidade que se cumpre por meio do testemunho sincero daquilo tudo de “Quem muito viu, sofreu,

passou trabalhos,/mágoas, humilhações, tristes surpresas; [...]e andou terras e gentes, conheceu os mundos e submundos; [...]” (SENA, 2013, p. 485-486), que é a poesia do poeta desterrado, que “[...] será sempre sem pátria. [...]” (SENA, 2013, p. 485-486).

É importante prestar atenção aos versos 4-6 da primeira parte do poema: “Colecionarei nacionalidades como camisas se despem,/se usam e se deitam fora, com todo o respeito/necessário à roupa que se veste e que prestou serviço”, pois são versos que expõem a desconfiança do sujeito frente ao fenômeno da nacionalidade, mesmo porque ele tem muita consciência de sua relação intrínseca com as experiências de fratura. De todo modo, o próprio exílio de Jorge de Sena deveu-se a uma questão de nacionalidade, posto que o poeta-engenheiro foi opositor da ditadura salazarista e, em 1959, passa a ser difícil viver de acordo com os princípios éticos que o guiavam sempre no Portugal liberto somente no 25 de abril de 1975, para o qual não fora o poeta chamado. Ainda sobre a relação nacionalismo-exílio, Edward Said é esclarecedor:

Chegamos ao nacionalismo e sua associação essencial ao exílio. O nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e de costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos. Com efeito, a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro. Em seus primeiros estágios, todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação. (SAID, 2003, p. 49).

O fim da primeira estrofe do poema apresenta já a figura do Minotauro como elemento mítico que deverá ser ombreado, ou melhor, espelhado, com a figura do poeta Jorge de Sena e de seu sujeito lírico. Daí que, se, na primeira estrofe do poema, leem-se versos que dão conta de uma biografia do sujeito poético aproximada da de seu sujeito biográfico, a estrofe segunda é toda tomada pela escritura da biografia do Minotauro, essa figura mítica “[...] metade boi e metade homem, como todos os homens.” O poeta humaniza o homem-animal mito, de modo que quase chegamos a ouvir sua voz a ecoar por entre os contornos do labirinto no qual fora posto, como ocorre na recriação mítica escrita pelo argentino Jorge Luís Borges, no conto “A casa de Astérion”;¹⁰ e dá sentido à sua

¹⁰ O conto no qual ocorre a humanização da figura mítica do Minotauro, “A casa de Astérion”, pode ser encontrado no livro clássico de Jorge Luis Borges **O Aleph**, em publicação de 2008, pela Companhia das Letras, e tradução de Davi Arrigucci Jr.

(do Minotauro) experiência própria que, assim como a do poeta, é a experiência de fratura e desterro.

II

O Minotauro compreender-me-á.
Tem cornos, como os sábios e os inimigos da vida.
É metade boi e metade homem, como todos os homens.
Violava e devorava virgens, como todas as bestas.
Filho de Pasifaë, foi irmão de um verso de Racine,
que Valéry, o cretino, achava um dos mais belos da “languê”.
Irmão também de Ariadne, embrulharam-no num novelo de que
[se lixou.
Teseu, o herói, e, como todos os gregos heroicos, um filho
[da puta,
riu-lhe no focinho respeitável.
O Minotauro compreender-me-á, tomará café comigo, enquanto
o sol serenamente desce sobre o mar, e as sombras,
cheias de ninfas e de efebos desempregados,
se cerrarão dulcíssimas nas chávenas,
como o açúcar que mexeremos com o dedo sujo
de investigar as origens da vida
(SENA, 2013, p. 516).

O Minotauro compreenderá o poeta porque ambos partilham de experiências similares que fortalecem o espelhamento proposto ao longo do poema, ainda que seja, nas palavras de Luciana Salles (2008), um “espelhamento enigmático e distorcido”, muito diferente, aliás, do que ocorre na poesia de seu precursor, Fernando Pessoa, e na do movimento romântico. Se, no “drama em gente”, as sensações do mundo são experimentadas por pessoas outras, radicalmente diferentes do sujeito empírico, posto também como “pessoa” outra, aqui, e em toda a poesia de Jorge de Sena, o sujeito lírico apresenta-se irmanado com o sujeito empírico, porque compartilham as mesmas dores e vivências. De fato, um espelhamento, que aqui figura distorcido, mas, noutros poemas, muito nítido.

É curioso pensar, como orienta a leitura, que, dos espaços de exílio que flutuam na construção do poema, uma infinidade de lugares que formam uma cartografia do desterro, que vai de Portugal até o Brasil, segue para os Estados Unidos, retorna à Europa brevemente e desemboca em Creta e no universo grego, apenas a figura do poeta e a do Minotauro são as que sobram apesar de tudo e de todos. Os deuses? Hão de observá-los placidamente, como se estivessem apenas a contemplar a paisagem que se abre sob seus olhos. Teseu, o herói grego? “Um filho da puta”,

assim como os demais heróis gregos. As ninfas e os efebos? Desempregados. Restarão, então, essas duas figuras fraturadas, nessa paisagem em desespero, a tomar café, adoçado pelo “dedo sujo” do poeta, em suas chávemas que contêm pura investigação das origens da vida.

Dessa existência fraturada que se dá num espelhamento entre o poeta e o Minotauro — e, portanto, já se pode aqui aventar a hipótese de um espelhamento triplo, posto que, na tessitura de seu testemunho, o sujeito biográfico é espelhado no sujeito lírico, e é essa figura dupla/tripla que se re/espelha com a figura mítica —, desse processo estético-formal, por isso mesmo, ético, deriva a flutuação temporal do poema, que se dá na evocação do passado, do presente e a projeção de um futuro possível. Jorge de Sena expressa um desejo claro no verso primeiro da terceira estrofe: “[...] reencontrar-me de ter deixado/a vida pelo mundo em pedaços repartida, [...]”, desejo que só pode ser realizado num espaço de exílio, em Creta. Aliás, esses são versos que remontam à poesia de Camões, também português e também exilado, “[...] aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque/como toda a gente, não sabe português.”

III

É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
como toda a gente, não sabe português.
Também eu não sei grego, segundo as mais seguras informações
Conversaremos em volapuque, já
que nenhum de nós o sabe. O Minotauro
não falava grego, não era grego, viveu antes da Grécia,
de toda esta merda doura que nos cobre há séculos,
cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos
os escravos de outros. Ao café,
diremos um ao outro as nossas mágoas.
(SENA, 2013, p. 517).

Tal qual o Minotauro, que não sabe português e, por isso, não leu a tradição literária portuguesa, representada na figura do poeta Camões, o sujeito lírico admite ironicamente não saber grego, motivo pelo qual não haveria comunicação possível entre essas duas figuras espelhadas que não pelo intermédio de uma terceira linguagem que se torna comum aos dois, o volapuque: “[...] Conversaremos em volapuque, já/que nenhum de nós o sabe. [...]”, demandando aprendizado mútuo e simultâneo. Luciana Salles (2008) aventa, sobre esse verso, a hipótese de que

o estabelecimento de uma língua nova, mediadora da comunicação entre ambos, implica um esforço de abandono da língua portuguesa, no caso do poeta, e, portanto, de toda a carga cultural, de toda a tradição que ela carrega:

Depois de haver declarado já na primeira estrofe do poema: “Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria/de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações/nasci.”, o poeta decide abrir mão dessa língua recebida “por acaso”, em nome de uma nova língua que, por não pertencer a ninguém, pode permitir uma comunicação absolutamente nova, livre da carga “de toda esta merda douta que nos cobre há séculos,/cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos/os escravos de outros.” Em volapuque, idioma perfeito porque perfeitamente ignorado, toda a liberdade é possível, sem heranças e sem restrições preestabelecidas, sem conceitos ou signos arbitrários — a língua ideal, portanto, para alguém que deseja uma “vida reclusa em poesia”. (SALLES, 2008, p. 339).

Ora, o poeta se coloca no início do poema como respeitável colecionador de nacionalidades, o que parece garantir a sustentação da hipótese de que, mesmo adotando o volapuque como nova língua e toda carga cultural que esse novo idioma venha a ter futuramente, à medida que o poeta e o Minotauro interajam, o português torna-se memória que preserva a vida que nele se escreveu, daí o “respeito” pela camisa (nacionalidade) que se despe. Nesse sentido, ainda que a língua antiga do poeta seja coberta dessa “[...] merda douta que nos cobre há séculos,/cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos/os escravos de outros.”, dispensá-la seria dispensar a carga de experiências que a circunda, bem como sua importância para a construção de sua própria poética; seria de pronto rejeitar sua condição própria de “coleccionador de nacionalidades”.

Jorge de Sena congrega em seu projeto poético um grande arranjo de tradição e modernidade. Daquela, o português sem dúvida foi grande leitor, não tendo sido por acaso que Camões foi um dos poetas que ocupou muito de sua atenção, quer do ponto de vista acadêmico — Sena defendeu sua tese de doutoramento em Luiz Vaz de Camões e escreveu vários ensaios sobre este autor — quer do ponto de vista da própria tessitura de sua poesia — sendo o longo poema “Camões dirige-se a seus contemporâneos” um exemplo de diálogo intertextual no nível da biografia do poeta clássico, e mesmo “Em Creta, com o Minotauro”, que evoca a tradição camoniana em versos quase que literalmente transcritos.

3 Conclusão

V

Em Creta, com o Minotauro,
sem versos e sem vida,
sem pátrias e sem espírito,
sem nada, nem ninguém,
que não o dedo sujo,
hei-de tomar em paz o meu café.
(SENA, 2013, p. 518)

Da tradição, Jorge de Sena aprendeu a ideia própria de lírica e a constituição do sujeito poético: aquele que é um outro que não o próprio sujeito empírico, eis talvez a mais básica lição da constituição da lírica. Ocorre que, aliada a esse ensinamento, o poeta pensa na necessidade de esse mesmo sujeito lírico ser um sujeito preocupado e atento ao seu tempo, à circunstancialidade que o enforma. Para isso, o poeta atualiza a função poética do sujeito poético, na medida em que passará a se servir fartamente das experiências fornecidas pela peregrinação infecta que empreende o sujeito empírico, tornando próximas as relações entre a voz que fala no poema e o sujeito biográfico.

No jogo aproximativo entre essas duas esferas da experiência poética, quase no nível da fusão deste naquele por completo, surge uma poesia de qualidade formal e sensível ao mundo com o qual ela mantém íntima relação de dependência. Uma poesia, portanto, profundamente ética e sensível às circunstâncias que envolvem a sua produção, porque, mesmo que “Em Creta, com o Minotauro,/sem versos e sem vida,/ sem pátrias e sem espírito,/sem nada, nem ninguém,/que não o dedo sujo,/ hei-de tomar em paz o meu café”, ou seja, em um espaço outro e distanciado, Sena e o Minotauro tomarão o seu café.

O poema-rio, já ficou dito, figura como marca escrita e inscrita numa “sujidão/sujeira” na seção “Brasil” de sua **Peregrinatio**, não menos infecta. A bem da verdade, numa posição bastante central que enfatiza seu caráter de síntese arrebatadora do que o poeta teria vivido até o momento da escritura do poema: duplo exílio, dupla circunstância, a de exílio em solo pátrio, a de exílio em solo brasileiro. E, também, o seu caráter algo como visionário, a sinalizar para as demais vicissitudes por quais o poeta haveria de passar, posto não ser aleatório o estabelecimento da hipótese inscrita no terceiro verso da primeira parte do poema, “[...] serei talvez norte-americano quando lá estiver” (SENA, 2013, p. 516), já renunciando o seu, já certo, terceiro exílio, em solo norte-americano.

Poderia parecer se tratar de um poema que ensaia uma atitude escapista do poeta frente ao mundo, na medida em que elege Creta como destino último e possível de uma jornada que o acompanhou por toda a sua vida. Jorge de Sena, de fato, nunca regressaria a Portugal em caráter definitivo, tendo falecido de câncer em 1978, nos Estados Unidos. Entretanto, o poema pode ser lido na chave oposta, uma vez que, estar em Creta, junto do Minotauro, parece estar de acordo com a sua postura expectante em relação à vida e ao mundo e, portanto, combativa.

Apesar de tudo e de todos, da amargura profunda que penetra os seus versos diante de um mundo caótico, Jorge de Sena não perde seu olhar atento, sobretudo porque sua poesia, ainda que numa via de esperança desesperançada, persegue a metamorfose, o fim último. O dedo sujo, rastro poético que sobra, ao fim do poema, é o próprio indício da consciência aguda de sua postura frente a tudo aquilo que viu e ouviu, na qualidade de testemunha, em sua peregrinação infecta por entre espaços de exílio, e é a própria garantia de resistência diante do desconcerto do mundo. Jorge de Sena e o Minotauro: ao desterro, sempre! E ele, o poeta, fiel ao mundo e ao testemunho poético, sempre.

Jorge de Sena and the Minotaur:

To Exile, Always!

ABSTRACT

Jorge de Sena was, above all, a poet “nascido em Portugal, de pais portugueses, e pai de brasileiros no Brasil [...]”, being “[...] talvez norte-americano quando lá estiver”, as his verses can testify. This article intends to analyze the poem “Em Creta, com o Minotauro”, published in **Peregrinatio ad loca infecta** (1969). For this purpose, the article is divided into three distinct, but connected moments: a brief presentation of the work in which the poem is inserted, based on its internal coherence: the topic of exile and pilgrimage; analysis of the poem starting from the phrase “**dedo sujo**” and its relation to the experience of exile; and conclusion.

Keywords: Landscape. Poetry. Jorge de Sena. Testimony.

Referências

CARLOS, Luís Adriano. Poesia e referência em Jorge de Sena. In: **Jorge de Sena vinte anos depois**: o colóquio de Lisboa. Lisboa: Edições Cosmos, Câmara Municipal de Lisboa, outubro de 1988, 2001. p. 103-115.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Tradução de Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel (Org.). **Literatura e paisagem**: perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. p. 191-203.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Org.). **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-28 Disponível em: <<http://edicoesmakunaima.com/catalogo/2-critica-literaria/12-literatura-e-paisagem-em-dialogo>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FAGUNDES, Francisco Cota. Ser-se emigrante e exilado e como: “Em Creta, com o Minotauro”. Súmula poética do drama da emigração e exílio na poesia de Jorge de Sena. In: **Jorge de Sena vinte anos depois**: o colóquio de Lisboa. Lisboa: Edições Cosmos, Câmara Municipal de Lisboa, outubro de 1988, 2001.

GOTTARDI, Ana Maria. Poesia de Jorge de Sena. In: FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Intelectuais portugueses e a cultura brasileira**: depoimentos e estudos. São Paulo: Editora UNESP; Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 237-247.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. **A poesia de Jorge de Sena**: testemunho, metamorfose, peregrinação. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. Nem eu delicadezas vou contando: sobre a fortuna crítica de Jorge de Sena nos anos 40. In: **Jorge de Sena vinte anos depois**: o colóquio de Lisboa. Lisboa: Edições Cosmos, Câmara Municipal de Lisboa, outubro de 1988, 2001. p. 141-158.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. **O essencial sobre Jorge de Sena**. Lisboa: Imprensa Nacional (Casa da Moeda), 1987.

MARTINHO, Fernando J. B. Leituras na poesia de Jorge de Sena. **Revista Colóquio/Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v. 67, maio, 1982.

MORNA, Fátima Freitas. **Poesia de Jorge de Sena**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.

SALLES, Luciana. Biografias de um Minotauro: Jorge de Sena e a vida que se escreve a si mesma. In: MORÃO, Paula; CARMO, Carina Infante do. (Org.). **Escrever a vida: verdade e ficção**. Lisboa: Campo das Letras, 2008. p. 339-343.

SANTOS, Gilda. Da arte de ser multiplamente português num exílio brasileiro. In: **Jorge de Sena vinte anos depois: o colóquio de Lisboa**. Lisboa: Edições Cosmos, Câmara Municipal de Lisboa, outubro de 1988, 2001. p. 61-72.

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

SENA, Jorge de. **Poesia-I**. 2. ed. Lisboa: Círculo de Poesia – Moraes Editores, 1977.

SENA, Jorge de. **Poesia-II**. Lisboa: Círculo de Poesia – Moraes Editores, 1978.

SENA, Jorge de. **Poesia-III**. Lisboa: Círculo de Poesia – Moraes Editores, 1978.

SENA, Jorge de. **Poesia I**. ed. de Jorge Fazenda Lourenço. Guimarães Editores (Edição Babel), 2013.

SENA, Jorge de. **Poesia II**. Ed. de Jorge Fazenda Lourenço. Guimarães Editores (Edição Babel), 2015.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

VOLPE, Miriam L. **Geografias de exílio**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

Trânsitos e vivências nos romances de Mia Couto

Daniela de Brito*

Resumo

O que caracteriza o lugar da identidade na obra de Mia Couto é a viagem, visto que seus romances, geralmente, encenam a pluralidade de etnias, crenças, idiomas, devido à multiplicidade decorrente de trocas contínuas, realizadas ao longo do período de colonização e descolonização de Moçambique. A proposta deste artigo é investigar três romances desse autor, com a finalidade de verificar como os deslocamentos se interligam à questão da identidade, atentando para a configuração da personagem estrangeira como viajante, cujo deslocamento espacial e contato com o outro promovem trânsitos que podem, ou não, desalojá-la da posição de estrangeiro, e também das personagens que são originárias do país, mas vistas como estrangeiras por seus conterrâneos.

Palavras-chave: Identidade. Deslocamentos. Estrangeiros. Preconceito. Mia Couto.

Recebido em: 17/04/2017

Aceito em: 02/09/2017

1 Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Pós-doutoranda em Literaturas em Língua Portuguesa.

Homi K. Bhabha (2003), em **O local da cultura**, afirma que os africanos vivem um momento de trânsito e destaca “três condições” para o entendimento do processo identitário: “existir” é estar ligado à alteridade, pois é no lugar do outro que se articula o desejo; o espaço da identidade é o lugar da cisão, uma vez que o colonizado quer ocupar o lugar do colonizador sem perder o lugar de colonizado; o processo de identificação é a produção de uma imagem e a transformação daquele que assume essa imagem. Bhabha explica ainda que, compreendendo os sentimentos opostos e as rivalidades que compõem o desejo do outro, é possível impedir a aceitação desse outro como algo homogeneizado.

Pensando nisso, no conjunto de personagens que habitam a obra de Mia Couto, distinguem-se as que vieram de outros países para Moçambique e as que são originárias do país. Entretanto, nenhum desses dois grupos pode ser visto como algo fechado, devido à interpenetração que foi se verificando entre eles. Nesse sentido, ao considerarmos as personagens estrangeiras, serão mostradas, paralelamente, quando for o caso, as influências recebidas. Por sua vez, entre as personagens moçambicanas, realçaremos aquelas que, embora nascidas em Moçambique, são vistas como estrangeiras, seja por terem saído do país por um determinado período de tempo, seja por se deslocarem para outro espaço dentro do próprio país, voltando, posteriormente, ao lugar de origem.

Em **A varanda do frangipani** (COUTO, 2007), Domingos Mourão é a personagem proveniente de Portugal que vive em Moçambique há muitos anos. Se, por um lado, apresenta traços que o vinculam a um estrangeiro, condição que ele não nega, afinal, diz ser: “[...] uma tábua de outro mundo [...]” (COUTO, 2007, p. 46), por outro lado, embora branco e português, relaciona-se muito bem com os colegas negros, que lhe atribuem um outro nome (Xidimingo), situação que, considerada por ele como um rebatismo, assinala a sua proximidade com Moçambique, de onde não quis sair após a Independência. As atitudes de Domingos demonstram seu entrosamento com o país africano, o que é possível perceber quando alega que suas raízes ressurgiram em Moçambique, afirmando ainda que são os negros que cultivam essas raízes, realçando a relação de proximidade estabelecida com o povo moçambicano, que propicia o contato mais íntimo de Domingos com a terra, os hábitos e os costumes do país, com o qual ele vai criando progressivamente novos vínculos.

De forma mais pontual ainda, Domingos configura-se como um “português moçambicanizado” (LEITE, 1998, p. 72) e, em uma de suas falas, diz: “Desculpe-me

este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. Não é só o falar que é já outro. É o pensar, inspector.” (COUTO, 2007, p. 46). O que Domingos experimenta não se dá apenas em relação às transformações ocorridas na língua portuguesa original, mas também no que concerne à sua perspectiva de visão, à sua forma de raciocínio, ao seu modo de encarar a vida; a mudança da personagem atinge sua constituição identitária, que se movimenta, passando por um processo de articulação daquilo que é especificamente seu e o que é considerado do outro.

É um percurso complexo e marcado pela dicotomia, porque Domingos apresenta características que são suas e, ao mesmo tempo, não são, pois foram refundidas, já que, em conformidade com Moreira (2005, p. 145), “não somente a personagem, mas seu nome e sua fala são construídos a partir de pontes que são atravessadas umas pelas outras. [...] sua fala encena a condição de inextricabilidade entre a identidade e a diferença”. As vivências de Domingos Mourão situam-no no território ambivalente do hibridismo cultural, uma vez que, sem abandonar as suas referências portuguesas, compreende o quanto foi absorvido por Moçambique, declarando: “Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa: enchendo-nos de alma.” (COUTO, 2007, p. 47). Domingos é um português que se deixa impregnar de valores africanos que, segundo ele, são arrebatadores e causam um fascínio a que é impossível resistir ou ficar inalterado, assim como é impossível desapegar-se do mar, que causa encanto desmedido à personagem.

Em **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (COUTO, 2003), o médico Amílcar Mascarenhas provém de Goa, mas, residindo na Ilha Luar-do-Chão há muitos anos, é visto com familiaridade pelos habitantes do lugar, como exemplifica o ato de beber com os ilhéus, o fato de Dito Mariano lhe fazer confidências, ou, ainda, a explicação de Fulano para Marianinho: “Mesmo reformado de nascença, o goês estava acima da suspeita. Não era comprável” (COUTO, 2003, p. 169), significando que, apesar de não ser nativo da Ilha, Amílcar era uma pessoa íntegra e confiável. Sob essa perspectiva, o indiano caracteriza-se como uma personagem que, afastada de sua terra natal, sabe conviver com o espaço a que se agrega. E, como aponta Diniz (2008, p.104), o “[...] fato de ter estudado, ser o único médico da Ilha e trabalhar também na cidade é um diferencial entre o indiano e a população em geral. Todavia, o médico não usa de sua condição de pessoa estudada para estabelecer distanciamento com relação aos nativos”. Ao contrário, Amílcar é dedicado à profissão e, em tempos passados, lutou em defesa do país:

Já fora militante revolucionário, lutara contra o colonialismo e estivera preso durante anos. Após a Independência lhe atribuíra lugares de responsabilidades políticas. Depois, a revolução acabou e ele foi demovido de todos os cargos. Assistiu à morte dos ideais que lhe deram brilho ao viver. A sua raça começou a ser apontada e aos poucos a cor da pele se converteu num argumento contra ele. Amílcar Mascarenhas se isolou na Ilha e ganhou refúgio em bebida. (COUTO, 2003, p. 116).

Por meio da trajetória dessa personagem, detecta-se uma crítica à forma como se efetiva a discriminação contra o indiano: enquanto econômica e politicamente necessário, não é marginalizado, porém, quando deixa de ser útil aos interesses do país ou dos negros, é excluído. A relação que Últímio estabelece com o médico ilustra o que representam os estrangeiros insultados por Últímio, que se refere a Amílcar como parte da “monhezada”,¹ termo depreciativo utilizado para tratar os indianos e, no caso do médico, porque ele não dá o que Últímio deseja: a confirmação do óbito do pai para que possa dispor da casa da família. O preconceito de Últímio é explícito, o que não se identifica no relacionamento das outras personagens com Amílcar, um indicativo que nos leva a concordar com Ribeiro (2012, p. 24), quando diz que “[...] as situações de potencial tensão racial tendem a concentrar-se nas classes médias e nas elites”. Além disso, os indianos, ainda segundo Ribeiro (2012, p. 26), “[...] tendem a ser representados [...] como ‘outros’ ou exógenos”. E, quando recebem o tratamento de “monhés”, são “[...] com maior facilidade excluídos da ‘moçambicanidade’ ”.

No que diz respeito à exclusão, Amílcar Mascarenhas, em proporções diferentes, possui um ponto em comum com Vasto Excelêncio, de **A varanda do frangipani** (COUTO, 2007): ambos lutam na guerra de Independência ao lado dos negros, sendo, em seguida, marginalizados e descartados. Amílcar, porém, coloca-se à distância dos que estão no poder e se alheia, recorrendo à bebida; Vasto, ao contrário, aproxima-se das autoridades moçambicanas e maltrata, indiscriminadamente, os oprimidos. Além disso, Vasto é um nativo que se deixa corromper, ao passo que Amílcar, embora estrangeiro, continua altruísta e afeiçoado a Moçambique.

Essa afeição que Amílcar nutre pelo país pode ser percebida quando ele, transitando pela Ilha ao lado de Marianinho, relata algumas mudanças sofridas pelo local, o que indicia, conforme notam Fonseca e Cury, que

1 “Monhezada” liga-se ao termo “monhé”, usado para se referir aos indianos e, segundo Ribeiro (2012, p. 26), “o ‘monhé’ é associado à religião islâmica ou hindu e tido como originário ou descendente de gentes [da costa do oceano] Índico”.

“Indianos, como [...] Amílcar Mascarenhas, [...] são retratados como minoria étnica, muitas vezes rejeitados por sua condição de estrangeiros. [...], no entanto, promovem encontros e, de certa maneira, com seu olhar *de fora*, são capazes de compreensão diferenciada sobre os problemas da terra.”. Aliás, é a percepção que Amílcar tem dos desvios que estão ocorrendo na Ilha que o leva a receber uma “ordem de saída” (COUTO, 2003, p. 170) de Luar-do-Chão, o que, para os colegas de bar, é, na verdade, uma ameaça. (FONSECA; CURY, 2008, p. 117).

Algo semelhante ocorre com outra personagem estrangeira presente no romance, o padre Nunes, que veio de Portugal para a Ilha há muito tempo, distinguindo-se como alguém integrado a Luar-do-Chão. Porém, ao denunciar os responsáveis pelo naufrágio do barco Vasco da Gama, sofre reprimendas: “A partir desse dia, ele passou a receber ameaças. Acusavam-no de ser branco, de ser racista, de não se ater a suas obrigações religiosas.” (COUTO, 2003, p. 90). Ao chamar atenção para os problemas da Ilha, Nunes passa a ser combatido, um indicativo de que, quando se posiciona contrariamente às atitudes inescrupulosas, é tratado como estrangeiro. Devido às ameaças, à impunidade e ao fato de ter que, em certa medida, manter-se em silêncio, visto que muito do que sabe foi ouvido em confissão e absolvido, Nunes resolve deixar a Ilha.

Percebe-se, por meio de Amílcar Mascarenhas e do padre Nunes, a persistência do preconceito racial, que, no caso do indiano, manifesta-se mais explicitamente após a independência do país e é resultado, aproveitando-nos do que diz Appiah (1997, p. 250), de um “nacionalismo negro racializado”, que se dissimula, todavia, quando entra em cena o poder econômico. No caso do padre Nunes, usa-se o preconceito para se exercer o preconceito, ou seja, aqueles que discriminam o padre, quando este não atende aos interesses dos negros, empregam o discurso da diferença racial para condená-lo, invertendo a situação.

Já em **O outro pé da sereia** (COUTO, 2006), na narrativa que se passa no século XVI, o português D. Gonçalo da Silveira, ao deixar Goa, tem como objetivo o embranquecimento da alma dos negros, classificados como cafres e infiéis, tanto é que, de início, ao visitar o porão onde ficam os negros, D. Gonçalo acredita que o diabo e o inferno viajam no navio e, nesse sentido, a expedição se justificaria, tornando-se imperativa a conversão do colonizado ao cristianismo. Desse modo, a viagem do jesuíta contém traços que se assemelham ao que registram os relatos dos viajantes dos descobrimentos, posto que, de acordo com a visão do antropólogo José Luís Cabaço:

Na especial relação com Deus ‘verdadeiro e universal’ se baseia a mística da ‘missão civilizadora’. Sua face terrena é a imagem que o sujeito colonizador, ‘o que conhece Deus’, produz acerca do indivíduo objeto da colonização: o africano negro ‘imerso nas trevas’, [...] expressões que povoam páginas de cronistas, relatos de aventureiros e militares, relatórios de missionários e governantes, [...]. (CABAÇO, 2009, p.100).

Acompanhando a trajetória de D. Gonçalo, verifica-se como esse missionário aproxima-se da figura do colonizador, pois deixa transparecer sua postura autoritária, típica de quem, além de enxergar a África “como um campo de batalha” (COUTO, 2006, p. 252), apresenta a perspectiva de visão do dominador, uma vez que retira do negro a sua condição humana para justificar a necessidade de sujeitá-lo, destituindo-o de suas crenças, de seus valores, atribuindo-lhe, ainda, uma índole arbitrária:

Era algo que, desde sempre, alvoroçara Gonçalo da Silveira: o modo como os negros gargalhavam, a facilidade da felicidade, a disponibilidade para a lascívia. Faltava aos selvagens não apenas um credo. Faltava-lhes moderação na alegria, tento no riso, parcimônia paixão. A gargalhada é mulher, o riso é masculino. A primeira é própria dos bichos, a segunda é humana. Havia que humanizar os escravos. Afinal, para corrigir as gargalhadas bem podia servir a gargalheira, essa coleira de ferro que prendia os escravos pelo pescoço. Era isso: a gargalhada pedia a gargalheira. (COUTO, 2006, p. 201).

O padre, que se afirma religioso e devotado à tarefa de propagar a fé cristã, coloca-se em uma posição de superioridade em relação ao negro, cujo comportamento festivo é considerado totalmente inadequado, devendo ser contido. E a contenção sugerida por D. Gonçalo é nada menos do que uma coleira, objeto utilizado para se prender animais, que é como o missionário enxerga os negros, tal como também as mulheres, reduzindo-os a seres inferiores. Ainda mais: o que ele julga pernicioso associa ao sexo feminino, e o que concebe como civilizado, ao sexo masculino. As reflexões de D. Gonçalo encerram-se com duas palavras (“gargalhada” e “gargalheira”), cuja aproximação fônica não encontra paralelo quanto ao significado, o que nos soa ainda mais contundente, pois escancara a visão preconceituosa do jesuíta, que intenciona domesticar os negros, já começando por acorrentar a natureza espontânea deles. As convicções de D. Gonçalo deixam transparecer toda a sua tirania e prepotência ao defender punições bárbaras para

comportamentos que não são de nenhuma maneira imorais ou ameaçadores, realçando-se, desse modo, a inversão de valores, afinal, é possível considerar como “selvagem” a ferocidade do padre ao propor o uso da violência como forma de combater expressões tão dignamente humanas, como a alegria, contentamento, euforia, satisfação, ou, ainda, ao empregar um castigo criminoso contra quem não cometeu crime algum.

Todavia, D. Gonçalo vai verificar, posteriormente, que a selvageria não é uma característica específica dos negros, ao contrário, manifesta-se nos portugueses estabelecidos em Moçambique, de quem os negros são vítimas:

Nos últimos dias Silveira confirmara que o Diabo fazia ninho entre os seus, os da sua origem, raça e condição.
Estou muito desiludido, lamentou-se ele a Antunes. Disseram-me que esta era uma terra limpa. Esta nação gentilica, afinal, está contaminada por mouros e judeus pestilentos.
 [...] Nas diversas povoações lhe chegavam novas de portugueses que se ocupavam de negócios muito sujos [...].
 (COUTO, 2006, p. 255, grifos do autor).

Na fala de D. Gonçalo, observa-se a confirmação de seu engano, pois a sujeira, ou melhor, o aviltamento da terra é causado pelos portugueses. À visão do jesuíta, permeada por preconceitos em relação aos negros, relacionando-os ao mal, ao demoníaco, agrega-se o seu preconceito contra os mouros e judeus. Ao sinalizar que os negros têm outro tipo de crença, o padre, mesmo assim, não a considera propriamente africana, admitindo ser influenciada pelo outro, ora pelo islã, ora pelo judaísmo, transfigurados, respectivamente, na imagem dos mouros e judeus,² percebidos, então, como seus opositores naquilo que se convencionou como processo civilizatório. Na sua peregrinação por terras moçambicanas, Gonçalo tem revelações que mobilizam seus ideais religiosos, mas não o afastam de Deus. Pelo contrário, as descobertas conduzem o jesuíta a uma devoção mais veemente, adquirida a partir de suas próprias experiências, e, ainda em solo africano, pratica algumas ações que indiciam seu martírio: faz uma refeição moderada por dia, jejuando o resto do tempo; anda descalço, adquirindo feridas nos pés, negando-se a tratá-las, atitudes que podem ser associadas a uma espécie de autoflagelo, levando-nos a questionar se, por acaso, ele estaria arrependido de seu posicionamento em relação aos negros.

2 Segundo Cabaço (2009, p. 214), “os primeiros contatos do Islão com a costa norte de Moçambique remontam ao século VIII, por influência de mercadores. No século X, as primeiras colónias árabes se fixaram nos territórios fronteiros à actual ilha de Moçambique”.

Contraopondo-se a trajetória de D. Gonçalo à do padre Manuel Antunes, observa-se que este, embora português e cristão, distingue-se completamente do seu companheiro de viagem. Enquanto D. Gonçalo, durante o percurso pelo mar, mantém um distanciamento em relação aos negros, Antunes vai revelando a sua disponibilidade em se aproximar deles. Desaprovando o que se passa no navio, tenta mostrar ao amigo missionário as crueldades cometidas pelos portugueses, começando pelo que presenciou em território indiano, também conspurcado pela corrupção e devassidão portuguesas, citando o caso do médico Jerónimo Dias, cristão-novo, condenado à morte e queimado vivo em praça pública. D. Gonçalo, por sua vez, resiste aos argumentos de Manuel Antunes, referindo-se ao acontecimento na Índia como “males necessários” (COUTO, 2006, p. 161), afirmando, ainda, quando colocado diante dos horrores da escravidão, que “A escravatura [...] é um meio dos gentis se disciplinarem...” (COUTO, 2016, p. 162). D. Gonçalo encontra justificativa para a injustiça cometida contra o outro que, como se nota, pode ser o negro ou qualquer um que não seja como ele, ou seja, o seu preconceito recai sobre quem não é católico. D. Gonçalo só aceita o cristianismo português e menospreza as outras crenças, ao contrário do que faz Manuel Antunes, que, além de respeitar as diferenças e interceder pelos negros, coloca-se no lugar do outro, daí, talvez, explique-se o seu desejo de se estabelecer em terras africanas.

Convém assinalar ainda que, enquanto D. Gonçalo comparece como um homem nobre que abriu mão de sua riqueza em favor de sua vocação religiosa, Manuel Antunes desponta como uma pessoa que foi obrigada pelos pais a ingressar na vida monástica, não apresentando, necessariamente, vocação para padre. Todavia, Manuel Antunes demonstra mais comunhão com os preceitos do cristianismo, visto que é misericordioso e piedoso, além de não comungar com as imposições doutrinárias de D. Gonçalo.

Outras duas personagens estrangeiras comparecem na narrativa localizada no século XVI: o boticário indo-português Acácio Fernandes e a escrava indiana Dia Kumari. O primeiro manifesta uma visão crítico-irônica em relação ao que o circunda, como exemplifica o episódio em que, ao constatar que os escravos esfomeados morreram por terem comido os mapas de viagem, comenta: “*Se ainda tivessem comido a Europa... Mas os tipos foram logo comer África. Esse é o continente mais venenoso.*” (COUTO, 2006, p. 157, grifos do autor). Segundo Costa (2008, p. 67), “a crítica ao sistema colonial se faz presente em

sua voz, porém ele não age, expressando uma desistência de tudo”. Acácio não se envolve em nenhuma contenda, sendo caracterizado, ainda, como uma pessoa consumida pelo álcool, pelo passado e pela tristeza, ou seja, é uma personagem que, por meio da embriaguez, tenta aplacar sua consciência diante do cenário desolador que presencia, o que se revela impossível. Apresentando contornos de uma personagem deslocada, deixa transparecer, às vezes, seu caráter reflexivo, como no episódio em que se refere à postura dos portugueses, explicitando que os dominadores, inventando que os nativos são cruéis, alcançam um pretexto para aprovar as crueldades que irão cometer contra os dominados. A despeito de seu vício etílico, Acácio lança um olhar lúcido para o modo como ocorre a intervenção do colonizador e demonstra conhecimento sobre as singularidades da terra estrangeira, a qual, sobretudo, passou a respeitar e com a qual aprendeu a lidar.

Dia Kumari, por sua vez, expõe toda sua indignação diante das duras circunstâncias a que é submetida. Viúva de um indiano assassinado por um português, a personagem nutre ódio pelos brancos.³ Por conta do episódio em que fica nua, exigindo autorização para que os escravos praticassem um tributo em nome do escravo Nimi que acabara de morrer, observa-se o olhar malicioso lançado em sua direção: “Por diferentes motivos, ninguém podia esquecer a sua figura desnuda, quase oferecida ao demônio, [...] não era apenas infiel: ela e o diabo eram cúmplices em tenebrosas artimanhas.” (COUTO, 2006, p. 248). A atitude impetuosa de Dia é associada à imoralidade e à devassidão. A imagem da indiana nua é ameaçadora, o que a condena à marginalidade, sendo vista ainda como ardilosa, o que não deixa de fazer sentido, sobretudo porque sua conduta não é um ato de loucura descomedido, ao contrário, trata-se de um gesto de resistência, dado que defende, juntamente com os negros escravos do porão, a realização de uma cerimônia pagã em homenagem a Nimi Nsundi.

A difícil travessia de Dia Kumari ainda perdura em terra firme, onde não estranha a paisagem, ao contrário, reconhece, na Ilha de Moçambique, semelhanças com sua terra natal, entretanto, percebe o perigo que pode estar correndo devido ao tipo de pessoas que se encontra ali e também pelo fato de estar grávida, correndo o risco de ser abandonada por D. Filipa. A personagem sabe o quanto a sua situação é desfavorável, sugerindo que a diferença entre mulheres e homens é mais um ponto que a deixa em desvantagem ainda maior. Aliás, desde

3 A referência é à colonização portuguesa na Índia, no século XVI, de acordo com o que traz o livro **História geral da África** (KI-ZERBO, 2010).

a viagem marítima, Dia assinala o que significa ser mulher na sociedade indiana, afirmando que, em sua terra natal, ser esposa é uma outra forma de escravidão, já que é obrigatório se submeter às vontades e aos caprichos do marido. Dia Kumari, além de Filipa Caiado, é a única mulher a integrar o pessoal do navio, sendo, segundo Nimi Nsundi, considerada branca pelos negros do porão. Percebe-se, assim, que, mesmo entre aqueles que se encontram escravizados e marginalizados como ela, Dia é discriminada, agora, porque sua cor de pele se distingue da dos negros.

Na narrativa situada no século XXI, aparecem duas personagens estrangeiras: o historiador norte-americano Benjamin Southman e a socióloga brasileira Rosie. Benjamin deixa a América na crença de obter informações seguras sobre seus antepassados: “Aquela viagem era a realização de um sonho maior. África, para ele, não era um lugar. Mas um ventre. [...]. Benjamin baptizava-se nesta viagem, pronto a renascer, mais puro, mais vivo.” (COUTO, 2006, p. 146). O espaço africano significa, para o estadunidense, a busca de um ideal, almejando alcançar um outro modo de ser. Benjamin constata, porém, que somente em suas orações avista a África imaginada por ele, realçando a ideia de que a África que procura é ilusória, mesmo assim persiste em sua demanda, indo ao encontro do adivinho Lázaro Vivo, que lhe promete uma cerimônia de batismo.

Benjamin expressa a continuidade do olhar exótico direcionado à África desde os tempos coloniais ao tentar encontrar a África primitiva. Benjamin e Rosie acreditam que Mwadia está possuída por espíritos que falam através dela e, diante desse evento, ficam enlevados, repetindo: “*Eis África autêntica*, [...]” (COUTO, 2006, p. 236, grifos do autor). Estão sendo enganados, mas não importa, pois a visão dos americanos limita-se à imagem dos africanos como “[...] criaturas exóticas, vivendo de crenças e tradições.” (COUTO, 2006, p. 290). E, desde sua chegada ao continente africano, revela-se a perspectiva de visão limitada de Benjamin:

Casuarino puxou-o pelos sovacos enquanto balbuciava, atrapalhado:
— *What is happening?*
— *Em português, por favor, eu falo português, avisou o recém-chegado.*
— *O que se passa, mano, uma tontura?*
— *Eu só queria beijar a nossa mãe...*
— *Qual mãe?*
— *Querida beijar o chão de África...*
— *Ora, chão, pois o chão de África, mas veja, meu brada, o melhor*

chão para ser beijado é noutra local que lhe vou indicar, este chão, aqui, é melhor não... (COUTO, 2006, p. 138-139, grifos do autor).

A atitude de Benjamin é um tanto quanto despropositada, ao empregar, para se referir à África, uma expressão desgastada, como é o caso de “nossa mãe”, havendo, na intervenção de Casuarino, a desconstrução desse olhar equivocado que Benjamin lança em direção à África. A última fala de Casuarino se contrapõe à exaltação de Benjamin, acrescentando ironia à cena. Reitera-se o irônico da situação também pelo fato de Casuarino usar o idioma do americano para se comunicar com Benjamin, indicando uma inversão dos papéis geralmente assumidos pelo dominado e pelo dominador, afinal, o primeiro não demonstra a ingenuidade que se insinua no segundo, que, além disso, emprega a língua portuguesa, idioma secundário diante da língua inglesa, para se dirigir a Casuarino.

Uma outra fala de Casuarino ressalta a ironia em relação à imagem que o colonizado engendrou sobre si mesmo: “— *Penso em mim, sendo eu tão bom, como é que não sou estrangeiro?*” (COUTO, 2006, p. 148, grifos do autor). Desponta, aqui, o estereótipo e uma perspectiva de visão crítica em relação ao que se estabelece como imagem do civilizador, pois Casuarino, por ser bem articulado, trata sua capacidade de se comunicar como uma qualidade do homem branco, insinuando um hábito do negro de se inferiorizar, como assinalam também as palavras de Ribeiro (2012, p. 38): “[...] Moçambique não é exceção, posto que, em sociedades maioritariamente brancas ou negras, é comum considerarem-se os negros de sucesso como não sendo ‘propriamente’ negros ou como sendo ‘brancos’.” Ou seja, com o negro fica o que é negativo e, conseqüentemente, para o outro, o estrangeiro, tudo o que é positivo. Levando isso em consideração, é importante realçar que o estereótipo não propicia enxergar o outro, que sofre um apagamento, como assinala Bhabha:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2003, p. 117).

O estereótipo é um mecanismo discriminatório que integra o exercício do poder colonial, visto que a utilização iterativa da imagem estereotipada inculca um

pensamento intransigente que avilta o outro, que, então, acaba por se autodepreciar, colocando-se em uma posição de inferioridade. Entretanto, no caso de Casuarino, o estereótipo surge por meio da ironia, desfavorecendo esse meio empregado pelos que exercitam o poder para subjugar o outro.

Em **O outro pé da sereia** (COUTO, 2006), a personagem Rosie, ao chegar a Moçambique, compartilha, em parte, da visão exótica de Benjamin em relação à África. Entretanto, no convívio com os habitantes de Vila Longe, mais especificamente com Constança e Zeca Matambira, passa por modificações que a levam a decidir voltar ao seu país de origem. De acordo com Costa (2008, p. 55), “se Benjamin Southman, durante todo o desenrolar de sua história pessoal, encontra-se à deriva, recusando sua materna margem norte-americana para refugiar-se em uma imaginada margem africana, Rosie, no decorrer de sua própria história, consegue realizar a travessia”. Rosie, sendo estrangeira, encontra-se com ela mesma em Moçambique, realizando, assim, um outro tipo de deslocamento, o efetuado em seu próprio interior. Sua viagem em terras africanas configura-se como um percurso em que a brasileira, valendo-nos do que explicita Ianni (2003, p. 30), “[...] despoja-se, liberta-se e abre-se, como no alvorecer: caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao andar”. Trata-se, desse modo, de uma viagem que adquire contornos de uma travessia, uma vez que Rosie deixa-se penetrar pelo que vem do outro, absorvendo aspectos típicos do lugar, alcançando, em sua mobilização interna, particularidades de sua origem brasileira que, de certa forma, não estão completamente dissociadas de Moçambique, de onde os negros foram levados ao Brasil na condição de escravos, dando origem a novos entrecruzamentos.

Quanto às personagens moçambicanas que chegam a ser consideradas, em seu próprio país, sob determinadas condições, quase como estrangeiras, deparamo-nos, em **A varanda do frangipani** (COUTO, 2007), com Izidine, que, ao deixar Moçambique para estudar, perde o contato com a cultura local, o que é percebido durante o período passado no asilo, onde encontra dificuldade para conseguir as informações necessárias para sua investigação, devido ao fato de os velhos não lhe darem abertura, levando-o a se questionar:

Quem sabe Marta tinha razão? Ele estudara na Europa, regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo. Em Moçambique ele ingressara logo em trabalho de gabinete. O seu quotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo. Pouco mais que isso. No campo, não passava de um estranho. (COUTO, 2007, p. 41-42).

Izidine não participa da guerra de Independência e, mesmo quando volta a Moçambique, mantém-se isolado das questões socioculturais do país. Percebe-se, assim, a visão estreitada que o policial tem de sua terra natal, causada também pela falta de convivência com os seus conterrâneos. Além disso, Izidine se dá conta de que, se seu distanciamento já existe em relação à cidade, é ainda maior no que diz respeito ao interior do país. Presume-se, então, que a investigação que o inspetor realiza sobre o crime no asilo acaba conduzindo-o a um outro tipo de perscrutação, a que se dá em seu interior, pois o desconhecimento das especificidades moçambicanas abre espaço para o despertar da percepção do quanto a sua capacidade de compreensão sobre o que diz respeito ao país é insuficiente, levando-nos a pensar que o deslocamento de Izidine, além de geográfico, propicia um trânsito que colabora para que a perspectiva dele se amplie, visto que, a princípio, delinea-se como um estranho até para si mesmo, pois é a partir do que lhe diz a enfermeira que ele passa a refletir sobre a sua condição de desagregado em seu próprio país.

A ideia de que Izidine, embora moçambicano de nascimento, seja visto como um estrangeiro é realçada em uma fala de Domingos Mourão:

Para eles o senhor é um mezungo, um branco como eu. E eles aprenderam, desde há séculos, a não se abrirem perante mezungos. Eles foram ensinados assim: se abrirem seu peito perante um branco eles acabam sem alma, roubados no mais íntimo. Eu sei o que vai dizer. Você é preto, como eles. Mas lhes pergunte a eles o que veem em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça. O senhor sabe, não é verdade? (COUTO, 2007, p. 52).

Além de reiterar o vocábulo “branco”, modo como os idosos do asilo visualizam Izidine, o português utiliza o termo moçambicano “mezungo”, empregado pelos negros para designar os brancos, com o propósito de mostrar para o policial que ele é considerado uma ameaça, alguém em quem não se pode confiar, muito menos a quem fazer confidências. E, na afirmação de Mourão, diferenciando cor da pele e raça, o que se manifesta é uma indicação do comportamento do policial, que, inicialmente, age de maneira semelhante aos dominadores: coloca os velhos em posição de inferioridade, porque não lhes dá crédito, trata-os com uma certa indiferença e vê neles apenas um meio para obter as respostas que procura, isto é, Izidine não está interessado em colaborar com os velhos, mas, em certa medida,

“explorá-los”. Os velhos, entretanto, não ocupam o lugar do colonizado e não colaboram com o policial, ao contrário, procuram confundir-lo ainda mais.

Dois aspectos da fala de Mourão chamam a atenção: o primeiro é o fato de Domingos considerar o conceito de raça como algo desassociado da cor de pele, tratando-o mais como uma questão de escolha de postura perante o outro; e o segundo aspecto refere-se à menção que o português faz à aculturação dos negros instaurada pelos brancos, como sugere o trecho “acabam sem alma, roubados no mais íntimo”. O que nos parece significativo, aqui, é que a crítica ao modo como se deu o processo de dominação, ou o discernimento do quanto esse processo foi invasivo, vem da boca de um branco português, o que acentua, nesse sentido, o que Domingos diz sobre o que é, ou não, ser branco, pois sugere que Mourão, embora se saiba branco, opta por uma conduta que o difere dos de sua raça, indiciando uma atitude inversa à do policial. Contrapondo Domingos a Izidine, verifica-se que, embora o estrangeiro seja, de fato, o português, ele está mais integrado a Moçambique do que o inspetor moçambicano.

No final do romance, verifica-se ainda que Izidine, por ser um negro educado na Europa, dominando conhecimentos que os negros que ficaram não possuem e tendo uma outra visão de mundo, não deixa de representar também uma ameaça para os representantes do poder, pois se diferencia dos outros negros e, em seu trabalho de investigador, perscruta a verdade em um local dominado pela ilegalidade, colocando-se em perigo de vida.

Também considerado um estranho por ter vivido praticamente todo o tempo na cidade, Marianinho, natural de Luar-do-Chão, em **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (COUTO, 2003), diz: “Há anos que não visito a Ilha. Vejo que se interrogam: eu, quem sou? Desconhecem-me. Mais do que isso: irreconhecem-me. Pois eu, na circunstância, sou um aparente parente.” (COUTO, 2003, p. 30). Marianinho percebe a sensação de estranhamento em relação a ele, a ponto de os próprios parentes não o distinguirem como um dos membros dos Marianos. Ele, por seu lado, também não se identifica com a Ilha, sentindo-se como um estrangeiro em seu local de origem:

As ruas estão cheias de crianças que voltam da escola. Algumas me olham intensamente. Reconhecem em mim um estranho. E é o que sinto. Como se a Ilha escapasse de mim, canoa desamarrada na corrente do rio. Não fosse a companhia da Avó, o que eu faria naquele momento era perder-me por atalhos, perder-me tanto até estranhar por completo o lugar. (COUTO, 2003, p. 91).

Há um distanciamento do rapaz em relação à Ilha e até um desejo de não estar ali, acentuado, inclusive, pelo modo como Marianinho se expressa, utilizando termos como o substantivo “estranho” e, depois, o verbo “estranhar”, além da repetição do verbo “perder-se”, palavras que intensificam o quanto se sente apartado de Luar-do-Chão, o que é ainda mais visível na metáfora que ele utiliza para mostrar o quanto está desligado daquele espaço. Entretanto, a estadia de Marianinho em Luar-do-Chão é inevitável e, durante sua permanência, aos poucos, a estranheza inicial vai cedendo lugar ao reencontro com a afetividade que o liga à Ilha. Desse modo, ao perambular por Luar-do-Chão, convivendo com ilhéus e ouvindo suas histórias, Marianinho vai se aproximando do lugar e adquirindo discernimento para compreender que, para fazer parte da Ilha, é necessário se envolver profundamente com ela, o que nos reporta, de certa forma, ao título do romance, mais especificamente ao sintagma “uma casa chamada terra”.

No que tange à caracterização de Marianinho como “estrangeiro” que vai criando raízes com o local de pertença, salienta-se a ideia de que, ao sair de Luar-do-Chão, o rapaz adquiriu uma outra visão de mundo, especialmente porque foi educado fora dali, o que o diferencia dos moradores da Ilha. Ao voltar para casa, ele não é o mesmo de quando a deixou, cumprindo-se a previsão feita quando Marianinho mudou para a cidade: “[...] quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna.” (COUTO, 2003, p. 45). Essa constatação de Dito Mariano remete-nos ao que diz Sússekind (1990, p. 56) sobre o “movimento de retorno” do viajante: “Lá onde se deveria dar o retorno afirmam-se, ao contrário, temporalidades distintas, um ‘não-estar de todo’, e a impossibilidade de tais restaurações para um sujeito que se sente estrangeiro.” Há um ponto de convergência entre a percepção de Dito Mariano e o que assinala Sússekind no que diz respeito ao viajante que, ao retornar, enfrenta o encontro do passado com o presente, e, nesse encontro, as lembranças não são suficientes ou não coincidem com o que foi vivido, por isso, em um primeiro momento, no caso de Marianinho, não são capazes de reatá-lo completamente àquele espaço.

Todavia, esboça-se, no percurso do rapaz, a perda da condição de estrangeiro que ele mesmo se impõe ao chegar à Ilha e a opção acertada de Dito Mariano na escolha de Marianinho para direcionar a cerimônia de seu sepultamento. Sabendo que o neto, no tempo que ficou fora de Luar-do-Chão, tornou-se um homem de bom caráter, Dito Mariano lhe confia a tarefa de cuidar da Ilha por acreditar que o lugar precisava de alguém que, embora tivesse passado um tempo

distante, fosse originário dali. O conhecimento que Marianinho adquire ao residir na cidade, somado ao reconhecimento dos fatores que caracterizam Luar-do-Chão, é indispensável para que impeça a destruição da Ilha, com a qual a casa instaura uma relação de contiguidade.

É possível estabelecer, aqui, um paralelo entre **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (COUTO, 2003) e **A varanda do frangipani** (COUTO, 2007), visto que, nos dois romances, as personagens estrangeiras, respectivamente, Amílcar Mascarenhas e Domingos Mourão, são mais vinculadas a Moçambique do que os jovens nativos do país, pois tanto Marianinho quanto Izidine Naíta configuram-se como moçambicanos que, ao se afastarem da cidade onde residiam, sentem-se deslocados em seu próprio país. Esse problema evidenciado pelos romances delinea-se como algo que nos remete ao contexto histórico moçambicano, que, segundo Mía Couto (2005, p. 9), é preocupante: os jovens que visitam a zona rural moçambicana não se reconhecem como herdeiros do patrimônio cultural construído por seus antepassados e rejeitam também a ideia de que aquilo faz parte da nação. Esse comportamento, para o autor, deve-se à falta de diálogo entre as diferenças culturais que compõem Moçambique. Entretanto, Marianinho e Izidine, aos poucos, vão realizando cruzamentos e contatos, sobretudo com as personagens que conhecem bem o país e as suas tradições, o que os vai reinserindo em seu lugar de pertencimento.

Vale ressaltar ainda que, em **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (COUTO, 2003), desponta uma outra situação que lembra a condição de estrangeiro de Marianinho, pois Fulano Malta é uma personagem que, apesar de morar na Ilha, comparece como “estrangeiro” em seu lugar de origem:

Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito da sua despartença se manteve. E hoje comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo. (COUTO, 2003, p. 74).

Identifica-se em Fulano a “sensação de não estar de todo” em Luar-do-Chão, o que, nos termos de Süsserkind (1990, p. 13), de quem nos servimos para estabelecer correlações, corresponderia à “[...] sensação de não pertencer, de ser outro, num álbum de família ou numa paisagem social mais ampla”. Fulano mostra-se sempre deslocado: não reconhece a Ilha como o lugar onde deseja estar, mas, ao mesmo

tempo, não tem coragem de se instalar na cidade. Lutou pela Independência, entretanto, a libertação do país não lhe propiciou o que esperava, pois o problema estava nele próprio. Nesse sentido, se todos os lugares são estranhos para Fulano, é possível pensá-lo como uma espécie de personagem que, por não se enquadrar nos padrões ou não se identificar com os valores sociais de um modo geral, torna-se desajustado.

Nimi Nsundi, em **O outro pé da sereia** (COUTO, 2006), é uma personagem que, embora africana (originária do Congo), parece estrangeira, pois, distinguindo-se de seus semelhantes por trajar-se com mais primor do que os outros marinheiros e, principalmente, pela forma como se comporta, aproxima-se mais do perfil do homem branco do que propriamente da feição dos negros que compõem a tripulação do navio. Demonstrando um aparente apego à imagem de Nossa Senhora, fazendo orações católicas, Nimi surge como um negro aculturado, o que não se confirma, visto que sua suposta lealdade é apenas um subterfúgio usado como forma de resistência à conversão, de fato, ao cristianismo ou a qualquer outra crença que não seja africana. Escolhido como o intérprete dos portugueses em terras africanas, desconhece os dialetos dos escravos do porão, não podendo contar com o auxílio de seus companheiros negros para aprender; eles se negam a ensiná-lo, porque o veem como um “muanamuzungo”, um “filho de branco”, que, ao dominar seus dialetos, poderia contribuir para a dominação dos moçambicanos.

Xilundo é um negro africano que realiza uma viagem de retorno à sua terra natal Moçambique, adquirindo determinados hábitos que o fazem ser considerado estrangeiro pelo próprio pai, chefe de uma aldeia do interior do país, que, visando punir a insubordinação do filho, o havia enviado para Goa na condição de escravo. Na concepção do pai, tratava-se de uma viagem disciplinadora, já que Xilundo precisava experimentar a posição de escravo para aprender a escravizar, afinal, seria herdeiro do negócio de captura e venda de escravos mantido pelo pai.⁴ O projeto paterno é frustrado. Temendo ser acusado pelo assassinato de D. Gonçalo, antes de emigrar novamente, Xilundo procura o pai, que lhe diz que ele não se afastou apenas geograficamente de seu lugar de origem, distanciou-se também de sua cultura, descaracterizando-se dos nativos de sua aldeia e aproximando-se do

4 Na atitude do pai de Xilundo, enviando-o como escravo a outro continente, transparece um hábito aparentemente incomum, mas passível de ocorrer em terras africanas. Segundo Serrano e Waldman (2008, p.176-177), a “[...] demanda de escravos por parte dos países traficantes provocou não só arbitrariedades por parte dos chefes da terra com os seus subordinados como também desavenças entre estes últimos”.

branco. Os moradores da aldeia também recebem Xilundo com indiferença por acreditarem que ele representa perigo.

No romance, destaca-se, de modo ainda mais específico, a personagem Jesustino, que, sendo uma mistura de indiano, africano e português, surge, algumas vezes, como personagem que se sente estrangeira, situação que se vincula às ações realizadas por seus antepassados. Descendente de prazeiros⁵ (COUTO, 2006, p. 279), Jesustino é considerado um “caneco”.⁶ Seu bisavô, o indiano Agostinho Rodrigues, era um comerciante de escravos, e seu pai, Agnelo Rodrigues, alfaiate de Vila Longe, na época colonial,⁷ e não estimado no lugarejo porque bajulava os brancos. Enquanto os colonialistas precisaram de Agnelo, ele foi beneficiado economicamente, mas quando Portugal perde as colônias indianas que estavam sob seu domínio, os indianos que não tinham nacionalidade portuguesa foram expulsos de Moçambique, entre eles, o próprio Agnelo, que colaborara com a causa dos colonizadores.

O comportamento da família de Jesustino aproxima-se da forma como agiam os indianos interessados em lucrar, e também não escapou da segregação imposta pelos brancos colonizadores, que, servindo-nos do que diz Cabaço

5 Os “prazos”, de acordo com Alberto da Costa e Silva (2008, p. 51), eram “[...] grandes extensões de terra concedidas pelo rei de Portugal, pelo ‘monomotapa’ (ou rei xonas carangas) e outros chefes africanos a colonos portugueses e que podiam ser herdadas por suas filhas, em geral mulatas, desde que se casassem com portugueses”.

6 De acordo com Gabriel Ribeiro (2012, p. 26): “Quando acontece existir uma componente católica em segmentos originários do Índico, no geral, são designados por ‘canecos’, embora esse segmento quase nunca seja referenciado pelas pessoas desfavorecidas, ou seja, trata-se de uma tipificação que funciona sobretudo no interior dos mestiços. Nesse caso, se a ascendência é conotada com a Índia Portuguesa (Goa, Damão e Diu), o que lhes confere uma forte ligação à matriz cultural portuguesa colonial. Daí a que a mestiçagem esteja na gênese dos ‘canecos’ por cruzarem um tipo racial ‘tipicamente’ indiano com uma matriz cultural muito identificada com a portuguesa, traduzindo-se, para além do catolicismo, no uso da língua portuguesa como idioma materno e em hábitos de vida próximos do tipo português.” Por meio dos aspectos que delineiam a personagem Luzmina, irmã de Jesustino, entrevemos características muito semelhantes às apontadas por Ribeiro, uma vez que a goesa é muito devota e até mesmo deseja que Mwadia seja freira. No entanto, o fato de ser cristã e manter hábitos próximos aos dos portugueses não impede a discriminação: “Luzmina era, como eles [portugueses] diziam, uma ‘caneca de cu não lavado’, ridícula e acatada excepto naquelas breves ocasiões.” (COUTO, 2006, p. 223). Também percebemos o componente religioso cristão nos nomes dos familiares da personagem: Agostinho, Agnelo e Jesustino.

7 Como indica Cabaço (2009, p. 64-68), a chegada de muitos comerciantes indianos em Moçambique ocorreu no século XIX, porém, pesquisas revelam vestígios de indianos que datam do século VI, acentuando-se no século XVII, quando adquirem importância econômica, uma vez que o representante do poder português na Índia entrega a uma companhia indiana o monopólio comercial entre Diu e a Ilha de Moçambique. Ocupados com a atividade econômica, diz ainda Cabaço, os comerciantes indianos “[...] nunca se organizaram para deter poder político, procurando, quando julgado útil a seus interesses, estabelecer relações privilegiadas ou mesmo formas de associação com o poder instituído nas áreas de actuação”.

(2009, p. 227), criaram “[...] definições [...] fundamentadas na generalização da percepção biológica, [que] estigmatizavam as ‘diferenças’ e revestiam um conteúdo social ou religioso”. Essas diferenças “[...] assumiam uma conotação reificada, preconceituosa e depreciativa”.⁸ E, embora Jesustino não estabeleça com Moçambique o mesmo tipo de relação que o avô ou o pai mantiveram com o país, não consegue anular a ligação com seus predecessores. Tenta, todavia, desvincular-se do estereótipo familiar: depois da morte do pai, recusa-se a falar o guzerate, língua indiana de seus avós; casa-se com Constança, neta de escravos; vende páginas de livros da biblioteca que herdara do avô Inácio da Anunciação Rodrigues, considerado o funcionário colonial mais polido e cuidadoso no interior moçambicano. Enfim, Jesustino procura, de todas as formas, não ser visto como estrangeiro, entretanto, não há como negar a sua condição de indivíduo híbrido.

Isso posto, depreende-se que a escrita de Mia Couto, em **O outro pé da sereia**, bem como em **A varanda do frangipani** e **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**, ao mesmo tempo que propõe uma crítica à visão unilateral, homogênea, parcial ou centralizadora da história, evidencia os encontros propiciados pelos trânsitos de toda ordem que ocorrem em Moçambique, sugerindo, ainda, a possibilidade de um hibridismo capaz de acolher as diferenças.

Hibridismo que se manifesta na composição de algumas personagens que amalgamam etnias distintas, como demonstrado em relação a Jesustino, personagem em crise identitária e integrante de um povo plural, de uma nação complexa que engloba as dessemelhanças, às vezes, de maneira conflitante, outras, de modo mais suavizado, quando se nota, ainda, a incorporação do que seria considerado especificamente africano na figura da personagem, como Domingos Mourão, de **A varanda do frangipani**, Manuel Antunes, de **O outro pé da sereia**, e padre Nunes e Amílcar Mascarenhas, de **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. Do lado contrário estão aqueles que relutam em aceitar a miscigenação, como o mulato Vasto Excelência, de **A varanda do frangipani**, e Últímo, de **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**.

Não são vivências simples, ao contrário, a complexidade impera em função da variedade de situações a que se é exposto, tanto é que, diante do percurso aqui realizado, verificamos que a presença do estrangeiro ou daqueles que se sentem como tal exerce algum tipo de repercussão, tanto para eles próprios, quanto para

⁸ Como exemplo de algumas generalizações, Cabaço (2009, p. 227) cita: “[...] o monhé era desonesto, o baneane era falso, o caneco era medroso, o china era misterioso e respeitador, o mulato era malandro e rancoroso”.

os habitantes dos lugares que os recebem, e, no entrecruzamento das diferenças, as certezas se desfazem, os equívocos se revelam e os encontros se refazem, em um movimento que não cessa, porque os deslocamentos são constantes.

Transits and experiences in Mia Couto's novels

Abstract

What characterizes the place of identity in Mia Couto's work is the journey, since his novels generally stage the plurality of ethnicities, beliefs and languages due to the multiplicity resulted from continuous exchanges that happened during the colonization and decolonization period in Mozambique. The aim of this article is to investigate three novels by this author in order to verify how the displacements are linked to the question of identity, focusing on the configuration of the foreign character as a traveler, whose displacement and contact with the other promote transits that can or cannot remove him from the position of foreigner, and also to those characters who were born in the country, but are seen as foreigners by their fellow countrymen.

Keywords: Identity. Displacements. Foreigners. Novels. Mia Couto.

Referências

APPIAH, Kwame. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lima e Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CABAÇO, José Luis. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

COSTA, Luana A. **Pelas águas mestiças da história: uma leitura de O outro pé da sereia**, de Mia Couto. 140 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

COUTO, Mia. **A varanda do frangipani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DINIZ, Érika R. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra: identidades**

em trânsito. 124 f. 2008. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth; CURY, Maria Zilda. **Mia Couto: pactos ficcionais**. São Paulo: Autêntica, 2008.

IANNI, Octávio. A metáfora da viagem. In: IANNI, Octávio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.12-31.

KI-ZERBO, J. (Org.). **História geral da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

RIBEIRO, Gabriel Mithá. **“É pena seres mulato!”: ensaio sobre relações raciais**. Portugal: Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Estudos Africanos - IUL, 2012. p. 21-51. Disponível em: <<http://www.cea.revues.org/583>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória d'África: a temática africana em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2008.

SILVA, Alberta da Costa e. **A África explicada aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SÛSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Exílio e (re)construção da identidade em **A Question of Power**

Renata Santos de Morales*

Noeli Reck Maggi**

Juliana Figueiró Ramiro***

Resumo

A autora sul-africana Bessie Head, em sua obra **A Question of Power**, apresenta a problemática de um sujeito do sexo feminino fruto da sociedade sul-africana em épocas de *Apartheid*. Na narrativa, a personagem principal, Elizabeth, oferece uma visão retrospectiva de sua “jornada para o inferno”, desde a África do Sul até seu exílio no vilarejo de Motabeng — a terra de areia de Botswana. Nessa caminhada, a personagem depara-se com um processo de desintegração e reconstrução da sua identidade, que a leva a descobrir sua própria totalidade. O texto proporciona ao leitor a experiência da jornada interior de Elizabeth, marcada pela discriminação, pelo isolamento e por conflitos culturais. O presente artigo tem como objetivo refletir, a partir da análise de trechos da narrativa de Head, sobre a condição de migrante, mulher e mestiça da personagem, as relações de poder e a alteridade que condicionam sua existência como exilada, e o modo como essa condição perpassa seu processo de (re)identificação pessoal. A análise é feita com base na teoria foucaultiana, no que toca às questões de alteridade e relações de poder. Utiliza-se como instrumento metodológico a Estrutura Simbólica do Poder, proposta pelo semiótico Harry Pross, que diz da forma pela qual os indivíduos atribuem sentido às suas experiências e vivenciam a alteridade. O estudo proposto justifica-se pela necessidade de refletir sobre questões de gênero e raça, oportunizadas pela obra escolhida como objeto, entendendo que elas ainda hoje vitimam e inferiorizam sujeitos no mundo inteiro. Como resultado desta pesquisa, tem-se a apresentação de um olhar crítico sobre a forma como a Estrutura é orquestrada a serviço do poder, gerando e, na maioria das vezes, reafirmando sentidos.

Palavras-chave: Exílio. Identidade. Alteridade. Literatura.

Recebido em: 30/03/2017

Aceito em: 03/07/2017

* Centro Universitário Ritter dos Reis. Mestre em Letras pelo Centro Universitário Ritter dos Reis e doutoranda em Letras na mesma instituição.

** Centro Universitário Ritter dos Reis. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*** Centro Universitário Ritter dos Reis. Mestre em Design pelo Centro Universitário Ritter dos Reis e doutoranda em Letras na mesma instituição.

1 Considerações iniciais

A questão da alteridade está presente em toda a teoria de Foucault, o qual teve como foco de suas pesquisas a investigação do modo como o ser humano se relaciona com o que se pode chamar, de forma geral, de “outro”. Dentro da categoria “outro”, para o autor (FOUCAULT, 2015), estão incluídas as instituições que sustentam e condicionam as sociedades e os sujeitos que a elas pertencem ou que os representam. Na construção teórica que perpassa suas principais obras, Foucault (1988, 2000, 2001, 2009, 2015) aborda o ser que se faz sujeito e sua relação com a alteridade, a partir da análise do funcionamento dessas instituições e das relações de poder que delas derivam, e como o sujeito se coloca ao realizar uma jornada em busca da verdade, que lhe permita encontrar a essência de seu ser.

Na obra **A Question of Power** (HEAD, 2011), de autoria da sul-africana Bessie Head, tal jornada em busca da (re)identificação do eu se dá por meio do exílio físico da personagem principal e, também, do seu exílio psicológico — o que será apresentado no desenvolvimento deste estudo. Outro aspecto pulsante na obra são as relações de poder que atuam na constituição do sujeito. Nesse sentido, a proposta é, considerando-se a condição de migrante da personagem, refletir sobre seu processo de (re)identificação, imerso em determinado ambiente sócio-histórico e cultural.

Para relacionar o objeto de estudo com elementos dos estudos foucaultianos, selecionou-se a Estrutura Simbólica do Poder, teoria proposta pelo semiótico alemão Harry Pross (1980), como método de análise. Pross (1980) afirma que toda a produção de sentido humana ocorre a partir de uma estrutura de poder composta por três eixos: dentro-fora, acima-abaixo e claro-escuro. Por meio desses eixos binários, o sujeito percebe e significa os fenômenos do mundo.

Considerando-se o objetivo deste estudo, destaca-se, ainda, que o ato de perceber o mundo passa pela percepção de si. Isto é, com base em um movimento de alteridade, o sujeito reconhece a si e reconhece o que lhe é externo a partir de sua própria condição. O ato de reconhecer o mundo, apontado por Pross (1980), pode ser relacionado com a construção de verdades, base da teoria foucaultiana, entendendo-se que o reconhecimento de algo é um movimento de torná-lo verdade, defini-lo como tal, dizer isso e não aquilo.

2 Relações de poder e alteridade em Foucault

Para Foucault, a alteridade poderia ser considerada inerente a um determinado conjunto de sujeitos que foram objetificados ao longo da história. Essa relação foi chamada pelo teórico de episteme, a qual é definida como uma ordenação de saberes com o objetivo de chegar ao conhecimento, ao saber de cada época. Dessa forma, há sempre uma ordem implícita à cultura, que é entendida como possibilidade de conhecimento.

Em **As palavras e as coisas**, Foucault (2000) apresenta uma crítica ao pensamento restritivo sobre o “outro”, um pensamento que revisa o conceito de “mesmidade” apresentado pela filosofia ocidental, no sentido de que esta não seria capaz de entender a alteridade do pensamento em si. Para o autor, a alteridade implica um sentido mais amplo. Sobre tal perspectiva foucaultiana, Muchail (2004, p. 39) afirma que a alteridade é “o limite de pensamento e de linguagem para uma cultura, aquilo que a circunda por fora e lhe escapa, simultaneamente, estranho e exterior”.

Na mesma obra, Foucault apresenta forte crítica ao sujeito de conhecimento de Kant, em particular às proposições kantianas sobre a centralidade da razão e sobre o papel do homem como gênese de todas as coisas. Foucault aponta a problemática de um sujeito que domina a si mesmo, como uma divindade suprema que acredita ser a fonte de tudo, o meio pelo qual tudo deve passar e a quem tudo se orienta. A crítica de Foucault parece ter tido a intenção de questionar a racionalidade que domina o pensamento humano e que o conduz a voltar sempre a si.

Por esse caminho, o filósofo francês chega à questão da dor e do sofrimento, consequências desse movimento infundável do sujeito tomado por um mecanismo totalizante de busca pela verdade, visando saciar a necessidade de encontrar-se consigo, integrar-se com seu ser e dominar a si, buscando sua liberdade. A partir dessa premissa, o teórico ultrapassa a crítica a esse sujeito transcendental e volta-se para a análise das operações de construção das subjetividades, pautadas pelas relações de poder que se estabelecem no campo de forças e saberes imposto pelos “outros” na sociedade. Nesse sentido, a dor e o sofrimento são expressões da subjetividade do ser, sempre em teste em nossa sociedade, a qual “se fustiga ruidosamente por sua hipocrisia, que promete denunciar e liberar-se dos poderes e das leis que a fazem funcionar” (FOUCAULT, 1988, p. 14).

Com base nessa afirmação, entende-se que dor e sofrimento são formas de agir do sujeito em suas experiências na sociedade, em busca de sua subjetividade, que se materializam nas relações de poder, como, por exemplo, as impostas aos loucos em hospitais psiquiátricos, aos encarcerados nas prisões, às mulheres que se submetem a diversos condicionamentos e subjugações e aos exilados e perseguidos que se encontram em constante apagamento e fuga de si.

Em um embate com a teoria psicanalítica, o filósofo deslocou o foco dos institutos da dor e do sofrimento: embora sem negar que o sujeito possa sofrer e manifestar sua dor, o filósofo retirou essas duas instâncias da interioridade do ser e passou a considerar dor e sofrimento como práticas discursivas que remetem a uma cultura de relações entre poder, normatividade e subjetividades e que assim a sustentam. Em **História da sexualidade**, o filósofo (1988, p. 93) afirma que “o poder é o nome que se atribui a uma situação estratégica complexa em uma dada sociedade”. As relações estratégicas de poder acontecem pela via do discurso, que é, para o autor, a forma pela qual o conhecimento se constrói, juntamente com as práticas sociais. Poder — via discurso — e conhecimento constituem-se mutuamente e são mais do que apenas formas de pensamento, pois se relacionam com o corpo e com o agir dos sujeitos. Dessa forma, a mecânica do poder passa a ser forma de existência do sujeito, que adentra cada partícula dos indivíduos, toma conta de seus corpos, define seus gestos e posturas e condiciona o que dizem e como se relacionam com seus “outros”.

Em sua obra **Microfísica do poder**, Foucault (2015) aponta para a necessidade que a sociedade moderna tem de reposicionar a questão do poder e da dominação em direção ao problema da sujeição. Se, de um lado, a questão da dominação diz respeito ao poder marcado por imposições normativas, de outro, no que tange à sujeição, a problemática é a do assujeitamento. É necessário observar que, apesar da existência de uma ordem daqueles que ordenam e daqueles que se submetem, o que impera é a existência de um regime de poder e imposição de verdades que coloca todos como parte de um mesmo jogo, em uma relação de poder que se dá não apenas de cima para baixo, mas também de fora para dentro, como um ordenamento onipresente na sociedade. Nesse sentido, Foucault propõe:

[...] não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas ter bem presente que o poder — desde que não seja considerado de muito longe — não

é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. (FOUCAULT, 2015, p. 284).

Assim, Foucault preocupa-se, em suas proposições teóricas, não só com as grandes manifestações de poder, mas também, ou principalmente, com aquelas que passam quase despercebidas ou são aceitas como pertencentes a uma dita normalidade dos espaços de sociedade e que se manifestam, por exemplo, nas opressões e nos assédios cotidianos, no preconceito étnico e de gênero e nas violações aos direitos humanos. Dor e sofrimento aparecem, portanto, como mecanismos de opressão e sujeição e têm como consequência — e não como gênese — o sofrimento psíquico, físico e moral.

Retomando a crítica de Foucault a Kant, a eleição da razão como ápice do pensamento sobre o homem e como instituição que opera o desenvolvimento do saber deve ser encarada, segundo Foucault, como um movimento de reafirmação do gênero masculino. Nessa perspectiva, defende o filósofo francês, ser racional não é exatamente uma categoria aplicável a todo ser humano, mas, restritivamente, apenas ao ser homem, do gênero masculino, branco, colonizador, burguês e detentor dos discursos de poder que definem a verdade. Ainda sobre o discurso, o filósofo afirma:

Sabe-se bem que não se tem o direito de tudo dizer, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. [...] O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2001, p. 9-10).

Assim, Foucault deixa expressa sua constatação de que o discurso detém poder e separa, por exemplo, o masculino do feminino na configuração da racionalidade. O gênero mulher, uma vez que não está dentro do âmbito da razão, foi historicamente apontado como mais suscetível à loucura, portador de um discurso não racional e definido por um corpo passível de corromper-se e entregar-se mais facilmente à loucura. Nesse contexto sócio-histórico de relações de poder,

alimentado por pensamentos como o de Kant, ser mulher é sinônimo de um estado de natureza inferior. É ser incapaz de atingir um nível de consciência racional. E é com base nesse discurso que as mulheres são vítimas, são objetos de controle e dominação, a ponto de justificar todo tipo de exclusão e violência. Para Foucault (2001), a loucura aparece em oposição à razão e como instrumento de dominação ou como princípio de exclusão. Segundo o filósofo:

Desde a alta Idade Média, louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo [...]. (FOUCAULT, 2001, p. 10).

Em algumas culturas no contexto da África, no qual se produz a obra de Bessie Head — objeto de pesquisa neste estudo — as mulheres eram e ainda são consideradas inferiores. O pensamento que coloca em oposição razão e loucura é levado a um extremo. Nessa concepção, destacada em **A Question of Power**, mulheres não são necessariamente consideradas loucas, inclusive quando relatam alucinações e perturbações, pois não atingem sequer o nível mínimo de racionalidade para tanto. Nesses casos, a sociedade entende que elas estão tomadas por alguma entidade, alguma manifestação espiritual, normalmente masculina, que as está dominando. Ainda assim, internações de mulheres “loucas”, as que se qualificavam minimamente para tanto — como as mulheres brancas de famílias abastadas —, ocorriam sempre que elas agiam fora do que era padrão designado e imposto pelo homem. A exemplo disso, inúmeras delas, em épocas de *Apartheid*, foram internadas por se relacionarem com homens de origem racial diferente, como se tal conduta fosse um desvio psíquico ou como se estivessem orientadas por uma manifestação espiritual. Quando não internadas em manicômios, eram submetidas a outros tipos de restrição, como serem excluídas e exiladas do espaço público e dos direitos cívicos.

O movimento de migrante, tema que marca a obra escolhida como objeto deste estudo, que força uma mulher a aceitar um visto de exilada, pois, na sociedade em que se encontra, não há mais espaço e segurança para sua existência, que vem pautada por assédios e violências, acaba por ser determinante das suas formas de agir e manifestar-se, oferecendo-lhe o isolamento, os preconceitos e as diferentes

afetações de uma vida em um novo lugar, diferente daquele com o qual ela se acostumou a se identificar.

3 Estrutura Simbólica do Poder

O método de análise proposto no presente artigo sustenta-se a partir da Estrutura Simbólica do Poder, teoria do semiótico alemão Harry Pross, datada de 1980. Pross (1980) afirma que os pares “acima-abaixo”, “dentro-fora” e “claro-escuro” são pontos de partida para a produção de sentido humana. Para ele, o sujeito, por meio desses três eixos, compreende os fenômenos do mundo e atribui significado a eles.

Outro conceito central na obra semiótico de Pross, que reforça e evidencia a Estrutura Simbólica do Poder, é a teoria relacional dos signos. De acordo com o autor, o que se chama de realidade e o que se considera como tal está repleto de coisas que estão em lugar de outras coisas diferentes do que elas são.

Segundo Pross (1980), o signo deve ser percebido sempre como uma relação na qual estarão presentes o próprio signo, um meio e um sujeito interpretante. Os signos fazem parte do viver humano e é por meio deles que as relações sociais (de poder) se constituem. Nesse sentido:

Esta definição [da teoria relacional dos signos] tem a vantagem de deixar claro que existe uma relação entre o meio e a interpretação. Ambos os fatores apresentam uma dependência recíproca: o entender guarda uma relação com os sistemas de signos disponíveis, de onde se obtém a designação e a significação. Dá-se, assim, um catálogo de signos e interpretações. O branco é, em mais de uma cultura, a cor do luto, como é o preto na nossa [alemã]. O luto não se dá a entender independentemente dos signos. (PROSS, 1980, p. 15, tradução nossa).

Inseridos nessa espécie de catálogo proposto por Pross e em constante relação com o ambiente em que estão imersos, os signos são interpretados pelos sujeitos por meio da Estrutura Simbólica do Poder, que se organiza tendo como base a binaridade presente nos eixos: acima-abaixo, dentro-fora, claro-escuro. Para Pross:

As experiências primárias de claro e escuro, dentro e fora, acima e abaixo determinam o modo como o sujeito experimenta, conhece e se comunica. Sem elas, o sujeito não pode experimentar nada, nem conhecer, nem comunicar nada. Elas determinam, de antemão, seu comportamento social, muito antes de que sejam aplicadas

conscientemente categorias estéticas e éticas. (PROSS, 1980, p. 53, tradução nossa).

A observação dos fenômenos organizados nos três eixos Pross atribuiu principalmente à condição bípede do sujeito, que o coloca verticalmente em relação ao mundo que o cerca e às experiências pré-predicativas — expressão que o autor usa para categorizar as primeiras experiências do ser humano, quando, por exemplo, um bebê sai da barriga da mãe, abre os olhos e começa, num processo de imersão, a captar do ambiente padrões de comportamento e classificação.

3.1 Eixo acima-abaixo

O *status* vertical do sujeito na sua relação com o horizonte trouxe-lhe o alto como símbolo, representado, em sua grandeza, pelo céu. Numa relação direta de submissão, abaixo do céu está localizada a terra. Partindo de si como referência, o indivíduo vai, simbolicamente, organizando os fenômenos de forma a posicioná-los e convencioná-los num patamar de superioridade ou inferioridade em relação a ele mesmo e a seus dogmas.

Onde quer que se invoque o alto, simboliza a diferença filosófica existente entre a posição humana e a animal. Dessa relação, explica-se a irresistibilidade deste símbolo, seja na linguagem, seja como um ícone fúnebre, seja com o hastear de uma bandeira, uma torre ou gestos, além de explicar seu caráter imprescindível como manipulador para todas as tentativas de agrupar homens em volta de algo. (PROSS, 1980, p. 76, tradução nossa).

Pode-se observar essa base signíca em diversos conceitos enraizados na sociedade. Expressões como alto-clero e baixo-clero originam-se dessa percepção. As religiões advindas da moral judaico-cristã, por exemplo, têm esse entendimento como doutrina. Para elas, existe um deus superior, representado pelos céus, e um rival, que está abaixo da terra. Entre os dois polos, segundo Pross (1980), também existe uma forte relação de superioridade. A utilização dessa estrutura simbólica como elemento de produção de sentido dá ao emissor uma forma de direcionar sua produção de modo intencional, a fim de forçar determinada interpretação no sujeito receptor.

3.2 Eixo dentro-fora

O eixo dentro-fora está intimamente relacionado à busca do sujeito por pertencimento. E pode ser explicado com base numa experiência pré-predicativa, aquela em que a criança ainda está no útero da mãe, num ambiente seguro. Tal experiência se repete ao longo da vida adolescente e adulta do indivíduo, pois ele sempre estará dentro-fora de casa, dentro-fora do ambiente familiar, dentro-fora de um grupo de pessoas, dentro-fora de uma normativa social. De acordo com Pross, o indivíduo não só se percebe neste eixo, como também percebe o “outro” baseado na sua posição em relação ao ambiente. Se ele, por exemplo, foi gerado numa família constituída por uma figura masculina representando o pai e uma figura feminina representando a mãe, constituições familiares diferentes dessa, na sua percepção primeira, estarão posicionadas no polo oposto, isto é, do lado de fora daquilo que ele reconhece como família. Regimes políticos e religiosos também se utilizam desse eixo para delimitar suas fronteiras e estabelecer a própria ordem.

Para o autor:

A imagem escura do inimigo une o Estado e seus súditos. [...] Ter um símbolo exterior do inimigo é indispensável para um regime que deseja a paz em seus assuntos internos, pois reforça a demarcação de interior e exterior. A ausência de negação externa diminui, em grande parte, o esplendor da ordem interior. Os signos da imperfeição interna chamam a atenção se não superam qualquer outro símbolo do inimigo externo. (PROSS, 1980, p. 63, tradução nossa).

O autor ainda sugere que, muitas vezes, quando os símbolos contrastantes com o eixo não existem, eles são forçados, para que possam servir àqueles que desejam reafirmar suas forças por meio dos símbolos de poder. Por um lado, a cultura, nesse contexto, desempenha o papel de fomentar e catalisar a existência desses polos, uma vez que os sujeitos e as instituições se comunicam por meio deles. Por outro, esse ambiente sócio-histórico e cultural sofre a influência dos indivíduos e se autotransmuta.

3.3 Eixo claro-escuro

Segundo Pross (1980), onde faltem os signos, imagina-se o nada. E, onde parece haver o nada, o sujeito apressa-se em colocar um signo de ordem.

Habitualmente, o escuro é associado ao nada, à ausência, à falta de luz. Outra vez, pode-se relacionar o eixo com o momento do parto. Quando um bebê nasce, a mãe está dando-o à luz, de modo a afirmar sua existência. É a partir do ato simbólico de dá-lo à luz que se inaugura a existência social daquele indivíduo.

O eixo também pode ser percebido relacionando-se com os conceitos de bom e ruim, sendo o claro direcionado ao bom, enquanto o escuro representa o ruim. Por exemplo: a mãe, ao sair do quarto do filho, isto é, ao afastar-se dele, apaga a luz. A partir disso, a criança está sozinha e no escuro. Quando ela chama pela mãe, que volta ao quarto e acende a luz para observá-la, um novo movimento de atribuição de sentido é feito. O claro passa a representar a presença, logo, algo bom; enquanto o escuro fica como símbolo da ausência, da falta, de algo ruim.

As religiões também se utilizam desses polos opostos quando contrastam o céu luminoso com a escuridão das trevas ou os raios de sol com o breu das profundezas das águas. Ainda, a contraposição de cores aparece na produção de ícones e imagens que têm por objetivo marcar a oposição de ideias em embates de grupos políticos e sociais.

4 Análise e discussão

Neste estudo, como objeto de análise, elegemos a obra *A Question of Power*, da escritora sul-africana Bessie Head. A obra nos conta a história de Elizabeth, uma mulher, como a autora, também sul-africana, que é exilada em Botswana. A descrição da própria personagem sobre a situação é de que ela passou por uma “jornada ao inferno”. Com um discurso em que os limites entre a sanidade e a loucura são muito tênues, a obra evoca temas, à primeira vista, muito distantes uns dos outros, mas que, nas amarras da narrativa de Head, acabam por se apresentar muito próximos e interdependentes. Loucura, pertencimento e (re)construção da identidade são temas que decorrem da situação de exilada da personagem e que, ao longo da narrativa, compartilham elementos entre si.

A obra é escrita por uma mulher negra, Bessie Head, na África. A autora nasceu em 1937, em Pietermaritzburg, na África do Sul, e faleceu em 1986. Ela abordou,

em seus escritos, questões relacionadas à sua própria condição de exilada, à capacidade do ser humano de lutar contra opressões e tormentas e à possibilidade de retorno à identificação como sujeito no mundo. Head deixou a África do Sul em 1964 com um visto de saída, sem possibilidade de retorno, o que fez dela uma exilada. Ela viveu em Botswana até falecer.

A Question of Power (HEAD, 2011) é considerada uma obra semiautobiográfica, pois, em muitos aspectos, a vida de Elizabeth, a personagem principal, aproxima-se da vida de Head, a autora. Elizabeth é uma mulher sul-africana que se vê forçada a migrar com o filho pequeno para o vilarejo de Motabeng, em Botswana. A personagem é definida na trama como uma mulher mestiça, que nasceu na África do Sul, em épocas de *Apartheid*, e que sofre abusos de várias ordens, além de alucinações e de tormentas psicológicas. Durante a trama, Elizabeth sente na pele o seu exílio, sendo vista como forasteira e como sujeito não pertencente ao ordenamento do local onde está refugiada. Em uma dimensão que vai além da existência física da personagem, a narrativa retrata seu quadro mental, que transita entre a realidade e um mundo de insanidade e de colapsos psicológicos.

A obra é dividida em dois longos capítulos, cada um destinado a um dos personagens/entidades que se manifestam nas alucinações de Elizabeth: Sello e Dan. O primeiro capítulo, destinado a narrar a vida de Elizabeth e as aflições pelas quais ela passa durante os primeiros tempos em Motabeng, é intitulado “Sello”. A história se inicia na África do Sul. Elizabeth descobre, ao ser enviada para um internato, que quem a criou não era de fato sua mãe biológica, mas sim uma mãe adotiva. Ela fica sabendo, então, que sua mãe biológica estava vivendo em um hospital psiquiátrico. Os relatos que chegam a Elizabeth são de que sua mãe biológica havia tido um envolvimento com um homem negro, o que, em uma época na qual relações entre raças e classes sociais distintas eram legalmente proibidas, resultava em internação da mulher.

Aqui vale ressaltar, sob a perspectiva foucaultiana, as dadas relações de poder e opressão que constroem verdades e condicionam a existência dos sujeitos. A mãe biológica de Elizabeth, por comportar-se de forma contrária à verdade impositiva da época, foi retirada do livre viver em sociedade como punição e, ao mesmo tempo, como forma de alertar os demais sujeitos da importância de respeitarem as regras/verdades. Cabe, ainda, estabelecer um paralelo entre esse fragmento e a Estrutura Simbólica do Poder, visto que o ato de exclusão é para resguardar o

contexto interno em detrimento do externo.

No seguir da narrativa, Elizabeth descobre as circunstâncias em que foi concebida e nasceu e como chegou a uma família adotiva, depois de ter passado por orfanatos e internatos. Em um dos trechos da obra, as professoras do internato onde Elizabeth estudava foram avisadas sobre a possibilidade de ela sofrer das mesmas alucinações de sua mãe, motivo pelo qual a perseguiam:

Nós estamos de olho em você. Você deve ter muito cuidado. Sua mãe era louca. Se você não tiver cuidado, você vai ficar louca como sua mãe. Sua mãe era uma mulher branca. Eles tiveram que a internar porque ela estava tendo uma criança do cavaliço, que era nativo. (HEAD, 2011, p. 9, tradução nossa).

Nesse fragmento, pode-se, mais uma vez, observar a Estrutura Simbólica do Poder em ação. Os destaques “mulher branca” *versus* o “cavaliço”, nativo, isto é, o negro, visualmente apontam para o eixo claro-escuro, mas, também, para o acima-abaxo. O *Apartheid* foi, justamente, um regime marcado pela segregação racial, que pregava a superioridade da raça branca com relação à raça negra. Quando se fala em superioridade, é estabelecido o eixo de cima e, automaticamente, coloca-se o “outro” no polo oposto. Nesse movimento de distanciamento entre o “eu” e o “outro”, isto é, de alteridade, define-se uma verdade que traz em si as ditas relações de poder e opressão (FOUCAULT, 2015).

O fato de a personagem principal ser fruto de um encontro entre o polo de cima e o de baixo e entre o polo claro e o escuro representa uma ameaça a essa organização de poder, visto que, simbolicamente, revela que os polos não são tão distantes que não possam se mesclar. Tal fato também repercute na psique da personagem, que tem dificuldade de se reconhecer e, por isso, sente-se exilada em si, não pertencente ao ordenamento da sua época. Ainda, cabe destacar que Elizabeth sofre preconceito de todos os polos, isto é, o “meio” também não a reconhece dentro da estrutura, percebendo-a como uma ameaça à binaridade do sistema.

Seguindo na narrativa, em resposta a uma oportunidade de emprego para dar aulas, Elizabeth decide se refugiar em Botswana. É após sua chegada no vilarejo de Motabeng que ela começa a mostrar sinais de instabilidade psíquica. O estado de consciência da protagonista começa a se misturar com um estado de alucinação, e ela se torna obcecada por questões que envolvem a alma e a natureza do bem e

do mal.

O capítulo traz a informação de que o marido de Elizabeth era infiel e agressor e que abusava dela, fato que, de certa forma, explica por que ela despreza os homens e a si mesma. Vivendo em Motabeng com seu filho, o qual ela chama de baixinho (*Shorty*), Elizabeth começa a ser visitada durante a noite por uma entidade masculina chamada Sello, que costuma sentar-se à beira de sua cama. Sello é descrito por Elizabeth como um monge que conversa sobre pobreza e sobre a África. A narrativa mostra Sello como um homem bom, mas que traz à tona a suscetibilidade de Elizabeth ao mal — e, conseqüentemente, a vulnerabilidade de toda a humanidade. Aqui, a alteridade se manifesta dentro de Elizabeth, de forma que Sello pode ser visto como o “outro” dentro dela.

Ainda, cabe destacar a problemática que Foucault estabelece ao criticar a definição de racionalidade proposta por Kant, significação essa, como já mencionado, que dá ensejo a pensar a mulher como ser incapaz de atingir um nível de consciência racional, condenada à loucura, à exclusão e à submissão. Nesse sentido, na obra, Elizabeth, a dita “mulher louca”, começa a receber visitas de uma entidade que se apresenta como homem e que ela valida como ser superior, como uma espécie de monge. A figura do monge está ligada ao sexo masculino e à religião budista, que, na história, resistiu a admitir que mulheres poderiam ocupar tal posto. Pode-se observar o fato de a entidade, descrita como superior e racional, considerada boa e que abre os olhos da personagem, ser do sexo masculino a partir das críticas de Foucault a Kant, pois nem mesmo no mundo das alucinações, dado à loucura, uma mulher é pensada como um sujeito passível de ocupar posição “superior”.

Elizabeth é apresentada, nessa primeira etapa do livro, muito sensível ao fato de ser estrangeira, de não ser negra como os habitantes de Motabeng e da África, e sente a dor do não pertencimento, o que, na narrativa, materializa-se em comentários de pessoas da comunidade sobre sua identidade racial. A protagonista traz, em sua fala, elementos que sugerem que ela despreza os negros de Botswana, o que se percebe como uma tentativa de identificar-se com o polo de cima, também o claro, em contraponto ao escuro, numa espécie de fuga da sua condição, isto é, de si mesma.

O segundo e último capítulo da narrativa mostra o contato de Elizabeth com uma outra forma de crueldade, ligada ao poder exercido pela via do racismo e da sexualidade. Ainda quando residia na África do Sul, a protagonista encontrou essa

forma de exercício de poder materializada no descontrole sexual do seu marido. Tal como um espelho da relação abusiva que a personagem havia enfrentado no casamento, o capítulo traz a narrativa das aparições de Dan, que se revela para Elizabeth como um homem promíscuo, cruel e que tem como objetivo instaurar miséria e caos à sua volta. Ao longo da narrativa, a protagonista é testada a todo momento e chega a se questionar sobre uma potencial promiscuidade que estaria presente nela mesma, que a aflige e a faz pensar sobre suas ligações com a violência contra os africanos.

A protagonista, a partir das intervenções de Dan, e em contraponto ao primeiro capítulo, ao invés de ver a manifestação do mal como um fator social, que atinge a humanidade, mas que, de certa forma, está distante dela, vê o problema da crueldade de outra perspectiva, muito mais perto de si, como manifestação de seu sujeito psicológico. Pensando no eixo dentro-fora, estabelecido por Pross (1980), esse movimento de Elizabeth, de perceber-se cruel e identificar-se com Dan, ainda que em meio a tormentos, é a dinâmica de quem quer identificar-se com o polo de dentro — a crueldade naturalizada por Dan — para não se ver no polo de fora, fugindo, assim, da posição de “outro”. Elizabeth prefere ceder a Dan, em um movimento de exílio de si, a identificar-se como inferior.

Também nesse capítulo, questões de gênero, no que tange à dominação masculina, aparecem em grande medida. Dan inicialmente seduz Elizabeth e mostra-lhe prazeres eróticos e a ilusão de um romance a dois. Ele dá elementos à protagonista que a levam a pensar que os dois estão em uma espécie de paraíso romântico, mas já anunciando as crueldades e as experiências que ela virá a vivenciar:

Ele veio do nada. Ele veio do espaço sideral. Ele veio em nuvens mágicas, com tamanho brilho romântico que toda a terra e os céus estavam em profundo silêncio antes do rugido de sua chegada. Em um momento, ela estava sentada, perdida em reflexão meditativa, silenciosamente juntando os pedaços de seu sistema nervoso, noutro um clamor terrível engoliu a vida dela. (HEAD, 2011, p. 107-108, tradução nossa).

De fato, no decorrer da narrativa, essa falsa sensação se dissolve, e o cenário se transforma em uma sucessão de atos cruéis, marcado por experiências sexuais poligâmicas. Dan faz uso de um suposto direito divino de deliberar sobre os atos das mulheres que ele controla, ordenando que façam o que ele deseja ver. Dan

exerce total dominação sobre Elizabeth, fazendo com que ela se sinta diminuída por ter origens miscigenadas e diminuindo-a sexualmente, aprisionando-a em suas alucinações. Nas visões que Dan impõe à protagonista, aparecem figuras femininas, das quais apenas uma parece ter traços humanos, enquanto as outras são descritas como formas grotescas que representam a sexualidade de Elizabeth. Dan insiste em ter relações sexuais com essas figuras na presença da protagonista de forma a agredi-la mentalmente tanto quanto possível:

[...] Então ele [Dan] simplesmente jogou a garota na cama ao lado de Elizabeth e transou com ela a noite toda. As luzes da tela de cinema da sua cabeça estavam desligadas, mas não sua atividade. Eles continuaram acordando-a com o barulho até o amanhecer, quando transaram pela última vez.
Ele apertava vários botões ao mesmo tempo:
— Você deve se sentir enciumada.
— Você é inferior porque é de cor.
— Você não tem o que essa garota tem.
(HEAD, 2011, p. 134, tradução nossa).

No contexto, as alucinações de Elizabeth e as configurações femininas, apresentadas por Dan, aparecem não somente como uma forma de dominação, mas também como uma projeção de todo o ódio da protagonista aos homens. As tormentas continuam até que Elizabeth sofre um forte colapso, o segundo narrado na história. Esse acontecimento pode ser compreendido como a internalização do comportamento hostil e violento da sociedade com relação às mulheres.

Nesse momento da narrativa, observa-se a marca da supremacia do homem, evidenciada no eixo acima-abaxo da Estrutura Simbólica do Poder, quando Dan se diz possuidor de uma condição divina, que lhe oferta a submissão do “outro”. Tal configuração valida a subjugação desse “outro”, no caso, a mulher.

Em uma mudança brusca da narrativa, a protagonista consegue reunir forças em meio ao caos e desenvolve uma série de crenças que são um somatório das suas experiências. Apesar de ser de descendência mista, de mãe branca e pai negro, Elizabeth, por exemplo, passa a se sentir mais solidária aos negros do que aos brancos.

A solidariedade da protagonista ainda pode ser observada a partir da Estrutura Simbólica do Poder, pois a complacência nada mais é do que a tomada de consciência das implicações de poder da estrutura, na qual os negros são inferiorizados, postos no polo de baixo, de dentro e no escuro. Nesse sentido, quando o psiquiatra do hospital em que ela está internada faz comentários racistas sobre seus funcionários,

Elizabeth percebe que não se identifica mais com essa atitude.

Como resultado dessa mudança de atitude, a protagonista toma algumas medidas. Por exemplo, ao invés de cometer suicídio, conforme Dan havia ordenado, ela compra uma bola de futebol e brinca com seu filho. Elizabeth também decide convidar Sello, o monge que desencadeou a série de alucinações que vieram a atormentá-la durante a narrativa, para comparecer no quarto ao mesmo tempo que Dan. Sello aparece e então faz um julgamento de Dan, que é decisivo para que Elizabeth possa apagá-lo permanentemente de seus pensamentos. Sello diz nunca ter visto tamanha crueldade e a alerta de que o amor se configura quando duas pessoas nutrem uma a outra, e não quando se alimentam de forma vampiresca da alma uma da outra. Com isso, Dan sai do quarto, batendo a porta e fazendo, então, com que Elizabeth sinta que finalmente se libertou da dominação, a qual ela chamou de purgatório.

A última conversa com Sello é esclarecedora e explica por que Elizabeth sofreu cruelmente com suas alucinações. Na frase da qual o título do livro provém, Sello explica:

Se a matéria das almas é realmente uma questão de poder, então qualquer pessoa em posse dos poderes do espírito poderia ser Lúcifer. [Quando Dan percebeu seu poder] ele queria ser Deus com toda a força de seu poder independentemente do fato de seu coração ser imundo [...] Eu lhe dei liberdade porque eu queria estudar, completamente, sua imagem. E eu pensei que você precisava ter esse *insight* sobre o mal absoluto. Sinto muito que tenha sido tão penoso. (HEAD, 2011, p. 215, tradução nossa).

Ao final, Elizabeth aparece em momentos felizes junto a duas pessoas que representam a nova etapa de sua vida: Kenosi, uma mulher do povoado, que trabalha no plantio com ela e a respeita pelo que ela é; e seu filho, que parece ser a materialização do espírito de Elizabeth e de toda a sua crença nos poderes da humanidade.

5 Considerações finais

O primeiro ponto a ser destacado, nestas considerações finais, é o fato de que as questões relacionadas à dita loucura da personagem Elizabeth não dão à obra **A Question of Power** o atributo de uma narrativa sobrenatural. Pelo

contrário, tal aspecto, relacionado a outros também presentes na narrativa, como o pertencimento, o exílio e a (re)construção da identidade, oportuniza ao leitor um movimento de alteridade, no qual ele entra em contato com questões sócio-históricas que, de alguma forma, compõem a narrativa do “outro” e, ao mesmo tempo, o ambiente do “eu”.

Ainda, cabe ressaltar que a obra de Bessie Head é considerada uma narrativa semiautobiográfica, escrita por uma mulher negra, em um período de colapso na África. A autora nasceu em 1937, em Pietermaritzburg, na África do Sul, e deixou o país em 1964, com um visto de saída, sem possibilidade de retorno, tornando-se uma exilada, assim como sua personagem, Elizabeth. Head viveu em Botswana até falecer, em 1986. Em seus escritos, pautou questões relacionadas à sua própria condição de exilada e à capacidade do ser humano de lutar contra opressões, além de ter levantado a possibilidade de retorno à identificação como sujeito no mundo.

O texto de Head, do qual aqui foram apresentados apenas alguns fragmentos, tem muito mais a oferecer e a revelar, fornecendo aos pesquisadores múltiplas possibilidades de análise. É um texto rico em historicidade e, ao mesmo tempo, atual. As questões de gênero e raciais ainda hoje vitimam e inferiorizam sujeitos no mundo inteiro, os quais, muitas vezes, saem de seus países num movimento de fuga e de resignificação da própria existência.

Neste estudo, o exílio, a partir da perspectiva foucaultiana, foi visto em dois sentidos. O primeiro deles percebido como uma fuga física, isto é, uma possibilidade de desprender-se da sua condição de sujeito oprimido e inserido em um ambiente sócio-histórico marcado por relações de poder. Já o segundo, como uma fuga psíquica, em que o sujeito busca, exilando-se de si, reconstruir sua identidade. Na obra, a personagem Elizabeth passa por ambos os processos de exílio e propicia ao leitor, via alteridade, refletir sobre os percalços e as implicações desse caminho.

Por fim, destaca-se o fato de que a narrativa, no seu desfecho, apresenta um viés positivo, diferente do desenvolvimento da obra, quando sugere que a personagem (re)construiu sua identidade e resignificou seu exílio. Tal movimento não significa que a Estrutura Simbólica do Poder (PROSS, 1980) tenha se desfeito. Essa estrutura, que baliza a significação do mundo pelos sujeitos, só irá se romper no momento em que for resignificada a alteridade, de modo que o sujeito passe a ser capaz de vislumbrar sua existência fora da imposição da totalidade, da racionalidade e da supremacia do ser.

Exile and (Re)Construction of Identity in Bessie Head's **A Question of Power**

Abstract

The South African author Bessie Head, in her book **A Question of Power**, presents the issue of a female individual produced by the South African society during the Apartheid. In the narrative, the main character, Elizabeth, offers a retrospective view of her “journey to hell”, from South Africa to her exile in the village of Motabeng - the sandy land of Botswana. In this journey, the character is faced with a process of disintegration and (re)construction of her identity, which leads her to the discovery of her own totality. The text allows the reader to experience Elizabeth's inner journey, defined by discrimination, isolation and cultural conflicts. Based on the analysis of excerpts from Head's narrative, this article aims to reflect the character's status as a migrant, colored woman, the relations of power and otherness that condition her existence as exiled, and how this condition permeates her (re)identification process. The analysis is based on the Foucaultian theory regarding otherness and power relations. The methodology used is the Symbolic Structure of Power, proposed by the semiotician Harry Pross, which theorizes on how individuals attribute meaning to their experiences and how they experience otherness. The proposed study is justified by the need to reflect on gender and race issues, offered by the work chosen here as object, understanding that these issues are still responsible for victimizing and demeaning subjects worldwide. As a result of this research, we are able to have a critical look on how the Structure is orchestrated at the service of power, generating and, most of the time, reaffirming meanings.

Keywords: Exile. Identity. Otherness. Literature.

Referências

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade do saber**. 17. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 2. ed. Organizado por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Terra & Paz, 2015.

HEAD, Bessie. **A Question of Power**. London: Penguin Books, 2011.

MUCHAIL, Salma Tannus. **Foucault: a coragem da verdade**. São Paulo: Parábola, 2004.

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**. Tradução de Pedro Madrigal Devesa. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Identidade e construção de autoria em uma língua adicional: as memórias ou autobiografias de linguagem

Valéria Silveira Brisolara*

Resumo

Grande parte da literatura contemporânea é escrita em uma língua adicional. Muitas dessas obras produzidas em língua inglesa são de cunho autobiográfico ou memorial, enfatizando aspectos relacionados ao aprendizado de uma língua adicional e a posterior transformação dessa língua em uma língua de escrita, ou seja, à construção de uma autoria em uma língua adicional. Essas narrativas revelam e discutem o efeito de uma língua adicional sobre a primeira e sobre a identidade do sujeito ao tematizar o exílio e fazer dele matéria-prima para a escrita. Nesse contexto, este artigo tem por objetivo apresentar e discutir o conceito de memórias ou autobiografias de linguagem e exemplificar tal conceito a partir da obra **Lost in Translation**, da escritora canadense Eva Hoffman.

Palavras-chave: Autoria. Língua adicional. Autobiografia. Memória. Identidade.

Recebido em: 22/01/2017

Aceito em: 17/05/2017

* Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter. Mestre e doutora em Letras - literaturas de língua inglesa. Professora do PPGL em Letras da UniRitter.

“A língua está inventando um novo eu.”
(HOFFMAN, 1989, p. 121).

1 Introdução

A publicação de narrativas de cunho memorial, incluindo diários, memórias, autobiografias e biografias, tem ganhado cada vez mais a atenção dos leitores e pesquisadores. Da mesma maneira, também tem havido um incremento na publicação tanto de obras ficcionais quanto de não ficcionais escritas em uma língua adicional,¹ assim como no número de prêmios concedidos a autores cuja escrita se dá em uma língua que não seria a sua materna. As transformações ocorridas ao longo do século XX, após duas grandes guerras, nazismo e regimes ditatoriais, fizeram com que o exílio e a migração marcassem a segunda metade desse século. A mobilidade geográfica provocada por esses deslocamentos levou também a uma mobilidade cultural e linguística, pois muitos cidadãos foram forçados a abandonar seus lares e, juntamente com eles, suas primeiras línguas e culturas. Como em outros períodos históricos, muitos tematizaram esse exílio e fizeram dele matéria-prima para a sua escrita, em grande parte produzida em uma língua que não era a materna. Autores como Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Salman Rushdie, Zygmunt Bauman, Edward Said e Tzvetan Todorov não só produziram suas obras de maior destaque em uma língua que não era a materna, mas também dedicaram reflexões a respeito dessa escrita e do processo de construção de autoria em uma língua adicional. Essa mudança pode ser observada mais claramente através da análise das listas de ganhadores de prêmios literários como o Prêmio Nobel e, no caso da escrita em língua inglesa, dos renomados *Booker Prize* e *American Book Award*.

Esse fenômeno tem sido estudado e diversos conceitos foram criados para tentar dar conta do *status* dessas obras. No entanto, a maior parte desses conceitos é relacionada à questão do exílio e ao deslocamento provocado por ele, sem fazer referência à questão linguística, ou às relações entre língua e identidade.

1 Há uma tendência em adotar o termo língua adicional em detrimento dos termos canônicos e dicotômicos língua estrangeira e segunda língua. Essa tendência está relacionada não só a uma mudança no panorama linguístico mundial, mas também a uma maneira diferente de perceber o processo de aprendizado de línguas e os efeitos deste nas identidades dos aprendizes. Neste trabalho, o termo língua adicional é usado por não se considerar relevante o local onde o aprendizado da língua é realizado, mas a maneira como a língua é utilizada (HELLERMANN, 2008). A expressão “aprendizado de língua adicional” refere-se aos estudos da Linguística Aplicada sobre o desenvolvimento da linguagem através das práticas sociais e da compreensão sobre a importância do uso da linguagem em situação de interação.

Georges Steiner (1971), que afirmava ter três primeiras línguas, criou o conceito de “Literatura extraterritorial” e dedicou uma obra inteira a ele, enfocando as relações entre as obras e o espaço geográfico. Surgiram também conceitos como os de “Literatura migrante”, “Literatura de exílio” e “Escritores de alhures”, todos enfatizando o deslocamento geográfico e cultural de seus autores. Somente o conceito de “Translinguismo literário”, elaborado por Steven Kellman (2000b), remete a questões linguísticas.

O que chama atenção é que muitas dessas obras produzidas em língua inglesa como uma língua adicional são de cunho autobiográfico ou memorial, enfatizando aspectos relacionados ao aprendizado de uma língua adicional e à posterior transformação dessa língua em uma língua de escrita, ou seja, à construção de uma autoria em uma língua adicional. Esse voltar de olhos para o passado a fim de seguir em frente fez com que alguns desses autores produzissem narrativas tematizando a sua condição, sendo muitas delas o que Aneta Pavlenko chama de autobiografias ou memórias de linguagem. Obras como **Hunger of Memory**, de Richard Rodrigues (1982), **Lost in Translation: a life in a new language**, de Eva Hoffman (1989), **Heading north, looking south: a bilingual journey**, de Ariel Dorfman (1998), **Something to Declare**, de Julia Alvarez (1998), e **Native Speaker**, de Chang-Rae Lee, são alguns dos exemplos de destaque dessa tendência de escrita autobiográfica em uma língua diferente da materna.

Uma das autoras de destaque nesse cenário é a estadunidense de origem dominicana Julia Alvarez. Em **Something to Declare**, a escritora declarou: “O que me fez escritora foi vir para este país”² (2000, p. 69), fazendo referência à relação entre sua mudança para os Estados Unidos e o consequente contato com uma nova língua e cultura e sua transformação em escritora. Em um dos momentos mais marcantes dessa obra, a autora relata o seu processo de adoção de uma língua que chama de “*My English*”: um híbrido entre o inglês e o espanhol. O depoimento de Alvarez chama atenção para questões ainda pouco discutidas: Qual o papel de uma língua adicional na formação da identidade de um sujeito? Ou ainda: Qual o efeito de uma língua adicional sobre a primeira e sobre a identidade do sujeito que o faz adotar uma língua não materna como língua de escrita? O fato de que muitos escritores admitem terem começado a escrever após o contato com a língua adicional e que usam de suas narrativas para discutir a questão da identidade é o foco de interesse, pois muitos declaram que são forçados a forjar uma identidade

2 Todas as traduções de citações de obras em língua inglesa são de nossa autoria.

entre sua primeira língua e sua língua de escritura e, frequentemente, fazem desse processo de negociação identitária seu tema central, independentemente do fato de produzirem romances, memórias, autobiografias ou até obras consideradas de cunho teórico, como no caso de autores como Edward Said e Zygmunt Bauman.

Dentro desse contexto, este artigo tem por objetivo apresentar o conceito de memória ou autobiografia de linguagem, relacionando-o aos conceitos de mobilidade linguística e translanguismo literário, ilustrando tal conceito a partir da obra **Lost in Translation: a life in a new language**, de Eva Hoffman, considerada uma autobiografia. A partir desses conceitos, o interesse recai sobre o efeito de uma língua adicional sobre a primeira e sobre a identidade do sujeito e também sobre as razões que possivelmente o fazem adotar uma língua adicional não só como língua de escrita, mas também como a língua na qual sua vida, sua história, merece ser narrada em uma obra de cunho memorial ou autobiográfico. Com este trabalho, pretende-se contribuir para as discussões sobre as narrativas de cunho memorial ou autobiográfico e a construção de autoria em uma língua adicional, um fenômeno cada vez mais frequente em nosso mundo globalizado, mas que ainda parece ser pouco estudado.

2 Identidade e construção de autoria em uma língua adicional

A obra **Switching Languages**, de Steven Kellman (2000a), reúne textos de escritores contemporâneos, como a própria Julia Alvarez, Richard Rodrigues e Eva Hoffmann, com reflexões sobre a troca de línguas e os efeitos desta na subjetividade. O título da obra de Kellman é uma clara referência ao fenômeno do *code switching*, ou alternância de código linguístico, fenômeno comum entre bilíngues. Esse fenômeno costumava ser visto como falta de proficiência, pois se supunha que o falante de uma língua adicional recorria à sua primeira língua por falta de conhecimento. Contudo, hoje, sabemos que não é bem assim. O falante bilíngue move-se por entre as línguas de acordo com vários critérios relacionados à situação enunciativa. Da mesma forma, é possível identificar que vários autores bilíngues, como Ariel Dorfman e a própria Julia Alvarez, alternam as línguas na sua escrita, enriquecendo as narrativas com sua mobilidade linguística, não sendo o uso da primeira língua causado pela falta de proficiência na adicional. Apesar de o título de sua obra fazer uma clara referência às questões linguísticas, Kellman não se dedica a elas, apenas cria o termo “translanguismo literário” para referir-se aos autores que escrevem em uma língua que não é a nativa.

Nessa obra, Kellman compila textos nos quais os autores refletem sobre o escrever em uma língua de adoção. Entretanto, Kellman propõe questões relevantes com a organização de sua obra, a qual dá voz a diferentes tipos de posicionamento. Em sua apresentação da obra, ele afirma que agrupou os escritores multilíngues em seções, levando em consideração os que descrevem o seu processo de escolha e posterior adoção de uma língua de escrita como mais ou menos conflituoso. A iniciativa de Kellman é similar à empreendida por Wendy Lesser (2004), em sua obra **The Genius of Language**. A diferença está no fato de que Lesser não selecionou textos a partir da produção prévia dos autores, mas solicitou a alguns desses escritores que escrevessem um ensaio inédito sobre o escrever em uma língua não materna. Destaca-se “Footnotes to a double life”, de Ariel Dorfman, em que o autor narra o difícil processo de escolher a língua em que sua autobiografia deveria ter sido escrita e o desenvolvimento do posterior processo de escrita após essa escolha. Em ambas as obras, de Lesser e Kellman, os autores refletem sobre as diferenças de escrever em uma língua materna e não materna, remetendo às relações entre língua, identidade e cultura, e sugerem que as estruturas de uma dada língua têm influência no modo como pensamos, ecoando as teses de Edward Sapir e James Lee Whorf, e hoje retomadas por autores como Claire Kramsch e Aneta Pavlenko.

Além de **Switching Languages**, Kellman escreveu outra obra dedicada a esses autores que escrevem em uma língua adicional e fazem do aprendizado dessa língua o tema, e talvez até a motivação para suas obras e ingresso no mundo da escrita, como sugerido por Julia Alvarez. Na obra **The Translingual Imagination**, Kellman (2000b) define e desenvolve o conceito de “Translinguismo literário” como o fenômeno de autores que escrevem em mais de uma língua ou pelo menos em uma língua que não é a sua língua materna (2000b, p. ix). Kellman cita vários autores que se movimentavam por vários universos linguísticos e acredita que sua posição entre línguas possibilitou que desafiassem os limites de seu próprio meio literário (KELLMAN, 2000b, p. ix).

O prefixo “trans”, do termo “translinguismo”, significa “através de” e “além de” e sugere que esses autores se movem através e além das suas línguas. O que chama atenção é a noção de que esses autores, independentemente do nome que recebem, são sujeitos que se movem por e entre línguas, e o termo “translinguismo” faz referência a isso, indo muito além do termo bilinguismo. O termo “translinguismo” possui estreita relação com o termo “Mobilidade linguística” (BRISOLARA,

2010), nome dado a esse fenômeno do sujeito que se move por e entre línguas e constrói uma identidade e pode vir a construir uma autoria nesse deslocamento.

No entanto, os conceitos não são iguais, pois a diferença reside no fato de o conceito de Kellman fazer referência e aplicar-se apenas a autores de obras de ficção que escrevem em uma língua adicional, enquanto o conceito de mobilidade linguística é mais amplo, pois não se aplica só ao *status* de autores de obras literárias em uma língua adicional, mas sim a todo e qualquer sujeito que se move por e entre línguas e escreve obras ficcionais ou não ficcionais em uma língua que não é a sua primeira, referindo-se ao deslocamento entre sistemas linguísticos e à consequente reconfiguração identitária advinda desse deslocamento, pois, hoje, a concepção predominante de identidade, defendida por autores como Stuart Hall (1997), Zygmunt Bauman (2005) e Kanavillil Rajagopalan (2003), da qual compartilhamos, defende que a identidade é provisória e variável, e chega-se a defender a preferência do uso do termo identidades em detrimento do termo identidade. Para esses autores, língua e identidade são indissociáveis. Nas palavras de Ricento, “a identidade é constituída através e pela linguagem”. (RICENTO, 2005, p. 895). Também, a esse respeito, Rajagopalan afirma: “A identidade de um indivíduo se constrói na língua e através dela. Isso significa que o indivíduo não tem uma identidade fixa anterior e fora da língua”. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 74).

As consequências disso para a escrita e para a construção de uma autoria em uma língua adicional implicam que, nesse sentido, certamente “o sujeito entre-línguas fica em um entre-lugar” (CAVALLARI; UYENO, 2011, p. 144), pois fica entre línguas e entre identidades. Sendo o sujeito o efeito das línguas que fala e que o falam, não pode haver uma separação clara entre uma e outra língua, pois esse sujeito pode ser considerado híbrido segundo a concepção de Bhabha, segundo o qual híbrido é sempre um terceiro elemento que surge da negociação, da tensão, sempre inacabada, entre os elementos (BHABHA, 2003). Nas palavras de Cavallari e Uyeno, há uma impossibilidade de se traçarem fronteiras entre as línguas, bem como de “(de)marcar os lugares que estas ocupam na constituição do sujeito”. (CAVALLARI; UYENO, 2011, p. 144).

A construção de autoria em uma língua adicional é marcada por esse conflito. Segundo Pavlenko, “há duas vozes e dois eus que coexistem, pacificamente ou violentamente, reagindo diferentemente a eventos e pessoas, fornecendo respostas conflitantes e contraditórias a questões”. (PAVLENKO, 1998, p. 14). Pode-se dizer

que a partir do deslocamento geográfico e subjetivo provocado pelo distanciamento da cultura polonesa e da língua polonesa, e pelo trespasse do inglês, a narradora e protagonista tornar-se-á outra, e, desse tornar-se outra e encontrar-se em um entre-lugar, surgirá o desejo de narrar. Com relação a essa questão, concordamos com Nina quando defende que o texto literário pode ser “enriquecido pela confluência de diferentes vozes, discursos, e culturas que cercam o universo estrangeiro do autor” (NINA, 2003, p. 53).

3 As memórias ou autobiografias de linguagem

Apesar de ser possível identificar narrativas de cunho memorial ou autobiográfico produzidas há séculos, somente nas últimas décadas os estudiosos resolveram debruçar-se sobre o assunto com mais empenho e caracterizar e diferenciar essas obras. Nesse contexto, destacam-se obras como **O pacto autobiográfico**, de Philippe Lejeune (2008), em que o autor faz um esforço para descrever as características e, assim, delimitar o gênero autobiografia; e “Escritas de si”, de Michel Foucault (2004), em que o autor reconstrói o percurso das narrativas autobiográficas ao longo da história, enfocando as relações entre escrita e subjetividade. No entanto, poucos autores dedicaram-se a estudar essas obras a partir de uma perspectiva linguística e não meramente literária. Esse voltar de olhos às narrativas de cunho memorial a partir de outro lugar levou à identificação de um *corpus* crescente de narrativas escritas em uma língua adicional e propiciou a posterior identificação do que Aneta Pavlenko chama de memórias ou autobiografias de linguagem e considera um subgênero dentro das autobiografias. Para a autora, essas narrativas “constituem uma fonte intrigante e raramente estudada de evidências do processo de aprendizado de uma segunda³ língua” (PAVLENKO, 2001, p. 3).

Pavlenko tem estudado as narrativas de cunho autobiográfico e memorial escritas em língua inglesa como uma língua adicional e seu surgimento. As autobiografias da linguagem seriam, para a autora, obras nas quais autores relatam o seu processo de aprendizado de uma língua adicional e os efeitos deste na sua identidade. Assim, o objetivo ou foco da obra seria narrar e enfatizar o processo de aprendizado de uma língua e não somente uma história de vida, o que apontaria

³ Apesar de se utilizar o termo língua adicional em detrimento do termo segunda língua, conforme explicitado em nota anterior, mantém-se o termo em citações em respeito aos autores.

para a centralidade do processo. De acordo com Pavlenko, essas narrativas são “histórias de vida que enfatizam as línguas do falante e discutem como e por que essas línguas foram aprendidas, usadas e abandonadas.” (PAVLENKO, 2007, p. 165). Em outro texto de Pavlenko, escrito com Lantolf, é reforçado o fato de que essas narrativas descrevem o processo de atravessar a fronteira entre uma forma de ser e outra e a percepção de que, após serem marcados por uma língua adicional, os sujeitos tornam-se outros (PAVLENKO; LANTOLF, 2000, p. 174). No mesmo sentido, Vivian Cook afirma que muitos escritores bilíngues, ao escreverem narrativas sobre o seu processo de aprendizado de uma língua, descobriram a relação enriquecedora e transformadora entre as suas múltiplas línguas, fenômeno chamado pelo autor de multicompetência (COOK, 1999), muito antes dos linguistas, pois suas narrativas mostram e discutem os processos pelos quais passavam.

Ainda segundo Pavlenko, os textos escritos fornecem aos sujeitos um espaço de apropriação da língua, pois neles os sotaques podem ser apagados, e as vozes dos autores, imbuídas de autoridade (PAVLENKO, 2001). Para a autora, a escrita permite que os indivíduos recuperem o controle sobre a sua identidade, o mundo e a própria história de sua vida, ou ainda representa “espaços seguros onde novas identidades podem ser inventadas e novas vozes experimentadas” (PAVLENKO, 2001, p. 325). Dessa forma, as autobiografias ou memórias de linguagem oferecem a possibilidade de reconstruir a própria história a partir da linguagem e de uma nova relação com as línguas que nos falam.

Pavlenko (2004) chegou ao conceito de narrativas ou memórias de linguagem a partir de um estudo no qual comparou obras de cunho autobiográfico ou memorial produzidas em língua inglesa de dois períodos diferentes: o período entre o fim do século XVIII e a primeira metade do século XX e o período do pós-guerra. Seu estudo demonstra diferenças marcantes entre as obras escritas nos distintos períodos. A autora identifica que as narrativas produzidas no primeiro período lidam primariamente com os temas da imigração, adaptação e assimilação e enfocam identidades nacionais e étnicas, dentre outras. Segundo a autora, lidam basicamente com a transformação de identidade — como se uma pessoa passasse de italiano a norte-americano ao aprender inglês e como se o processo se desse de maneira tão simples que não mereceria nem mesmo ser mencionado, pois os autores raramente o fazem. Segundo a autora, era como se o objetivo das narrativas fosse “inscrever os imigrantes europeus dentro da narrativa da identidade nacional

americana” (PAVLENKO, 2004, p. 49). Esse processo de inscrição dava-se através de uma retórica que enfatizava as realizações pessoais do autor, bem alinhada ao mito do *self-made man* inaugurado por Benjamin Franklin e também de uma aproximação dos europeus com os pais fundadores ou raízes europeias dos Estados Unidos (PAVLENKO, 2004, p. 49). A autora também identificou que os autores da primeira metade do século XX dedicaram-se pouco a falar de seu processo de aprendizagem da língua inglesa e, quando o fizeram, descreveram aparentemente como rápido e desprovido de desafios. Evidentemente, não deve ter sido exatamente assim, mas essa parece ser a percepção dos autores e a maneira como apresentaram a questão em suas narrativas.

Nas narrativas contemporâneas, segundo Pavlenko, os autores optam por discutir suas identidades como híbridas, hifenizadas e cosmopolitas (PAVLENKO, 2004, p. 54). Muitas de suas obras enfocam quase que somente o processo de aprendizado da língua adicional e seus efeitos sobre suas identidades e subjetividades. Nessas narrativas, fica claro que ninguém passa incólume ou impune pelo processo de exposição a uma língua adicional, pois aprender uma nova língua mexe com a identidade do sujeito, com as amarrações subjetivas, e escrever uma narrativa oferece ao sujeito a possibilidade de recontar e ressignificar a sua história por meio da língua. Por isso, Pavlenko (2004) denomina o processo descrito nessas narrativas de um processo de negociação de identidades, cujo foco é a relação entre suas línguas e identidades, destacando como os escritores constroem suas histórias sobre o aprendizado da língua, ou seja, como transformam em narrativa esse processo. Entretanto, Pavlenko dedica-se a tentar explicar essas questões, pois, juntamente com Lantolf, considera importante o papel das narrativas pessoais ao desempenharem a função de artefatos mediadores à medida que as pessoas passam por processos de mudança identitária (LANTOLF, 2000, p. 23). Nesse prisma, interessa pensar como é construída uma autoria, paralelamente à identidade, e, também, como é desenvolvida uma voz autoral, em uma língua adicional, ou no cruzamento entre as duas línguas, pois se acredita que o contato com uma língua outra, em qualquer momento da vida do falante, pode adicionar elementos à construção identitária do falante e ter efeitos sobre as suas amarrações subjetivas. Tal ponto de vista pode ser relacionado à concepção de que aprender uma língua adicional pode levar a uma mudança do sistema mental de uma pessoa, incluindo até o seu próprio conceito de si mesma (LANTOLF, 2000, p. 5).

Ainda segundo Pavlenko (2004), esse tipo de questionamento, relacionado à autopercepção do escritor, é raramente considerado como merecedor de investigação. Entretanto, Pavlenko (2004) dedica-se a tentar explicar essas questões a partir de uma perspectiva linguística, já que vários escritores, como Julia Alvarez e Ariel Dorfman, defendem que a identidade é híbrida, construída e desconstruída na tensão entre as duas línguas, sugerindo a construção de uma autoria híbrida paralelamente às construções identitárias, no cruzamento entre as duas línguas.

Perspectivas de outros autores trazem argumentos relevantes sobre a relação entre a língua materna e uma língua adicional e os efeitos dessa relação na escrita. Cavallari e Uyeno afirmam que:

A primeira língua, aquela que os marcou por primeiro, tornando-os sujeito, não desaparece nunca, nem mesmo trinta ou quarenta anos depois: ela está ali, escondida, no mais recôndito do ser e, vez por outra, emerge como fagulhas de um vulcão amortecido pelo tempo e pelos hábitos. (CAVALLARI; UYENO, 2011, p. 13).

E ainda: “Resta sempre algo, no sotaque, numa palavra que se esgueira, num trejeito que trai, revela, ao mesmo tempo em que vela, esconde.” (CAVALLARI; UYENO, 2011, p. 13). Ainda segundo as autoras,

não se leva em conta que a língua materna ou primeira língua estará sempre presente, porque ela constitui o sujeito, que é prioritariamente sujeito da linguagem, submetido, portanto, a ela. Esquece-se, ainda, que uma age sempre na outra, seja qual for o estágio de aprendizagem. (CAVALLARI; UYENO, 2011, p.10-11).

Assim, esse processo emerge nas memórias ou autobiografias de linguagem à medida que o aprendizado é um processo de transformação e não um produto a ser medido, tendo como referência algum *standard* absoluto de conhecimento (HELLERMANN, 2008, p. 7), sendo, o aprendizado um processo de negociação de identidade, pois o aprendiz se torna estrangeiro em ambas as línguas e “passa a ocupar um lugar distinto, situado no sem fronteiras do entre meio”. (CAVALLARI; UYENO, 2011, p. 137). É nesse lugar que se situam os narradores de memórias ou autobiografias de linguagem, e a sua narrativa emerge da necessidade de falar desse lugar e a partir desse lugar.

4 Uma memória de linguagem: *Lost in Translation: a Life in a New Language*, de Eva Hoffman

Eva Hoffman tinha apenas 13 anos de idade quando emigrou com sua família da Polônia para o Canadá em 1949. Como a maior parte das famílias de imigrantes judeus, quando os Hoffman chegaram ao Canadá, enfrentaram muitos obstáculos, e uma das maiores dificuldades foi a língua inglesa. Muitos anos mais tarde, Eva formou-se em Letras e tornou-se jornalista. Em 1989, publicou o livro que a tornaria conhecida: **Lost in Translation**: a life in a new language. Como o nome da obra indica, narra a sua vida em uma nova língua, ou seja, apresenta a versão de Hoffman sobre o processo de transformação pelo qual um sujeito passa ao mover-se por e entre universos linguísticos. Nessa obra, uma Hoffman adulta narra retrospectivamente o processo por que passou ao perceber estar perdendo uma identidade e reconstruindo uma nova em um novo país e língua e, finalmente, como anos mais tarde reconciliou todas as vozes e línguas que a habitavam com o auxílio da escrita.

A obra é dividida em três partes: “O paraíso”, “O exílio” e “O novo mundo”. Na primeira parte, “O paraíso”, narra a sua infância e adolescência na Cracóvia. Nas suas palavras, a sua infância foi vivida em um mundo no qual se sentia segura e confortável. Na segunda parte, “O exílio”, Hoffman narra os seus primeiros anos no Canadá e todas as dificuldades que esse exílio lhe trouxe, levando-a à tentativa de adaptação, com o aprendizado de novas palavras, sentimentos, e uma nova identidade cultural. Nesse contexto, é relevante ressaltar o título que a autora dá a cada parte da obra. O paraíso relaciona-se à língua materna, e o exílio, à perda dessa língua. A esse respeito, Nina lembra-nos de que, “no exílio, há uma perda do ambiente da língua materna, da familiaridade, com o ouvir ‘ruídos’” (NINA, 2003, p. 52), ou seja, palavras que ainda não têm significado e, por isso, parecem apenas ruídos. E, na terceira parte, “O novo mundo”, descreve como, na condição de imigrante, após a perda, refaz a sua identidade imersa em uma cultura e idioma diferentes. Após muitos anos, finalmente, ela se sente à vontade em sua nova língua e decide escrever a sua autobiografia, usando a língua inglesa, enfatizando o processo de aprendizagem dessa língua. Essas fases se sucedem ao longo da narrativa. Entretanto, é importante ressaltar que é uma Eva adulta que olha para trás e reconstrói essas fases a partir de sua memória. A esse respeito, Seligmann-Silva afirma: “Apenas para a historiografia vale o particípio ‘passado’; para a

memória, o passado é ativo e justamente não passa”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 16). O uso dos verbos no passado mascara esse fato, mas Eva, como a maioria dos narradores de narrativas de cunho memorial ou autobiográfico, volta-se ao passado para reconstruí-lo a partir do presente, no entrecruzar entre presente e passado. No caso de Hoffman, a autora usa como meio de escrita a língua cujo aprendizado relata e a toma como tema central de sua autobiografia, fazendo que a língua e seu processo de aprendizagem sejam os protagonistas da narrativa que emerge.

No começo da narrativa, uma Eva madura afirma: “A perda de uma identidade linguística é acompanhada pela perda de todas as subjetividades prévias”.⁴ (HOFFMAN, 1989, p. 6). E mais adiante: “O deslocamento envolve uma perda completa dos referenciais, e, literalmente, dos referenciais geográficos [...]”. (HOFFMAN, 1989, p. 6). Com essas afirmações, a autora já dá o tom de suas memórias, pois a partir do processo de mudança de nome, de Ewa para Eva, sua perda de identidade se inicia. Essa perda de identidade será acompanhada e reforçada pela perda da língua materna. Todas as mudanças são descritas detalhadamente em suas memórias. Ao longo da narrativa, as citações mostram esse processo página a página, à medida que a autora avança em sua sensação de perda. Ao identificar que está perdendo a linguagem, afirma:

Eu não vejo o que já vi. Eu não compreendo o que está na minha frente. Eu não estou mais cheia de linguagem, e eu deixo apenas uma memória de quando havia abundância de linguagem para me angustiar com o saber de que, neste espaço vazio e escuro, eu não existo de verdade. (HOFFMAN, 1989, p. 98).

E, posteriormente, à medida que começa a aprender o inglês, percebe estar sofrendo os efeitos dessa língua. Afirma: “Estou me tornando um estranho tipo de criatura na qual eu nunca quis me transformar.” (HOFFMAN, 1989, p. 75). E, mais adiante, chega a dizer: “A língua está inventando um novo eu.” (HOFFMAN, 1989, p. 121). A resposta com relação a quem é esse novo eu que emerge será dada pela narradora nas páginas seguintes. Segundo ela, a razão para tal mudança é que “o significante se separou do significado”, pois as palavras que aprende não representam ou evocam elementos da mesma maneira inquestionável que representavam em sua língua materna (HOFFMAN, 1989, p. 96). Esse processo

⁴ Todas as traduções da obra de Hoffman são de nossa autoria.

de perda de referências e posterior reconfiguração identitária na narrativa não é indolor. Ao descrever e tentar analisar esse processo, em vários momentos, a narradora se refere à relação entre linguagem e corpo. Reconhece:

Eu me tornei obcecada pelas palavras. Eu as reúno, as coloco de lado como um esquilo que guarda nozes para o inverno, as engulo e tenho fome de mais. Se eu ingerir o suficiente, então talvez eu possa incorporar a língua, torná-la parte da minha psique e do meu corpo. (HOFFMAN, 1989, p. 194).

E ainda volta a esse tema quando identifica que “uma vez que a linguagem começa a falar a partir de minhas células, eu paro de ser tão presa a ela”. (HOFFMAN, 1989, p. 218). Assim, em vários momentos, faz referência aos efeitos da linguagem no corpo e usa metáforas como “adquirir”, “internalizar” e “incorporar”, as quais são frequentes nos estudos sobre aprendizado de línguas, e as relaciona ao seu desejo de aprendizado.

Mais adiante, após uma aproximação da língua inglesa, e identificando a sua vida como não mais de exílio e sim de chegada a um novo mundo, Eva compara esse novo eu que surge do aprendizado de língua inglesa a um mosaico: “De agora em diante, eu serei feita, como um mosaico, de fragmentos — e minha consciência deles.” (HOFFMAN, 1989, p. 149). A partir da percepção de que é formada por todos esses elementos, refere-se a si mesma como uma “criatura híbrida” (HOFFMAN, 1989, p. 221), renunciando o hibridismo defendido por Bhabha (2003). Nas suas palavras,

agora quando eu falo polonês, ele é infiltrado, permeado, e modulado pelo inglês na minha cabeça. Cada língua modifica a outra, hibridiza, fertiliza a outra. Cada língua torna a outra relativa. Como todos, eu sou a soma de minhas línguas... (HOFFMAN, 1989, p. 245).

Finalmente, reconhece, na narrativa, ser a soma das línguas às quais foi exposta e também a importância de contar a sua história a fim de entendê-la:

É só quando eu reconto toda minha história até o começo e depois do começo ao fim em uma língua, que eu posso conciliar as vozes dentro de mim umas com as outras; é só então que a pessoa que julga as vozes e conta as histórias começa a surgir”. (HOFFMAN, 1989, p. 245). Assim, atesta a importância de escrever as suas memórias em língua inglesa a fim de apaziguar as línguas dentro de si.

5 Considerações finais

O ato de compor uma obra em uma língua adicional indica um desejo de apropriação da língua, mas, ao mesmo tempo, é um ato performativo, pois há um sujeito enfrentando essa língua e já fazendo dela sua. No entanto, no caso da narrativa de Hoffman, similarmente a outras memórias ou autobiografias de linguagem, é um autor maduro que escreve, voltando-se ao seu passado a partir de uma perspectiva presente. O narrador mostra, página a página, o que o autor já sabe: o aprendizado de uma língua, ou seja, a incorporação de uma língua adicional, marca e modifica o sujeito e, por isso, Hoffman é capaz de fazer da língua inglesa a língua de escrita de sua narrativa. Esse processo, no entanto, deixa cicatrizes que são tocadas durante a escrita.

A obra de Hoffman se refere a seu processo de negociação identitária e de escolha de uma língua de escrita a todo momento. Seu foco é a relação entre suas línguas e identidades e como sujeitos constroem suas histórias sobre o aprendizado da língua, ou seja, como transformam em narrativa esse processo que Pavlenko (2001) identifica como de “perdas e ganhos”. Por meio de sua narrativa, fica claro que ninguém passa incólume ou impune pela exposição a uma língua adicional. Aprender uma nova língua reconfigura a identidade do sujeito, nas amarrações subjetivas, e escrever uma narrativa oferece ao sujeito a possibilidade de recontar e ressignificar a sua história através da língua. Esse processo é descrito por Hoffmann em detalhes na sua obra, por meio de um olhar retrospectivo. As suas memórias ou autobiografia de linguagem mostram a centralidade da linguagem e das línguas às quais somos expostos na nossa vida, através de uma reflexão sobre a maneira que a língua adicional questiona a relação que está instaurada entre o sujeito e a sua língua. Isso está relacionado à afirmação de Ferre, outro autor que escreve em uma língua adicional, de que:

“Escrever em inglês é como olhar o mundo com novos óculos. Impõe uma nova visão. Quando escrevo em espanhol, minhas frases são como obras barrocas. Quando escrevo em inglês, eu faço frases objetivas e simples porque eu quero ser preciso e prático”. (FERRE apud KELLMAN, 2000b, p. 138).

A escolha de escrever em inglês é significativa, pois Hoffman, como Alvarez, decidiu escrever após o aprendizado de inglês. Cabe repetir a pergunta de Kellman (2000a, p. 13): “Será que é o escritor que escolhe a língua ou a língua que escolhe o escritor?” Pode-se pensar no que Derrida responderia. Para o autor, “não há uma e outra língua, o que há é um híbrido que (con)figura o idioma do enunciador”

(DERRIDA, 2006, p. 45). Dessa forma, pode-se afirmar que a autoria é construída na intersecção entre as línguas, nesse espaço entrelínguas em que cada sujeito desenvolve a sua língua única, que está, por sua vez, sempre mudando, assim como a identidade do autor entre as letras, línguas e vozes, durante o processo de escrita. Esse processo de reconstrução identitária e esse espaço de exílio, como Hoffman tão claramente mostra, foram ignorados e pouco estudados. As memórias ou autobiografias de linguagem evidenciam esse processo e esse espaço e, ao fazê-lo, lembram-nos de que somos feitos de linguagem, como as obras que lemos e escrevemos.

Identity and Construction of Authorship in an Additional Language: Language Memoirs or Autobiographies

Abstract

Much of contemporary literature is written in an additional language. Many of the works written in English are memories or autobiographies, which emphasize aspects related to the learning of an additional language and its later transformation in one's language of writing, that is, the construction of authorship in an additional language. These narratives disclose and discuss the effect of an additional language on the first and on the individual's identity as they focus on exile and make it raw material for their writing. In this context, this article aims to present and discuss the concept of language memoirs or autobiographies and exemplify this concept by analyzing the book *Lost in Translation* (1989) by Canadian writer Eva Hoffman.

Keywords: Authorship. Additional language. Autobiography. Memory. Identity.

Referências

ALVAREZ, Julia. Something to declare. In: KELLMAN, Steven. (Ed.). **Switching languages: translingual writers reflect on their craft**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2000. p. 69-77.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidad**. Buenos Aires: Losada, 2005.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução do inglês de Daniel Sarasola. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BRISOLARA, Valéria. Mobilidade linguística. In: BERND, Zilá. (Org.). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Litteralis, 2010.

CAVALLARI, Juliana. S.; UYENO, Eliza. Y. (Org.). **Bilinguismos: subjetivação e identificações nas/pelas línguas maternas e estrangeiras**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011. (Coleção Novas Perspectivas em Linguística Aplicada, v. 9).

COOK, Vivian. Going beyond the native speaker in language teaching. **TESOL Quarterly**, v. 33, n. 2, p. 185-209, 1999.

DORFMAN, Ariel. Footnotes to a double life. In: LESSER, Wendy. (Ed.). **The Genius of Language: fifteen writers reflect on their mother tongues**. New York: Pantheon, 2004.

DORFMAN, Ariel. **Heading South, Looking North: a bilingual journey**. New York: Penguin, 1999.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política**. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HELLERMANN, John. **Social Actions for Classroom Language Learning**. Clevedon: Multilingual Matters, 2008.

HINKEL, Eli. (Org.) **Handbook of Research in Second Language Teaching and Learning**. New York: Routledge, 2005.

HOFFMAN, Eva. **Lost in Translation: a life in a new language**. London: Vintage Books, 1989.

KELLMAN, Steve. **Switching Languages: translingual writers reflect on their craft**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2000a.

KELLMAN, Steven. **The translingual imagination**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2000b.

LANTOLF, James P. **Sociocultural Theory and Second Language Learning**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LESSER, Wendy. (Ed.). **The Genius of Language: fifteen writers reflect on their**

mother tongues. New York: Pantheon, 2004.

NINA, Cláudia. **A palavra usurpada**: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PAVLENKO, Aneta. Autobiographic narratives as data in applied linguistics. **Applied Linguistics**, v. 1, p. 163-188, 2007.

PAVLENKO, Aneta. Bilingual selves. In: PAVLENKO, Aneta. **Bilingual minds**: emotional experience, expression and representation. Clevedon: Multilingual Matters, 2006. p. 1-33.

PAVLENKO, Aneta. In the world of the tradition I was unimagined: negotiation of identities in cross-cultural autobiographies. **International Journal of Bilingualism**, v. 5, n. 3, p. 317-344, 2001.

PAVLENKO, Aneta. Second language learning by adults: testimonies of bilingual writers. **Issues in Applied Linguistics**, v. 9, n. 1, 1998.

PAVLENKO, Aneta. The making of an American: negotiation of identities at the turn of the twentieth century. In: PAVLENKO, Aneta; BLACKLEDGE, A. **Negotiation of Identities in Multilingual Contexts**. Clevedon: Multilingual Matters, 2004. p. 34-67.

PAVLENKO, Aneta; NORTON, Bonny. Imagined communities, identity and English language learning. **International Handbook of English Language Teaching**. Springer, 2007.

PAVLENKO, Aneta; LANTOLF, David. Second language learning as participation and the (re) construction of selves. In: LANTOLF, James (org) **Sociocultural Theory and Second Language Learning**. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 155-177.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica**. Linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola, 2003.

SIGNORINI, Inês. (Org.) **Língua(gem) e identidade**. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 212-231.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

STEINER, Georges. **Extraterritorial**: Papers on Literature and the Language revolution. New York: Antheneum, 1971.

A viagem como experiência traumática na ficção **Paisagem de porcelana**, de Claudia Nina

Bruno Cardoso*

Resumo

O artigo analisa a representação da experiência de deslocamento no romance **Paisagem de porcelana**, da escritora carioca Claudia Nina. A leitura da obra focaliza os expedientes narrativos empregados pela autora com o objetivo de figurar a viagem da protagonista-narradora à Holanda sob uma moldura traumática e dramática. Assim, o enredo se constrói sob uma perspectiva memorialista, conforme Cury (2016), comumente utilizada em narrativas de viagem. A hipótese de leitura sustenta que a narradora, enquanto rememora os acontecimentos traumáticos ocorridos em sua experiência de viagem a Amsterdã, produz um discurso de ficção que apara as arestas deixadas pela experiência traumática. Em consequência disso, a possibilidade de superar a experiência traumática de viagem se viabiliza, no romance, por intermédio da criação de uma escrita ficcional sobre ela, o que se revela como estratégia narrativa crucial para a construção do enredo.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Cláudia Nina. Viagem. Memória. Trauma.

Recebido em: 31/03/2017

Aceito em: 17/05/2017

* Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina e doutorando em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB).

1 Migrantes e deslocados: um tema na ordem do dia

“Número de refugiados no mundo supera 60 milhões pela primeira vez”. A manchete do jornal **O Globo**, de 20/06/2016, apresenta uma estatística que nos põe atônitos e que, por si só, se apresenta como um corolário irrefragável da célebre afirmação de Edward Said:

Mas a diferença entre os exilados de outrora e os de nosso tempo é de escala: nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governos totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa (SAID, 2003, p. 47).

Esse volume maciço de pessoas deslocadas, em exílio, ou refugiadas, vem aumentando, nos últimos anos, sobretudo, em razão dos conflitos sírios, cujo fim parece imprevisível. Enquanto isso, não falta esperança, lágrimas, desespero, luto, dor e travessias. De travessias duas grandes narrativas fundantes da nossa literatura ocidental se fizeram: o “Êxodo” bíblico e a **Odisseia**, de Homero. Assim, quando a literatura investe em questões de migração, de deslocamentos, de grandes diásporas, não deixa, de alguma forma, de instaurar um diálogo com essas epopeias antigas cujo enredo abordava a experiência de viagem numa esteira coletiva, pautada, assim, na fundação de um discurso de nação.

A modernidade líquida tem nos propiciado, ainda que sob vias trágicas, a ascensão do desespero em massa de quem intenta migrar para outro território em busca de um estado de paz, onde se possa tocar a vida longe do estado de exceção que demarca os grandes conflitos civis. O tema se revela atual e ganha corpo cada vez mais na literatura contemporânea. Fato é que, num mundo pautado por grandes experiências de deslocamentos, quer sejam coletivos ou individuais, o tema da mobilidade, ou, mais precisamente, da viagem, ganha musculatura na produção literária contemporânea, ainda mais quando se pensa a literatura como prática social, ou, grosso modo, como um espelho refrator e problematizador das questões de seu tempo.

É certo, contudo, que experiências de viagens não se constituem como uma novidade formal ou temática na prática literária, artística e crítica. O célebre ensaio de Walter Benjamin (2000), com ênfase no estatuto da figura do narrador, bem o demonstra, deixando premente a associação entre a figura do narrador contador de histórias e a figura do viajante que volta trazendo na bagagem um punhado de experiências e

ensinamentos para compartilhar. Lukács (2000), ao analisar a formação do gênero romance como uma epopeia da vida burguesa, o faz contrapondo-o ao gênero épico dos tempos idos, gênero associado pelo teórico alemão a uma experiência soberana de coletividade, sem a qual o herói não avança em suas peripécias, de sorte que a **Odisseia**, pioneira expedição fictícia, comparece como um exemplo emblemático desse postulado. Queiroz (1998), por vias parecidas, considera a literatura antiga como chave de viagem para pensar as figurações do exílio à luz da relação dos heróis antigos com o desígnio dos deuses. Em seu vasto compêndio sobre a representação das experiências de deslocamento na literatura ocidental, a pesquisadora indaga sobre a atualidade de um tema tão fértilmente explorado ao longo dos séculos, obviamente, com as devidas colorações e matizes estético-ideológicos de cada tempo. A notícia do jornal **O Globo** revela-nos que chegamos a tempos pautados por experiências traumáticas de migração e deslocamentos coletivos, cuja consequência capital reside em convidar a literatura a um repensar da atualidade dessa matéria narrativa.

Nesse quadro, Cury (2015) defende uma conformação de um “imaginário da mobilidade”, na medida em que a contemporaneidade se perfaz sob uma dinâmica híbrida, sem lugares fixos, que diz mais de rotas do que de raízes. Esse imaginário encampa, sobretudo, as tensões sociais impetradas pelo processo de globalização, de modo que, no dizer de Cury (2015, p. 187), “o espaço da produção artística se deixa atravessar pelas mobilidades contraditórias presentes em nossa época”.

Nesse cenário, Bauman, expoente da modernidade líquida e das nefastas contradições do processo de globalização, assinala, de forma contundente: “Os refugiados, os deslocados, as pessoas em busca de asilo, os migrantes, os ‘*sans papiers*’, constituem o refúgio da globalização” (BAUMAN, 2005, p. 76). Essa proliferação de refúgios delegada pela era moderna confere a essas experiências de errância contemporâneas um caráter *sui generis* em relação às experiências de deslocamentos de outrora, pois, como salienta Michel Maffesoli (2001), tais errâncias parecem evocar a mobilidade como signo contraditório dos tempos atuais. Contradição que se revela, principalmente, nas tentativas, muitas vezes, inócuas de se erigirem barreiras ou de se materializarem fronteiras com o fito de refrear ou obstar as ondas migratórias. Muller (2011) visualiza essa contradição, sobretudo, na exacerbação de fronteiras e na reafirmação ultramaterial de geografias imaginárias. Segundo a pesquisadora,

[...] tal cenário nos faz pensar que, embora o nomadismo seja uma característica que acompanha homens e mulheres desde os primórdios, a fixação na terra através do sedentarismo acabou por reforçar, com o passar do tempo, uma identificação tão acentuada entre membros de um mesmo grupo, que a rejeição dos ‘diferentes’, cujo pertencimento

poderia ser — e de fato é — colocado à prova, parece natural (MULLER, 2011, p. 15).

Essa hiperbolização das fronteiras e das geografias imaginárias pode ser lida como um efeito da formação dos estados-nação ocorrida numa era marcada, alhures, pela experiência do sedentarismo. Cacciari se alinha com essa formulação quando assevera que: “Em realidad, la historia de este siglo, marcada, em cierto sentido, ideológicamente, por una política iluminista-romántica, es la historia del fin progresivo de todo espaço de cohabitacion”.¹ (CACCIARI, 1996, p. 18). Em consequência, abordar a temática da mobilidade, em um momento de hiperbolização das fronteiras materiais, propala um desiderato pela estética da contradição, do choque, dos confrontos identitários emergidos do encontro entre o estrangeiro e o hospedeiro, ainda mais quando, conforme Cacciari (1996), as figuras do hóspede, do inimigo e do estrangeiro se confundem.

A obra escolhida para análise — **Paisagem de porcelana**, publicada em 2014, pela Editora Roxxo, da escritora carioca, jornalista e doutora em Letras, pela Universidade de Utrecht, Claudia Nina — trata de viagem e de migração, mas de uma viagem que se torna, para a protagonista-narradora, Helena, uma experiência taciturnamente traumática. De trauma, de luto, de dor e de esperança é que se tecem os fios que tramam o enredo da obra de Claudia Nina, fios que dialogam, de alguma forma, com esse torvelinho migratório em voga atualmente. Investigar como a autora capitaliza essas tensões e constrói a representação da experiência de migração e viagem, em sua narrativa, apresenta-se como o objetivo deste artigo. A relevância da reflexão aqui empreendida se justifica pela qualidade estética do livro em análise e pela atualidade das questões nele suscitadas, bem como pela ainda inexistente fortuna crítica relativa à obra.²

2 Entre a turistagem e a vagabundagem

A contemporaneidade, na visão de David Harvey (2008), é demarcada por uma inconcussa compressão das relações espaço-temporais. Essa compressão, que opera por uma via de mão dupla, suscita a impressão de que, na modernidade líquida, tudo

1 Na nossa tradução: “De fato, a história deste século, marcada, em certo sentido, ideologicamente, por uma política romântico-iluminista, é a história do fim progressivo de cada espaço de convivência”.

2 O livro figurou entre os finalistas do prêmio Rio de Literatura, em 2015.

corre mais paulatinamente, e que, num átimo de instante, as estruturas aparentemente estáveis podem se dissolver. Os estudos culturais, cujo alcance teórico visa abarcar as dinâmicas culturais da modernidade, desenvolveram um tropos, em constante remodelamento, no intuito de caracterizar cientificamente os fenômenos socioculturais em voga na modernidade, fenômenos que exploram, sobretudo, o contato entre culturas, o jogo de identificação e diferença entre o eu e o outro, entre o eu e o estrangeiro. Desse modo, Torres (2001), no artigo “Estudos americanos: raízes nacionais, rumos globais”, publicado no livro **Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**, alega que

[...] os processos conflitantes e disjuntivos da contemporaneidade estão subjacentes ao significado do que vem a ser ‘cidadão’ no mundo de hoje, frequentemente desestabilizando ou rompendo com noções preestabelecidas de cidadania, ou de pertencimento a determinados territórios. A teoria contemporânea encontra-se tão híbrida e diaspórica quanto as populações do mundo moderno. Marcada, também, por tropos de deslocamento, ela se encontra repleta de um vocabulário espacial: local/global, centro/periferia, dentro/fora, margens, bordas, fronteiras, interstícios, não-lugar, posições, confrontações são termos recorrentes na tentativa de se dar conta da nova (des)ordem mundial. (TORRES, 2001, p. 11).

As ideias de Torres nos permitem concluir que a volatilidade desse tropos erigida pelos estudos culturais foge do paradigma filosófico essencialista, em razão, sobretudo, do dinamismo dos fenômenos culturais estudados, os quais guardam uma relação indissolúvel com as dimensões espaciais, na medida em que a crescente interdependência e intersecção de fluxos locais e globais, nacionais e internacionais levam a novas configurações, “caracterizadas por trânsitos ou *bordercrossings*, entre fronteiras interiores e exteriores e por espaços psicogeográficos e modelos de representação desligados de tradições e identidades estáticas ou monolíticas”. (TORRES, 2001, p. 11).

Se as categorias monolíticas são dissolventes, torna-se inescapável enfatizar o caráter diaspórico desse conjunto de conceitos e taxonomias que ambicionam, principalmente, caracterizar as experiências desses sujeitos da contemporaneidade cuja experiência cultural se instaura em situação de mobilidade.³ Said (2003) ensaia um movimento

3 Nesse sentido, vale a pena ler as ressignificações pelas quais o conceito de diáspora vem passando nos estudos culturais conforme o exercício de escrutínio do conceito levado a cabo por Silvano Santiago (2016). Conferir também o texto de Maria José de Queiroz (1998) no qual se abordam as múltiplas nuances do conceito de exílio.

nesse sentido ao distinguir exilados de emigrados, expatriados e refugiados. Bauman (1999), no livro **Globalização: as consequências humanas**, apresenta os conceitos de “turista” e “vagabundo” para abarcar os principais tipos de mobilidade insuflados pela dinâmica da vida global — instaurada sob a égide da contradição —, haja vista que a globalização, conforme seu modo de pensar, tanto divide como une, bem como divide enquanto une. Sendo assim, os conceitos-metáfora de turista e vagabundo são pensados pelo sociólogo como um modo de sublinhar os vencedores e as vítimas em meio ao avanço da globalização, pautado por um regime capitalista flexível e atroz, e suas nefastas consequências humanas, de forma que a oposição entre os turistas e os vagabundos se revela como a principal divisão da sociedade pós-moderna fincada em relações de mobilidade e consumo (BAUMAN, 1999).

Bauman ecoa o pensamento de David Harvey (2008), ao discorrer sobre as relações comprimidas de espaço-tempo, relações colimadas na inquieta sensação de mutação constante, na qual a habilidade de se mover comparece como um fator capital para lograr-se êxito no sistema de capitalismo flexível. Com isso, emerge, no aparato teórico de Bauman, o conceito de turista, o qual abarca aqueles que se recusam a qualquer tipo de fixação, de estabilidade definitiva, em suma, de guardarem um lugar peremptório para chamarem de seu, com efeito, movimentam-se porque assim o preferem, porque assim o querem, de forma que saem e chegam a qualquer tempo e a qualquer espaço, com o fito de construir a materialização de seus sonhos, projetos e saciarem suas necessidades de consumo e de estilo de vida mais prementes. Os vagabundos, por sua vez, “são luas escuras que refletem o brilho de sóis brilhantes; são os restos do mundo que se dedicaram aos serviços dos turistas” (BAUMAN, 1999, p. 94). Movimentam-se porque estão sendo empurrados pela necessidade de sobrevivência, e, mesmo assim, existem severas restrições nos tempos-espacos pelos quais eles perambulam. Dessa maneira, seus sonhos e fantasias resumem-se a um emprego qualquer, amiúde executam tarefas consideradas humilhantes que demandam ser empreendidas por alguém.

Esse esforço de taxonomia para os sujeitos moventes da modernidade foi trazido à reflexão por conta da especificidade da experiência de viagem protagonizada no livro **Paisagem de porcelana** pela narradora da história, Helena. Até que ponto uma experiência, inicialmente, de viagem prolongada de estudos, tal qual a vivida pela protagonista-narradora Helena, pode transformar-se numa experiência de exílio, na medida em que, segundo Queiroz (1998), qualquer viajante, por um tempo mais prolongado, longe da pátria, pode vir a experimentar um arrefecimento nas âncoras

referenciais de pertencimento? Ou até que ponto tal experiência de viagem pode guardar relações, em termos psicológicos, com a experiência de um refugiado ou de um emigrado em definitivo? Assumimos, a título de hipótese de leitura, que a experiência vivenciada pela narradora Helena pende inicialmente para a condição de turista, mas logo a narradora é lançada à condição de vagabundo. Turista, porque inicialmente a narradora goza de um *status* acadêmico que lhe permite essa situação de deslocamento para um país estrangeiro. Vagabundo, porque, à medida que o enredo se desenvolve, a narradora-protagonista vivencia uma situação bifurcada de degradação psíquica e econômica, introduzindo-a, de forma implacável, num conjunto de vivências traumáticas que sua escrita tentará resgatar e suplantar.

O início da narrativa se reveste de uma importância nuclear para a compreensão desse percurso traçado na narrativa pela figura da escritora-viajante:

Entender o que me fez sair do Brasil não é tão difícil: aos 25 anos eu era jovem para me exigir explicações. Quis partir e pronto. Amsterdã era um roteiro lindo e sedutor; lá fui eu, mochila nas costas, sozinha, um carimbo de visto no passaporte, um curso qualquer na programação, disposição para uma vida diferente, e o resto é névoa. (NINA, 2014, p. 10).

A narrativa, dessa forma, apresenta uma protagonista que ambiciona o gozo da liberdade, da fruição estética do sentimento de mobilidade, de se estar-em-trânsito, sem um ponto estável de partida, nem tampouco um critério capital que defina o ponto de chegada. O desejo de se estar-em-trânsito leva-a para Amsterdã, bem como poderia levá-la para qualquer país: “A motivação para a viagem foi justamente testar a estranheza de outros céus” (NINA, 2014, p. 39). Tal condição de quem almeja estar-em-trânsito se enfatiza na narrativa pela emblemática descrição do aeroporto no qual Helena embarca para Amsterdã, de tal sorte que essa elaboração descritiva ressoa o conceito de não lugar, arrolado por Augé (2002), de acordo com o qual

são não-lugares na medida em que sua vocação primeira não é territorial, não é a de criar identidades singulares, relações simbólicas e patrimônios comuns, mas antes de facilitar a circulação (e, dessa maneira, o consumo) em um mundo com as dimensões do planeta”. (AUGÉ, 2002, p. 85).

Nos não lugares, o viajante não se sente nem “estrangeiro” nem “em sua casa”, e o autóctone sente-se estranho com a perda da singularidade de seu território. A

dinâmica desses espaços que servem apenas para nos colocar em-trânsito comparece na narrativa de Claudia Nina:

O aeroporto parecia uma nave espacial. Eu queria morar em uma daquelas lojas que vendem pedaços de mundo, que exibem a melhor e mais succulenta parte da Holanda. Na verdade, um aeroporto não é um país nem uma cidade: são estações de passagem — nada é de ninguém, todos cabem no mesmo espaço porque não pertencem a lugar nenhum até que reencontrem seus espaços de origem. Se eu tivesse ficado entre os que estão de passagem teria sido feliz porque tudo o que eu quis depois foi passar; queria que o tempo passasse, que eu passasse no tempo, enfim, queria que Amsterdã tivesse passado, mas foi presente perpétuo (NINA, 2014, p. 17).

É salutar sublinhar o papel de que esses não lugares se revestem, na narrativa, demarcando tanto o momento de chegada de Helena a um novo país, quanto, mais ao fim, através do cenário de uma estação de trem, o momento de fuga após um conjunto de eventos traumáticos vividos em Amsterdã. Quando de sua chegada a território holandês, Helena vai morar num quarto minúsculo de um alojamento universitário, em meio ao qual o comportamento inicial da narradora denota a pretensão de quem não conseguirá sustentar uma viagem balizada pelo ideal capitalista de viagem como um produto turístico:

Leve cheiro de mofo na recepção, depois que despachei o motorista do táxi, depositando em suas mãos metade dos florins que pretendia gastar no mês inteiro. Eu precisaria economizar muito até encontrar uma forma de ganhar dinheiro. O que eu tinha levado não ia dar nem se aquela fosse apenas uma temporada de férias. E eu não tinha ido com a intenção de férias. Fui para o que mesmo? (NINA, 2014, p. 36).

Mesmo com pouco dinheiro, Helena desfruta da experiência turística do deslocamento enquanto as condições financeiras o permitem:

A primeira semana foi um tempo isolado no calendário dos horrores. Tempos de turismo. Foi quando passeamos em um campo de flores. Uma imensidão de coloridos. Nada ali parecia real de tão bonito. Senti pelas tulipas o mesmo falso amor que senti pelos holandeses — eram bonitos demais, não poderiam ser de verdade. Era um cenário em *high definition*. (NINA, 2014, p. 66).

Essa leveza inicial dos primeiros dias de estada em Amsterdã vai se esfacelando gradualmente à medida que a personagem envolve-se num relacionamento traumático

com Ernest, sobre o qual discorreremos na próxima seção. O que importa salientar, neste momento, é como a autora marca essa transição *pari passu* com as mudanças de estação e, consecutivamente, com um emprego salutar dos recursos lexicais na construção pictórica, pautado por um uso de cores que sublinham as sensações evocadas, quer seja pelo colorido mavioso da primavera, quer seja pela taciturna frialdade do inverno plúmbeo:

Para a maioria, a cidade é uma tranquilidade moderna. Para mim também foi durante os primeiros tempos em que vivi, livre e aventureira, na claridade do verão. Sim, vida leve e sempre a suavidade dos bondes atravessando as ruas, bicicletas retendo a pouca ou quase nenhuma poluição evidente, diamantes e museus, cerveja, arenque defumado, campos de tulipas coloridas, mercados de tamancos e de queijos suculentos, batatas fritas grossas e moinhos de vento. Casas com jardins. População bonita. Barcos cruzando canais de ponta a ponta, Veneza do Norte, quanto romantismo. Naquele cenário, porém, fiquei invisível. (NINA, 2014, p. 26).

A transição para a estação invernal se dá de forma abrupta, numa narrativa que, como veremos adiante, se constrói através de uma temporalidade descontínua, sublinhando os estilhaços que pipocam na memória traumática da narradora. No zigue-zague da narrativa, acompanhamos, de chofre, a decomposição identitária, física e econômica da personagem, enfatizada pela chegada do inverno à Holanda e pelas suas cores espriadas através da materialidade do espaço urbano, o que resulta numa construção valorativa do espaço como ambientação, no dizer de Lins (1976), visto que o espaço, muito mais do que um elemento externo à ação, integra-se, indissolivelmente, na narrativa de Nina, às camadas psíquicas da personagem narradora, pontuando e realçando as mais variadas gamas de sentimentos vivenciadas pelo sujeito-em-trânsito-em-terra-estrangeira:

Então, o frio.

O inverno não era de neve forte — raramente cai nevasca para aqueles lados. Se a neve gorda fosse frequente, as paisagens se sentiriam habitadas. A neve em Amsterdã era farofa de gelo que soprava de lado, como naquela manhã na estação. Eu queria ver a neve fofa, e como criança, fazer bola, afundar meus pés. Mas quando a neve chegou, enfim, eu já não sabia quem comandava meus passos.

Me enchia de aflição ver as ruas da mesma cor e, dentro das casas, um mundo de dentro também da mesma cor, tudo mal iluminado por luzes tão frágeis. [...] E veio a chuva. Pingos finos, dos que roem tudo por dentro — o forro da alma ficou puído de tantos ratos que escaparam dos canais e foram por dentro de mim. Os holandeses já nascem impermeáveis porque viverão na chuva eterna. Uma espécie de peixe

disfarçado de gente. Eu não: molhei-me para sempre; até hoje meus pés pingam por onde ando. Então veio Ernest. (NINA, 2014, p. 26).

A transição da personagem para a condição de vagabundagem, segundo o rótulo de Bauman, se potencializa pelo envolvimento passional com o personagem Ernest, cuja inserção na narrativa é sublinhada pela paleta de cores matizada na descrição da chegada da estação invernal. Essa ênfase em cores plúmbeas para demarcar a inserção desse personagem se justifica, sobretudo, por Ernest personificar o ápice da experiência traumática pela qual Helena, a protagonista, passará no transcurso da história, lançando-a numa situação de opressão e clausura. Com Ernest, Helena vivencia o clímax de sua ruína financeira, que se insinua desde sua chegada a Amsterdã.

A cada coisa que pagava, sentia que me empobrecia terrivelmente, mas procurava não fincar o pensamento na pobreza iminente. Ficar sem dinheiro mais rápido do que imaginava seria o pior fim de linha de todos os roteiros. Precisei cruzar um oceano para perceber no primeiro dia que não poderia ter uma vida decente com a miséria que levava na mochila, ainda que não precisasse pagar pelas aulas. (NINA, 2014, p. 43).

Dessa forma, retomando a taxonomia de Bauman, a narradora-viajante goza, inicialmente, da condição de “turista”, em razão de Helena, a narradora-viajante: (i) valer-se de meios legítimos para viajar a outro continente, no caso, a narradora vai de avião para Amsterdã, conforme dito anteriormente; (ii) valer-se da oportunidade acadêmica de viajar para outro país, trata-se de um motivo que confere à narradora um determinado *status* para uma viagem mais prolongada; (iii) desfrutar, ainda que modestamente, da fruição estética e de consumo instilada pelo contato inicial com uma paisagem urbana que lhe é estranha e inédita. No entanto, a condição efêmera de “turista” e a transição para a condição de “vagabundo” se insinuam, na narrativa, desde a chegada de Helena a Amsterdã, tornando-se sobrevalorizadas quando a personagem se encontra com um casal que conheceu no voo de ida para Amsterdã e com quem marca um passeio turístico por algumas cidades holandesas. Esse casal figura — e por que não — hiperboliza o conceito baumaniano de turista:

Os conhecidos estavam ali porque chamei. Vieram rápido, não deviam ter nada melhor com que se ocupar naqueles dias frios, a não ser aprender a viver como ursos. Eram turistas de longa temporada, não tinham pressa em voltar para o Brasil. A viagem de Bruxelas, onde estavam, até Amsterdã era o melhor que poderia lhes acontecer, assim, de improviso. Tanto faz estarem na Holanda ou na Bélgica, eles queriam

era tirar fotos e depois mostrar aos amigos o quanto eram felizes. A mulher parecia saber quem era e que imagem fazia no espelho. [...] O mais incrível e poético foi que, nas pequenas lojas de souvenirs, onde a mulher quis comprar tudo o que as mãos conseguissem abraçar e enfiar na bolsa, senti uma súbita alegria, quase tão real quanto a tristeza. Guardei a imagem no álbum de fotos que montava na minha cabeça. Aqueles mundos pincelados eram cenários românticos, habitados por borboletas, flores e homens simples que viviam uma rotina clareada e feliz. Era uma ilha de paz isolada. As lojas aquecidas e iluminadas de Delft não faziam parte do resto. Eu poderia morar no azul e fingir que o país era de porcelana. (NINA, 2014, p. 22).

Vê-se o papel de contraponto que a inserção momentânea desses personagens assume no enredo. Enquanto Helena sentia-se empobrecendo a cada vez que comprava algo, o casal de desconhecidos, por seu turno, desfrutava da viagem como um produto capitalista, feito para o consumo imediato. Para estes, viajar era adquirir souvenirs, símbolos da ostentação cumulativa das viagens, bem como gozar do poder simbólico suscitado pelas imagens fotográficas angariadas ao longo das viagens turísticas. Nisso, Nina parece trazer, com sua escrita ficcional, uma nuance a mais à conceituação baumaniana de turista: aquele que se alimenta das viagens turísticas como material simbólico para autopromoção de uma imagem positiva: “A mulher parecia saber quem era e que imagem fazia no espelho”. Já, para Helena, a condição de “vagabundo” se acentua à proporção que sua estada na Holanda resulta num “somatório de perdas” (NINA, 2014, p. 75), à medida que se envolve passionalmente com Ernest e cujo ápice ocorre mais ao fim da narrativa, quando a falta de dinheiro, a fome e o frio enregelante começam a marcar no corpo a situação desesperadora e aviltante de “vagabundo”:

Não tinha comido nada. E de estômago vazio e torcido era fácil ver prédios desmoronando e ruas de colchão de água ou o céu baixo desabar e quebrar em pedaços como se fosse de barro. A fraqueza me deixava mambembe, tropeçando à toa e visionária, no sentido de ter visões distorcidas; mentes cansadas demais, provavelmente. (NINA, 2014, p. 175).

Ou, ainda, nesta comovente e impressionante passagem que denuncia a precária condição de Helena bordejando a de clandestinidade em terra estrangeira:

No trem havia muita gente em pé, espremida, pois os assentos estavam lotados. O abafamento me dava agonia, apesar do frio de fora. Eu, como de costume, acuada no fundo, disfarçando o ticket usado. Era uma rotina de miséria, o frio para quem não tem dinheiro é devastador. Se

não estivesse tão gelado, eu iria caminhando ou de bicicleta, se ainda tivesse força. Ninguém olhava para ninguém nas ruas, claro, só quando alguém fazia alguma coisa de errado. Eu estava cometendo um delito ao não pagar a passagem. Tive sorte mais uma vez. Consegui carimbar a viagem em cima de uma antiga — eram vários carimbos em cima da mesma marca. Nenhum policial apareceu para me dar lições. (NINA, 2014, p. 132).

A narrativa de Claudia Nina vai, com o desenrolar das sequências, assinalando uma experiência de tripla resistência: (i) resistência da narradora em suplantar a experiência traumatizante da viagem a Amsterdã, lançando mão da memória como um dispositivo ficcional; (ii) resistência da narradora-viajante à condição de opressão e dominação autoritária imposta pela figura masculina do personagem Ernest; e (iii) resistência da viajante-narradora às condições subalternas de sobrevivência em terra estrangeira. Exploraremos os dois primeiros itens a seguir.

3 Memórias enevoadas do trauma

“O resto é névoa”, sentença emblemática frisada pela narradora-viajante ainda no início da narrativa, traz a lume o caráter brumoso e espesso que intervala a zona temporal que dista o plano da enunciação, marcado tipograficamente no texto como o ano de 2012, do plano dos acontecimentos, marcado tipograficamente no texto como o ano de 1998. Esse jogo de interstício entre os dois planos tensiona a narrativa e, sobretudo, a relação entre significante e significado, uma vez que, entre os acontecimentos do ano de 1998 e o plano da enunciação, há o filtro seletivo da memória.

Esse filtro da memória, veremos, opera onipresentemente na construção do texto, em virtude, sobretudo, de a narradora Helena resgatar, com esse dispositivo mnemônico, uma experiência traumática ocorrida durante seu deslocamento à cidade de Amsterdã. Com efeito, a narrativa engendra um jogo memorialístico-ficcional cuja ambição reside em resgatar um conjunto de experiências traumáticas vivenciadas na situação de expatriada no país holandês. Assim, atuar sobre a zona bruxuleante da memória, em meio à qual a amnésia dos fatos alimenta a dor do trauma vivido, comparece como uma estratégia discursiva por parte da narradora-protagonista em não somente enfrentar a experiência traumática vivida, bem como suplantar-la e superá-la, projetando sobre ela um dado ficcional:

Escavar a névoa. Andar nevoamente por ruas sinistras e tentar enxergar o chão, com olhos de coruja, quando a luz amarela dificulta

o reconhecimento do que é pedra e do que é buraco. Refazer meus passos até aqui — para cada lugar, um pensamento; para cada rosto esfumado, um nome que não lembro bem. A mente opaca ainda não consegue ver as coisas e pessoas com exatidão. A memória me salva porque não permite que eu chegue até o osso: por isso invento coisas e finjo que não consigo lembrar de tudo. (NINA, 2014, p. 11).

O campo semântico selecionado pela autora investe sobre a erosão dos contornos sofrida pelas imagens com o passar do tempo. Para forjar um discurso, valendo-se da memória como um dispositivo, faz-se premente “escavar a névoa”. Escavação que, ao invés de garantir à narradora o exato encontro do referente com o seu significante, produz ainda mais uma zona de interstício entre ambos, levando o significado à condição de deriva, à qual, ato contínuo, Helena também se entregará com o desenrolar dos acontecimentos. É sintomática, na narrativa, a forma como Claudia Nina trabalha os recursos lexicais e discursivos na construção desses efeitos desestabilizadores e deformadores da memória, os quais conferem ao plano dos acontecimentos um caráter fictício, inventado, imaginado. Nesse sentido, os acontecimentos de 1998 são afetados indissolúvelmente pelo plano da enunciação (2012), em razão do filtro mnemônico, do qual a narradora se vale a fim de suturar a narrativa com as filigranas da descontinuidade, da lacuna, da imprecisão e da opacidade. A memória assume para Helena um papel terapêutico, haja vista permitir-lhe produzir, em camadas fictícias, o relato de toda a série de vivências traumáticas ocorridas em Amsterdã.⁴

Preciso de um pouco de fantasia e mentira doce para amolecer o que for mais violento (do pior não se falará?) e suavizar a presença de um bicho tão pesado quanto um javali, bizarro porque me aparecia com olhos claros à noite — e só os olhos, onde estava o resto do corpo? Escurecido no meio daquele quarto onde Ernest se exilava de mim e para onde eu sempre olhava à procura do que mais temia. (NINA, 2014, p. 31).

Ou, em outro instante, no qual assinala o caráter fantasioso no trato da experiência traumática: “Vou tentar, embora sempre haja mentiras cheias de fantasia, às quais recorro desde que decidi revolver o que passou” (NINA, 2014, p. 55). Recorrer a mentiras cheias de fantasias é recorrer ao poder do discurso

4 Essa relação entre trauma e fantasia, com viés terapêutico, é discutida amplamente na psicanálise e permeia, dadas as devidas diferenças, o pensamento de Freud e Lacan a respeito da experiência traumática. Para um aprofundamento na discussão psicanalítica quanto ao assunto, sugiro a leitura da tese doutoral de Berta (2012).

ficcional no anelo de obturar as marcas acarretadas pelo trauma, trauma que se personifica na figura de Ernest, um nativo holandês, filho de um paquistanês, pelo qual Helena se apaixona irracionalmente e cujo envolvimento a lança numa teia vertiginosa de paixão e opressão. A partir disso, Ernest passa a ser comparado, com nuances impressionistas, à figura insólita de um javali, sendo que tal envolvimento se narra “em golfadas” (NINA, 2014, p. 7), num vaivém ininterrupto em que peças do enredo são postas na materialidade do texto, a esmo, cabendo ao leitor montá-las a seu contento a fim de dar forma ao percurso palmilhado pela narradora no processo de escrita-de-si.

Entre golfadas espasmódicas e imagens insólitas, palmilha-se a macabúzia trajetória da narradora-viajante Helena. Se tal trajetória fosse sintetizada de forma linear, obteríamos, grosso modo, a seguinte configuração de ações: (i) a ida de Helena para Amsterdã; (ii) o contato de Helena com a cidade, sua amizade temporária com uma japonesa e a tentativa de traçar relações num ambiente marcado pelo estranhamento cultural; (iii) o contato com Ernest e o desenrolar de uma paixão imediata e explosiva; (iv) o desenvolvimento gradual dos traços psicóticos perturbadores de Ernest; (v) a mudança do diminuto quarto do alojamento universitário para o quarto dos fundos do restaurante da família de Ernest; (vi) a submissão a uma experiência de orgia sexual imposta por Ernest, a descoberta, por parte da família paquistanesa e a consequente expulsão da propriedade pelos pais de Ernest; (vii) o esfacelamento da relação entre Ernest e Helena; (viii) a experiência de hipotermia que quase leva Helena a perder o movimento de um dos seus dedos; (ix) o atropelamento sofrido por Helena quando numa tentativa de fuga; e, por fim, (x) a queda nos trilhos da estação de trem que, por pouco, não a levou à morte. O retorno de Helena para o Brasil fica apenas sugerido na narrativa.

Tal cadeia de acontecimentos é plasmada sob o crivo de uma temporalidade descontínua, traduzida num ritmo narrativo zigue-zagueante, constituindo-se num dos expedientes narrativos hipotecados por Claudia Nina que haurem a narrativa com as marcas discursivas da memória traumática. Quer seja na construção de uma temporalidade descontínua, quer seja na modalização verbal dos acontecimentos com usos de adjetivos e advérbios modalizadores, quer seja na caracterização informe e opaca de cenários e personagens, ou na própria reflexão metaficcional sobre os meandros e singularidades da escrita salpicada no transcurso da narrativa, vislumbra-se um numeroso repertório de estratégias narrativo-discursivos no afã de enformar, pela escrita ficcional, as experiências traumáticas vividas muitos anos antes, de modo

que, nessa estreita relação entre plano temático e plano formal, cinge-se uma relação não impermeável entre a opacidade da memória e a opacidade do signo, sendo ambas construídas *pari passu* no plano da diegese.

A imagem de uma cidade onde as quedas são metafísicas e jamais verticais sugere esse mergulho no discurso, ou, *mutatis mutandis*, nas potencialidades polissêmicas evocadas pelo signo:

“Em um país sem montanhas, as quedas são metafísicas. Uma pessoa pode afundar e ninguém vê o desaparecimento. Ninguém consegue despencar de colinas ou ladeiras; a queda é do chão para o chão. Desmorona-se em um destrocamento de camadas internas, silenciosamente” (NINA, 2014, p. 7).

Apelando para o dispositivo da memória, a narrativa de Claudia Nina constrói-se em camadas, desarranjadamente dispostas na narrativa, camadas que apontam para uma subjetividade soçobrada e feita em escombros quando de sua viagem. Tais escombros constituem a matéria simbólica da experiência traumática: “O mal ficou despedaçado porque rasguei o mapa da cidade-ferradura com o esquecimento — é da reconstrução que preciso”. (NINA, 2014, p. 16). Em estilhaços, o que faz é apenas potencializar a culpa e alimentar o luto. Torna-se urgente recompor os estilhaços e conferir uma nova organicidade às experiências vividas e, assim, suplantar o trauma: “E agora quantos anos já se passaram? Retroceder para avançar-voltar. Refazer todos os passos desde o primeiro”. (NINA, 2014, p. 16). Ou, ainda, no dizer da narradora: “Imagens voavam na minha cabeça tão soltas e eu tentava colar o que via em algum imaginário.” (NINA, 2014, p. 20). A fim de plasmar uma nova organicidade ao conjunto de vivências, torna-se inelutável serpentear-se por entre as fissuras deixadas pela memória traumática:

O passado está dividido em mil pequenas peças. A cidade-ferradura. O mapa-labirinto. Os anéis. Tudo parece uma absurda confusão mental depois de tantos anos. Os episódios vêm em golfadas. Entre uma respiração e outra, abrem-se as cortinas: o cenário é falso — como os detentos jogados no deserto garantem ter visto o oásis, também crio imagens que não são verdadeiras. A memória não tem detector de mentiras e a confusão é normal acontecer em casos assim. Os pés gelam. Como retornar, então? (NINA, 2014, p. 7).

Assim, a confusão de imagens bruxuleantes catalisadas pela memória traumática reveste-se de importância basilar na construção do universo diegético da obra. Há uma zona brumosa a ser transposta pela escrita ficcional:

Revejo as estações desde o primeiro momento em que pisei na Holanda e faço o inventário do que me sobrou: dois pés e duas mãos, dois braços razoáveis (o pulso direito não suporta peso), o rosto de volta ao pescoço e já capaz de ser reconhecido em espelhos, isto, de tudo, é o mais importante. [...] Não escuto direito ainda, mas a cabeça está lúcida, apesar da zona de escuridão. (NINA, 2014, p. 31).

Se há brumas na zona da memória, aventa-se, então, que o trauma só existe como ficção alojada na memória, de maneira que, para suplantar a experiência traumática, convertida em memória ficcional, faz-se iminente forjar um discurso ficcional sobre a própria memória ficcional, o que resulta numa narrativa em camadas, não binária, feito um palimpsesto:

São muitas as perguntas, e eu ainda sem resposta. Não sei por que preciso preencher todos os quadradinhos com um ‘sim’ ou com um ‘não’, como nos questionários orais que os holandeses fazem para os estrangeiros. É penoso isso, na maioria das vezes, a memória não é binária, e o que se conhece do passado, o mais recente ou o mais remoto, é um pedaço muito estreito do que aconteceu. (NINA, 2014, p. 33).

Essa ênfase no dispositivo mnemônico numa narrativa que trata de uma experiência traumática de mobilidade, tal qual a vivida pela protagonista de **Paisagem de porcelana**, não ocorre de forma gratuita, se assumirmos, baseados em Cury (2016, p. 145), que “o rastreamento das memórias do narrador é recurso recorrente nos textos que centralizam a figura do imigrante, estratégia discursiva para a expressão dos impasses da memória no mundo contemporâneo”. Tais impasses sugeridos por Cury apontam para um caminho de investigação pavimentado por Giddens (2002), segundo o qual a problemática da fragmentação identitária na pós-modernidade resulta numa cascata de efeitos na constituição da insegurança ontológica e, consecutivamente, na erosão da capacidade do sujeito em sustentar um discurso biográfico coerente. Helena, a narradora-viajante, tenta, inocuamente, em seu processo de escrita-de-si, conferir alguma coerência a esses estilhaços de imagens, a essas golfadas espasmódicas de lembranças que irrompem em profusão. Cabe ao leitor compor, com os estilhaços lançados na materialidade do texto, essa organicidade. Já à Helena, a tentativa de suplantar o trauma deixado pelas suas memórias, escrevendo uma ficção sobre elas e, consecutivamente, recompor, com êxito, sua segurança ontológica. A última frase do romance, “Era eu, Helena”, denuncia esse intento.

4 Estranha solidão

A narrativa de Helena, a protagonista, engendra-se como uma narrativa permeada pela solidão exacerbada, solidão que se avoluma à medida que a personagem se envolve com Ernest e passa a ser oprimida diariamente pela brutalidade verbal e indiferença que recebe por parte desse personagem. A indiferença de Ernest para com Helena se acentua quando seus pais paquistaneses os expulsam do quarto dos fundos do restaurante da família, por descobrirem as experiências de orgia sexual vividas pelo casal, orgias que eram exigidas por Ernest e que a narradora, no plano da enunciação, não sabe expressar ao certo como pôde ter se submetido a elas nem tampouco como pôde ter se mantido tão submissa à opressão diária imposta por Ernest. O fato é que o aprofundamento da solidão instila, na personagem-narradora, uma sensação nefasta de estranhamento que viceja a cada tentativa de fuga sem sucesso tramada pela personagem em errâncias despropositadas pelas vielas de Amsterdã. O espaço do quarto a sufoca pela indiferença com a qual Ernest lhe trata e por não reconhecer aquele espaço privado como sendo seu: “Custei a perceber que naquela noite Ernest não voltaria para o lugar que eu, por falta de opção, chamava de casa. Era melhor que fosse assim, tudo o que eu queria era que ele sumisse de vez, já que por minha conta eu não saberia como riscá-lo daquele mapa. Era eu a intrusa.” (NINA, 2014, p. 124). O espaço urbano, por seu turno, a sufoca pela indiferença dos holandeses: “Em Amsterdã eu era invisível, quem sabe em outra cidade alguém me veria?” (NINA, 2014, p. 47), e pela geografia concêntrica que desnorteia a personagem nas tentativas em vão de tentar flunar em linha reta: “Eu e minha sombra andávamos concêntricamente ao redor dos famosos anéis de água”. (NINA, 2014, p. 86). Com efeito, a geografia do espaço urbano enreda a narradora-viajante numa carga de vertigem, da qual resulta uma série de quedas físicas que simbolizam a sua própria experiência traumática de viagem:

[...] anda-se sem perceber que, a qualquer momento, o chão vai se abrir. É cabalístico pensar se o número de vezes que cai na Holanda correspondeu ao número de canais concêntricos de Amsterdã. Os círculos do inverno — dei voltas e voltas ao redor do mapa até ficar tonta. Quantas foram as minhas quedas? Concêntricos — Singel, Herengracht, Keizersgracht e o Prinsengracht. Existiu um roteiro de falências.

Penso em Anne Frank naquele quatinho, crescendo e escrevendo escondida na escuridão até ser descoberta por um delator. Como nunca fui turista em Amsterdã, não me programei para passeios de rotina, nem quis descobrir onde ficava o museu dela. Não fui exilada. Apenas passei

por lá um tempo breve — o mesmo tempo em que a cidade passou por mim. (NINA, 2014, p. 25).

Com o fito de não se perder nesse desnorteante labirinto concêntrico, a narradora-viajante se vale de um mapa, ou seja, de uma forma de discurso ou de ficção para explorar discursivamente ou ficcionalmente o espaço urbano. Essa relação contígua entre mapa e ficção é salientada por Brandão (2005) e explorada pela autora na seguinte passagem:

Peguei o mapa e tentei entender as indicações. Descobri só naquele momento que Amsterdã tem a forma de uma ferradura — presságio de boa sorte? Acreditei. Embora não conseguisse fazer uma leitura clara de onde estavam meus pés no desenho do mapa, achei que seria divertido me perder um pouco. Mas logo depois veio o medo. Não podia me perder porque não haveria ninguém para me achar. Toda vez que abria o grande mapa do guia, eu podia jurar que as letras viravam de repente formigas, saíam do papel e escalavam meus braços e ombros, cansadas de viver aprisionadas. Fiquei tonta: formigas, anéis concêntricos, tantos canais, ruas estreitas e idênticas umas às outras, tudo tão igual. Onde achar um destino? Eu precisava traçar uma linha reta, mas só conseguia andar em círculos. Precisaria completar os pontinhos e desenhar um caminho viável no emaranhado de linhas-formigas do mapa. (NINA, 2014, p. 42).

O manejo do mapa, uma forma de discurso ficcional, segundo Brandão, pela narradora-viajante, no afã de perseguir um caminho viável, num novelo desconcertante de anéis concêntricos, revela o impasse que permeia toda a narrativa de Nina: a de se traçar uma linha reta quando se lida com experiências constitutivas da memória traumática. As passagens da narradora-viajante pelo espaço urbano são trabalhadas pela memória ficcional como potencializadoras de uma experiência de esvaziamento identitário, na medida em que tais perambulações desvelam a erosão dos referenciais de pertencimento que constituem, conforme Hall (2003, 2006), os pontos de ancoragem do processo de construção identitária. Dessa forma, à medida que a narradora perambula errante por Amsterdã, a cidade cinge no seu corpo as marcas dessa perda de uma autoidentidade reconhecível. Se, para Brandão (2013) e Cacciari (2005), o tratamento crítico da noção de espaço não prescinde da noção de corpo, visto que o conceito de espaço é sempre um conceito relacional, na narrativa de Claudia Nina, essa relação se marca de forma indelével, visto que a própria experiência de deambulação pelo labirinto concêntrico do espaço urbano é demarcada gradativamente no corpo da

personagem, cuja identidade não reconhece mais quando confrontada com um objeto especular:

Eu buscava algum antídoto contra aquela maldição, quanto mais me desesperava em agonia silenciosa mais meu rosto fugia de mim. Não pertencia à Holanda na mesma proporção que a Holanda ignorava a minha presença, não seria aquele momento que a situação iria se modificar, quando eu havia perdido o que mais me qualificava diante de mim: a cara com que vim ao mundo (NINA, 2014, p. 103).

A cidade, tanto pela sua desconcertante geometria de formas, quanto pela sua radicalidade climática, se mostra implacável com a feição corporal da narradora-viajante, que não consegue passar incólume pelos ruídos, formas e projeções sensoriais dinamitadas pelo espaço urbano desse território de solidão:

Estava exausta, cada passo contra o vento era como enfiar a cara em uma máquina de entortar rostos. Não que isso fosse de grande importância, pois o que eu veria no espelho era apenas um rosto desconhecido e entortado, o menos pior dos horrores depois do choque do primeiro estranhamento”. (NINA, 2014, p. 138).

A narrativa chega ao final com a protagonista-viajante triturada em pedaços:

“Eu não sabia o que estava fazendo ali, tive motivos tão frágeis para escolher Amsterdã e não sobrara um tostão furado para pensar em maquirar um retorno ao Brasil. Além do mais, eu estava em pedaços — faltava-me um rosto, uma voz. Como voltar?” (NINA, 2014, p. 104).

A saída para essa experiência traumática é evocada na própria condição de estrangeiro por parte da narradora-viajante:

“E se eu me reconhecesse no rosto de algum estranho? Aí seria o fim de tudo ou um começo de vida mais decente, quem sabe? Se eu me reconhecesse no rosto de uma holandesa típica, veria a minha cara sem precisar de espelhos”. (NINA, 2014, p. 104).

É como se, nesse trecho, Helena figurasse a experiência de ser-estrangeiro, a qual, segundo Kristeva (1994), desperta em nós, a partir do contato com a alteridade, a consciência de tudo aquilo que guardamos dentro de nós e que nos faz estrangeiros para nós mesmos. Remoer as memórias do trauma, valer-se de um dispositivo ficcional a fim de reparar as fissuras dessa experiência traumática, reconstruir a identidade soçobrada,

valendo-se do estrangeiro como alteridade especular, eis o percurso palmilhado pela narradora-viajante sintetizado na última frase do romance: “Era eu, Helena”.

Traveling as a traumatic experience in Claudia Nina’s novel **Paisagem de Porcelana**

Abstract

The article analyzes the representation of the experience of displacement in the novel **Paisagem de Porcelana** by the Brazilian writer Claudia Nina. The reading of the literary oeuvre focuses on the narrative expedients used by the author in order to portray the protagonist-narrator’s journey to the Netherlands under a traumatic and dramatic frame. Thus, the plot is constructed under a memorialistic perspective, according to Cury (2016), commonly used in travel writing. The reading assumes that the narrator, while recalling the traumatic events occurred in her traveling experience to Amsterdam, delivers a fictional speech repairing the edges left by the traumatic experience. As a result, the possibility of overcoming the traumatic traveling experience is attained in the novel through the creation of a fictional writing about it, which unfolds a crucial narrative strategy for the plot’s construction.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Claudia Nina. Travel.

Referências

- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Campinas: Papyrus, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **OBRAS escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERTA, Sandra Letícia. **Um estudo psicanalítico sobre o trauma**: de Freud a Lacan. 2012. 274 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Grafias da identidade**: literatura contemporânea e imaginário nacional. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina Editora, 2005.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. Tradução de Dante Bernardi. **Archipelago**, Barcelona, v. 26-27, p. 16-20, 1996.

CACCIARI, Massimo. Nomes de lugar: confim. Tradução de Giorgia Brazzarola. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 45, p. 13-22, 2005.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Auroras migrantes. **Letras de Hoje**, v. 59, n. 2, p. 185-190, abr.-jun. 2015.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Imigração no feminino: **Amrik**, de Ana Miranda. In: CHIRELI, Stefania; OLIVEIRA NETO, Godofredo de. (Org.). **Falando com estranhos**: o estrangeiro e a literatura brasileira. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016. p. 140-157.

GIDDENS, Antony. **Modernidade e identidade**. São Paulo: Zahar, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organizado por Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guarda Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MULLER, Fernanda. **A literatura em exílio**: uma leitura de **Lavoura arcaica, Relato de um certo oriente e Dois irmãos**. 2011. 272 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

NINA, Claudia. **Paisagem de porcelana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poéticas da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 29, p. 233-252, jan.-jun. 2017.

QUEIROZ, Maria José. **Os males da ausência ou a literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

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

SANTIAGO, Silvano. Deslocamentos reais e paisagens imaginárias: cosmopolita pobre. In: CHIARELI, Stefania; OLIVEIRA NETO, Godofredo de. (Org.). **Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016. p. 15-32.

TORRES, Sonia. Estudos americanos: raízes nacionais, rumos globais. In: TORRES, Sonia. (Org.). **Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 11-26.

Viagem ao centro de si mesmo: exílio, autoficção e autoria em **A chave de casa e Opisanie Swiata**

Erica Rodrigues Fontes*

Resumo

O artigo analisa os romances **A chave de casa**, de Tatiana Salem Levy, e **Opisanie Swiata**, de Veronica Stigger, duas obras recentes da Literatura Brasileira cujo foco é o deslocamento de protagonistas que previamente já passaram pela experiência de desenraizamento. As narrativas salientam a necessidade de uma nova viagem para os dois personagens. No primeiro romance, o avô da protagonista sugere a ela que vá até a sua casa em Esmirna, Turquia, entregando-lhe a chave da porta da frente da residência. Essa experiência gera um processo de autoconhecimento e uma obra literária sobre a protagonista, que pode ser também a própria autora. Na segunda obra, Natanael, filho brasileiro do protagonista polonês, solicita a ele, através de carta, uma visita em seu leito de morte, o que faz o pai, Opalka, vir de navio da Europa até a América do Sul. Essas vivências proporcionam ao protagonista uma visitação interior, o que também resulta em uma obra literária. O objetivo deste trabalho é mostrar como os personagens principais das duas narrativas experimentam uma epifania causada pelo próprio ato de se deslocar e qual é o resultado disso. Sob a luz de **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**, de Edward Said, e **Teoria da viagem**, de Michel Onfray, examina-se como, nas obras, ir a Esmirna e à Amazônia brasileira é uma forma tanto de intensificar quanto de amenizar as feridas do exílio anterior que nunca poderão ser, de fato, esquecidas. É, acima de tudo, uma tentativa de reconexão, de profunda ligação consigo mesmo, com a família e a sociedade ao redor, processos que têm na escrita de si sua mais profunda manifestação.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Século XXI. Exílio. Identidade. Ficção.

Recebido em: 03/04/2017

Aceito em: 04/07/2017

1 Universidade Federal do Piauí (UFPI). Professora Associada. Coordenação de Letras Estrangeiras.

1 Introdução

Não são raros os momentos nos quais deparamo-nos com notícias sobre o êxodo de milhares e milhares de pessoas ao redor do mundo. Durante toda a história da humanidade, tem havido constante fluxo de indivíduos. Não à toa o renomado fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, sediado na França, dedicou toda uma série de fotografias aos temas **Êxodos** e **Migrações**, nos quais o fotógrafo apurou o olhar sobre a movimentação humana na Terra.¹ Essa movimentação de pessoas ocorreu por vários motivos, mas o fato é que sempre se deslocaram, objetivando uma vida mais confortável. Atualmente, não é diferente. Em virtude de conflitos isolados e destruição massiva em alguns territórios, populações inteiras têm se refugiado em países de diversos continentes. Há ainda questões pessoais que favorecem a emigração e posterior imigração de um indivíduo.

A Europa recebe atualmente população de refugiados que supera em número muitas populações de países do continente. A ajuda humanitária necessária a essas pessoas em situação de risco tem gerado problemas constantes, pois abala as estruturas organizacionais dos países acolhedores. O êxodo em massa que ocorre hoje, em virtude da guerra na Síria, do Oriente Médio para a Europa, tem ocupado muito tempo de nossos noticiários e preocupa vários dirigentes políticos. Mas há ainda muitas outras migrações de povos que enfrentam guerras civis ou lidam com desastres naturais frequentes, como é o caso dos haitianos.

O Brasil recebeu e ainda recebe diversos povos que estão em situação de vulnerabilidade em seus países de origem e, em decorrência disso, já presenciou a instalação de várias comunidades estrangeiras em seu território. Ainda no século XX, durante e depois da Segunda Guerra Mundial e uma conseqüente recessão econômica, o Brasil recebeu alemães, italianos, japoneses, libaneses, poloneses, turcos e pessoas oriundas de várias outras nações. O país se apresentava como terra de oportunidades com excelente clima e economia em crescimento e empregou várias dessas pessoas em atividades de comércio e agricultura, principalmente em estados do Sudeste, Sul e Norte do país. Alguns desses imigrantes nunca mais voltaram à sua terra natal e criaram seus filhos no Brasil como se estivessem em seu país de origem, mas sem deixar de experimentar a nova “casa”.

1 As informações foram obtidas no site www.amazon.com.br, <http://www.swissinfo.ch/por/sebasti%C3%A3o-salgado-revela-mundo-da--migra%C3%A7%C3%A3o-2517076> e Wikipédia. Acesso em: mar. 2017.

A Literatura Brasileira do século XXI reflete em parte a produção da juventude filha e neta dessa grande leva de imigrantes no Brasil e descortina muitos dos conflitos, desesperos e angústias do fato de ser desenraizado. Muitas vezes, não se está ligado a uma terra física, mas a uma terra imaginada, quase intocável, que se alterou com o tempo, mas não na memória de quem a deixou e a manteve — mentalmente — do jeito que foi deixada. Frequentemente, é essa lembrança engessada que é transmitida de geração em geração. Exatamente por isso, apesar de nascido em determinado local, pode não ser dessa terra a herança familiar do indivíduo, sua cultura, sua forma de ver o mundo, que, muitas vezes, já é passada para os jovens da família através da visão modificada (filtrada) do imigrante. O imigrante, seu filho e neto são seres híbridos. Carregam o peso de vários lugares, várias lembranças, vários sofrimentos. Por isso as histórias por eles narradas são habitadas por personagens que demonstram experiências semelhantes a essas. Mas esses textos também procuram um sentido maior para a vida, uma oportunidade de deixar uma herança cultural para gerações vindouras. Como afirma Sonia Torres: “[...] por que todos eles são, de uma forma ou de outra, histórias sobre o que significa vir de um lugar particular e construir diferentes modalidades de pertencer a determinados locais, nos tempos que vivemos”. (TORRES, 2001, p. 15). A literatura advinda dessas vivências é ficção profundamente baseada em fatos reais. Qualquer semelhança não é mera coincidência.

Alguns dos textos mais marcantes da Literatura Brasileira da contemporaneidade falam do exílio como questão central, em uma tentativa de entender a história de diversas gerações a partir do deslocamento e provável nova conexão espacial e cultural. Muitas vezes, esses trabalhos contêm traços de autoficção, apresentando personagens principais que se revelam também escritores, como pode ser observado em **A chave de casa** e **Opisanie Swiata**. A experiência do exílio é tão profunda e gera tamanha epifania, que exige documentação — e nada mais envolvente do que escrever e documentar a partir da própria experiência. A protagonista de **A chave de casa** registra, por escrito, sua experiência na terra do avô, assim como Opalka, que, pouco depois de chegar à Amazônia, decide oficializar suas memórias.

2 Tatiana Salem Levy² e **A chave de casa**

Tatiana Salem Levy possui obra com tendências claramente autobiográficas. Tanto em **A chave de casa** quanto em **Paraíso**,³ romance publicado pela Editora Foz, em 2015, as personagens centrais são autoras que escrevem a história que narram.

Levy nasceu em Lisboa, em 1979, durante a Ditadura Militar no Brasil, e posteriormente mudou-se, ainda bebê, para o Rio de Janeiro, com a família. A autora, doutora em Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro,⁴ escreveu sua tese de doutorado sobre memórias familiares e intitulou-a **A chave de casa**: experimentos com a herança familiar e literária. De fato, os textos da tese e do romance parcialmente homônimo apresentam semelhanças claras. E as coincidências entre eventos ocorridos na vida da autora e na vida da protagonista não são poucas. Levy nem parece querer manter uma distância em relação à protagonista desse romance. O teor de suas várias publicações no *Facebook* faz parecer que a protagonista de **A chave de casa** é a escritora. Não podemos, no entanto, dizer que as duas são exatamente a mesma pessoa, pois isso contraria princípios básicos da ficção literária, como aponta Leyla Perrone-Moisés quando afirma que: “Definir a autoficção literária em sua função de veracidade é uma falácia” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 209). Mas a trajetória de Levy, neta de turcos judeus imigrados para o Brasil, nos norteia na compreensão da personagem central de **A chave de casa**, uma mulher que parte em busca do conhecimento de seus antepassados para compreender mais sobre o mundo, sobre os outros e sobre si.

A protagonista — também narradora e escritora — começa sua história afirmando que mal pode se mexer. Tem um fardo de muitos anos sobre as costas. Desde o início, sente um peso que não é só seu. Nasceu com ele. Não anda sozinha, pois, todas as vezes que diz “eu”, é como se estivesse dizendo “nós” (LEVY, 2013, p. 9).

2 As informações sobre a autora foram obtidas em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa101178/tatiana-salem-levy>. Acesso em: mar. 2017.

3 Mais informações sobre **Paraíso** podem ser obtidas em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n48/2316-4018-elbc-48-00209.pdf>. Acesso em: mar. 2017.

4 As informações sobre a carreira acadêmica da autora podem ser obtidas através do seu Currículo Lattes publicado em: <http://lattes.cnpq.br/2719447900733433> (última atualização em março de 2009). Acesso em: mar. 2017.

É nessa condição que ela recebe de seu avô a chave de onde ele morara em Esmirna, na Turquia. O avô simplesmente a entrega e espera que ela dê um destino ao objeto. A protagonista inicia então o percurso que indicará o fio condutor do romance: a ida da protagonista até o país de origem do avô. Em uma movimentação incansável, muitas vezes psicológica, em algo que se assemelha a um filme ou telenovela, há diversos núcleos narrativos, contando várias histórias concomitantes e em vários momentos da vida. Todas as histórias têm relação com a protagonista. Mas nem sempre é dela a voz que se apresenta.

O “nós” é importante porque nenhum dos personagens da história é nomeado. O leitor inicialmente recebe muitas informações sobre as várias situações — ou, como já chamamos aqui, núcleos ou episódios. Só depois é guiado pelas atitudes e personalidade (reveladas tanto nas ações quanto nos mergulhos psicológicos) de cada um para identificar quem está falando, considerando que a narrativa é construída com muitas vozes.

A protagonista decide ir à casa onde o avô residiu em Esmirna, partindo do Brasil para Istambul e de lá para a cidade do avô. Entra em contato com possíveis familiares seus e inicia uma busca pelo edifício em si. Durante o percurso dela, o leitor não tem acesso unicamente a essa viagem, mas a outros pormenores da vida da personagem. Ele se depara, de igual modo, com o envolvimento visceral da personagem com um homem. A descrição detalhada coloca o leitor como espectador — em se considerando a riqueza de imagens evocadas nas experiências eróticas descritas e nos momentos que encaminham o *affair* para seu fim trágico. Extremamente intensa também é a relação da personagem com a mãe, que morre em um hospital nos Estados Unidos em sua companhia. As duas parecem estar sempre juntas, amalgamadas, até depois da morte. Mas esse “nós” não é somente a voz da protagonista e da mãe. É a voz da protagonista e de todos os indivíduos com quem teve contato e que contribuem para a sua formação. É quase como se cada encontro gerasse nela uma revelação (um momento epifânico), mostrando a ela uma nova possibilidade, uma nova faceta de sua personalidade e individualidade. Sua formação é, portanto, resultado de uma identidade híbrida, instável, que, em contato com o passado ou o presente do outro, descobriu muito sobre si e, em alguns momentos, também se modificou.

A história não se apresenta ao leitor de forma linear. Os episódios não são descritos na ordem em que ocorrem. Às vezes, as situações finais são colocadas para só depois o processo que levou até a situação ser descrito, em outros episódios,

ainda não necessariamente de forma sucessiva. Há capítulos com pouquíssimas orações, normalmente indicando um momento limítrofe na vida da protagonista. Depois da morte da mãe, quando afirma: “Como é cruel (e bonito) que a vida continue depois de você” (LEVY, 2013, p. 166), ou quando racionaliza suas fantasias sexuais: “Hoje me masturbei pensando em você com outra. Será que estou ficando louca, meu Deus?” (LEVY, 2013, p. 93), ou quando se sente refém do seu companheiro:

“Quando você aproximou docemente os lábios dos meus ouvidos, tive medo, muito medo. Tremi. Tira a roupa. Tira a roupa e me espera na cama, você ordenou. Acuada, obedeci. Nesse dia descobri que não era amor o que sentíamos” (LEVY, 2013, p. 121).

Nesses trechos, as orações breves surgem precisas, externando, através da linguagem, intensas emoções. É um momento de autoanálise, a partir da releitura e verbalização do contato com o outro.

As passagens curtas conferem um novo ritmo à narrativa, alternando trechos longos, breves e muito breves, mostrando ao leitor uma nova forma de degustar a história de uma mulher apaixonada — pelo mundo, pela mãe, pelo avô, pelos homens, pelas mulheres, pela vida. Ao desconhecer a sequência de eventos e não conseguir ordená-los até o final da narrativa, o receptor da obra tem uma experiência peculiar. *A priori* é cada momento, cada episódio, é o aqui e o agora no momento da leitura que comunica algo. Como um grande quebra-cabeças, a narrativa vai se revelando em partes, até que seja possível ver o todo do que foi narrado. Os trechos só se mostram romance em sua continuidade, assim como o encontro da protagonista consigo mesma — que só é possível através de suas diversas experiências de vida, das quais a viagem para a Turquia surge como a mais reveladora.

3 Veronica Stigger e **Opisanie Swiata**

Em **Opisanie Swiata**, de Veronica Stigger, similarmente se observa a importância da movimentação (física) do personagem central para um processo de autodescoberta. É na viagem de retorno da Polônia para o Brasil que Opalka tem as maiores revelações de sua vida. Embora nem Opalka e nem os personagens apresentados no romance sejam desenvolvidos psicologicamente como no texto

de Levy, ao final da narrativa, muito sobre o polonês que caminha em direção ao filho doente é descoberto. Sua experiência epifânica na viagem é tão forte, que sente a necessidade de registrá-la por escrito.

Opisanie Swiata possui ainda outras claras semelhanças com **A chave de casa**, mas a existência de um protagonista em movimento é precisamente o que nos traz bastante interesse. E o grande acontecimento da narrativa é a viagem à qual o protagonista se submete. Embora haja também vários núcleos nesse romance, as situações narradas se concentram no trem que Opalka utiliza para chegar ao porto e, posteriormente, ao navio que o traz ao Brasil.

Nascida em Porto Alegre no início da década de 70, bacharel em jornalismo e doutora em Teoria e Crítica da Arte pela USP, a escritora Veronica Stigger⁵ parece apresentar uma predileção por personagens planos, sem grande densidade psicológica. Essa característica do trabalho da autora é acentuada pelo fato de que sua obra possui uma predominância de narrativas curtas, como é o caso dos livros de contos **O trágico e outras comédias** (7 Letras, 2004), **Gran Cabaret Demenzial** (publicado pela Cosac Naify, em 2007) e **Os anões** (Cosac Naify, 2010), que favorecem essa brevidade e superficialidade descritiva e antecedem a obra em questão. **Delírio de Damasco** (Cultura e Barbárie, 2012) também possui textos breves que, no entanto, não são contos, mas fragmentos de conversas ouvidas nas ruas. A sua obra mais recente, intitulada **Sul**, de 2016, é composta por diferentes gêneros e contém, na sequência apresentada, um conto, uma peça e um poema. Seus personagens são rasos, mas nem por isso menos interessantes. No caso de **Opisanie Swiata**, as descobertas com relação à natureza do personagem principal só ocorrem no final, quase como numa “segunda apresentação”, pois, durante a história, há uma série de acontecimentos mirabolantes, rápidos, pornográficos e inusitados envolvendo os outros personagens. A narrativa principal possui um narrador que descreve pouco sobre Opalka psicologicamente, mas o polonês é o único que se transforma e se revela ao leitor com mais densidade. Essa transformação o faz esférico, mesmo que isso só aconteça na chegada dele ao Brasil, já na conclusão do romance.

5 As informações sobre a carreira e obras da autora (com exceção da obra em questão neste trabalho) foram obtidas em: <http://www.livronautas.com.br/ver-autor/163/veronica-stigger>, <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10354>, <https://culturaebarbarie.wordpress.com/tag/delirio-de-damasco/> e <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1842072-imagens-sangrentas-conduzem-bom-novo-livro-de-veronica-stigger.shtml>. Acesso em: mar. 2017.

A presença constante e forte de personagens planos não diminui em nada a obra literária. James Wood sai em defesa desse tipo de personagem, afirmando que muitos são mais interessantes do que os tidos como esféricos.

Se tentar distinguir personagens principais de secundários — personagens redondos e planos — e disser que se diferenciam na sutileza, na profundidade, no espaço que ocupam na página, terei de admitir que muitos personagens ditos planos parecem mais vivos e mais interessantes como estudo humano, por mais efêmeros que sejam, do que personagens redondos a que supostamente estão subordinados. (WOOD, 2012, p. 94).

Em muitos momentos, são os personagens secundários que apontam ao leitor, por contraste, um Opalka introspectivo. São esses exatos instantes que, de igual modo, acirram a curiosidade sobre o que está por vir para ele na floresta, onde seu filho se encontra à beira da morte.

Opisanie Swiata significa “A descrição do mundo” e é inspirado no registro de viagens de Marco Polo — **Il Milione**. Quando traduzido para o polonês, a obra do italiano possui título homônimo ao da obra de Stigger.⁶ Na edição da Cosac Naify, Stigger conta a história também visualmente, através de diversos elementos. A capa e contracapa possuem, além de informações usuais como nome da obra e do autor, a reprodução do desenho da carta geográfica do Brasil confeccionada para comemorar o primeiro centenário da Independência, do acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Ainda um pouco antes do texto impresso, há fotos antigas da Polônia e de navios da *Hamburg Südamerikanische* — em uma espécie de prévia dos eventos vindouros. O romance é de fato iniciado com um aviso que Opalka recebe do Dr. Amado Silva, médico de Natanael, filho desconhecido do protagonista. O aviso é seguido de uma carta de Natanael para Opalka, pedindo que o pai o visite o quanto antes e oferecendo-se para pagar a viagem dele de navio até o Brasil, onde está em estado débil. Natanael é detalhista em suas observações e sugestões de como o pai deve proceder até chegar ao seu encontro. E, após um momento quase cinematográfico, no qual o título da obra reaparece seguido do nome da autora e patrocinadores, o leitor se depara com a descrição de Bopp, tipo brasileiro caricatural que acompanhará Opalka até o Brasil, desde o primeiro

6 A informação foi obtida em: <http://www.livrariacultura.com.br/p/livros/literatura-nacional/romances/opisanie-swiata-42139486>. Acesso em mar. de 2017.

trecho da viagem do polonês — no trem — até seguirem mar afora com destino à América do Sul.

A surpresa inicial do leitor não é detida na continuação da leitura: a obra segue utilizando diversos gêneros textuais para contar a saga de um homem que sai da Europa até alcançar o Brasil, onde já havia morado. Stigger se utiliza de cartões postais, cardápios, notícias de jornal, anúncios, avisos, fotos e do texto literário em si, para transportar o leitor para a época e o contexto do que está sendo relatado.

Opalka não é desconhecedor do Brasil. Mas o Brasil que conhece é outro, como o alerta Bopp, pouco depois da interação inicial dos dois: “Acho que o senhor não reconheceria o país. Está muito mudado”. (STIGGER, 2013, p. 38). Opalka deixou a mulher e o filho para, por sugestão da mulher, que ele não sabia que estava grávida, tentar se recuperar de uma doença em algum estabelecimento de saúde mais estruturado na Europa. Muitos anos depois, a chegada da notícia do péssimo estado de saúde do filho — situação semelhante à qual ele se encontrava quando deixou o Brasil — o abala profundamente e provoca muita introspecção e questionamento. É como se sua vida estivesse sendo reescrita a partir do momento em que ele descobre que sua conexão com uma terra tão distante é bem mais profunda e longa do que imaginara.

Tudo o que ocorre a partir da notícia é, para Opalka, inesperado. Ele parece anestesiado, mas decidido a estar com o filho. O surgimento de Bopp no trem que o leva ao porto e sua interação com ele, primeiro em polonês e depois em português, são momento de frescor, embora inicialmente incômodos, já que Bopp fala alto e não se contém na cabine do trem quando reprova algumas atitudes de um passageiro russo da mesma cabine onde estão ele e Opalka. Bopp tenta ajudar uma passageira italiana que perde sua aranha de estimação — e que se chama Maria Antonieta — e em virtude da perda inicia uma dança louca. Mas, apesar de todos esses momentos incontidos do brasileiro, é Bopp que traz apoio emocional à trajetória de Opalka.

Bopp é o primeiro personagem descrito, mas não difere muito dos outros, que também possuem traços grotescos. Ele descreve superficialmente, em um de seus caderninhos pretos, as especificidades de seus companheiros de viagem, que ele chama de “meus amigos no navio” (STIGGER, 2013, p. 72). Assim, o leitor aprende um pouco mais sobre a andaluza Dona Oliva, viúva e dona de propriedades no Brasil, que quer mostrar a Floresta Amazônica para as sobrinhas; sobre as Olivinhas, sobrinhas de Dona Oliva, jovens e belas, apreciadoras de sopa

de ervilha; sobre o senhor e a senhora Andrade, que ficaram ricos graças ao café, mas perderam tudo; sobre Hans, alemão, e Curto Chivito, uruguaio, um possível casal descrito como “amigos íntimos”. Sobre Opalka, Bopp apenas registra que é “Polonês. Quietos. Discretos” (STIGGER, 2013, p. 73). Quando o navio chega ao Brasil, Opalka e Bopp se deparam com as Clodiás — quatro mulheres que têm o mesmo marido, que assim preferiu nomeá-las para não se confundir. Os diversos personagens — por assim dizer — esdrúxulos, fornecem bastante material para as situações tragicômicas que ocorrem.

A vinda de Opalka para o Brasil é o fio condutor do romance, mas há vários episódios anedóticos curtos durante a viagem ao Brasil. Muitos beiram o absurdo, como a sereia que as mulheres não querem que os maridos vejam por medo de serem seduzidos, mas que se revela um cadáver de mulher boiando no mar com a boca em formato arredondado, como se tivesse cantado um pouco antes de ser atacada por um animal marítimo (STIGGER, 2013, p. 78). Há a orgia prestes a acontecer na cozinha do navio, delatada pelas Olivinhas, que, quando chegam à cozinha, se deparam com o cozinheiro e uma passageira inglesa, e a Senhora Andrade e o imediato quase fazendo sexo (STIGGER, 2013, p. 89). Há o batismo exigido pelo comandante da embarcação para os que são neófitos em viagens marítimas. O batismo mais parece uma Olimpíada, incluindo várias provas para evitar que os passageiros não se machuquem ou se traumatizem ao passarem do Hemisfério Norte para o Hemisfério Sul, pois a falta de cuidado dos passageiros pode fazer com que a “linha” do Equador se “enrole” na quilha ou no leme (STIGGER, 2013, p. 98). O batismo é realizado um pouco antes de a passagem ser efetuada. Mas o real batismo ou passagem ocorre mesmo na vida de Opalka, que, ao chegar ao Brasil e ter notícias do filho morto, é avisado por Jean Pierre, amigo francês do filho e marido das Clodiás, quando este o recebe no porto, que a Polônia foi ocupada em virtude da Segunda Guerra e não seria mais possível para ele voltar ao país natal tão cedo. A impossibilidade de retornar para casa e o início da descoberta de novos detalhes referentes a seu passado mudam-no para sempre.

4 O exílio, a escrita e a viagem em **Opisanie Swiata e **A chave de casa****

Edward Said (2003), em seu **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**, aponta diferenças entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados, mas reconhece que, apesar de inicialmente a condição de exilado significar expulsão, o exilado é de fato

todo indivíduo impedido de retornar para a terra que considera sua casa (SAID, 2003, p. 54). Apesar de observarmos a situação de Opalka e da protagonista de **A chave de casa** a partir de uma perspectiva geral no que tange ao deslocamento, os dois personagens são, de acordo com definição de Said, exilados. São, de alguma forma, impedidos de retornar ao lar, mesmo que, em certos momentos, por vontade própria. Ainda nas palavras de Said: “No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece”. (SAID, 2003, p. 57).

Opisanie Swiata não esclarece as condições nas quais Opalka esteve no Brasil no século XX. Mas mesmo que ele não tenha estado aqui como exilado, a partir do aviso de Jean Pierre sobre a ocupação da Polônia e a Segunda Guerra, Opalka está detido, impedido de retornar, mesmo quando toma conhecimento de que seu filho morrerá pouco antes de sua chegada. Em todo o trajeto do polonês até o Brasil, ele está fora de seu ambiente, assim como estão todos os outros passageiros, mas vai chegar a uma terra onde já esteve. No entanto, os muitos anos nos quais deixou de estar no Brasil trazem-no para um lugar quase que totalmente forasteiro, embora tenha um filho no país. Buscando novas raízes, ele procura encontrar seu único filho em país estrangeiro. Quando recebe a informação de que não poderá mais retornar para a Polônia, também descobre que seu filho acabara de morrer. Novamente Opalka se depara com uma sensação de não pertencimento.

A protagonista de **A chave de casa** nasce em Portugal, no exílio de seus pais comunistas, durante a Ditadura Militar no Brasil. Mesmo após adulta, não consegue se entender e permanecer em um só lugar. Parece que o peso que sente precisa ser retirado, e isso só deverá ocorrer com o conhecimento de tudo o que carrega nas costas, da sua história na Terra. Quando vai à Turquia, em um *hamman* de Istambul, ela revela à mulher que a massageou e sentiu sua tensão: “Você sabe, essa dor que sinto no corpo, os ombros pesados, é o passado não esquecido que carrego comigo. O passado de gerações e gerações.” (LEVY, 2013, p. 123). A necessidade da ida àquele país não lhe é outorgada pelo avô: ela mesma sente vontade de saber mais do passado da família e, quem sabe, do seu. Quando, no aeroporto, o oficial da imigração diz que ela precisa de visto para entrar no país dos avós, sente-se estranha por não conseguir se comunicar em turco e por precisar de autorização para entrar na terra onde nasceram seus antepassados. Chega à Turquia como turista, mas não quer se sentir ou se comportar como tal. Quando pensa em encontrar Raphael, um provável primo de seu avô, afirma: “É essa

cidade que procuro, não a cidade dos tapetes e ouros, não a cidade do tabaco e da boa comida, mas a cidade da minha família.” (LEVY, 2013, p. 143). Durante a estada na Europa, percebe que, no Brasil, só era judia uma vez por ano, durante as comemorações familiares anuais (LEVY, 2013, p. 122).

Para Said, os exilados sempre são diferentes, se sentem órfãos (SAID, 2003, p. 55). E se ocupam em muitos momentos com a compensação da perda das raízes (SAID, 2003, p. 54). São seres nômades, divagadores, em busca de algo que não sabem como encontrar. Stuart Hall aponta que o deslocamento geográfico, cultural e individual das pessoas hoje traz para elas uma “crise de identidade” (HALL, 2014, p. 10). Para a personagem central de **A chave de casa** e para Opalka, o deslocamento é, em si, uma tentativa de religação. E porque o exilado tenta possuir uma identidade, ainda que através de “refrações e descontinuidades” (SAID, 2003, p. 52), não é coincidência que vemos nos dois romances relatos descontínuos, que parecem oriundos de uma identidade fragmentada, de protagonistas exilados que se revelam, de igual modo, escritores de suas vivências. A criação literária aparece, nas duas obras, como processo terapêutico, causadora de dores e curas e possibilitada pela percepção original de quem não pertence a lugar nenhum e vê tudo com olhos curiosos, descobridores. É Onfray que afirma: “O viajante necessita menos uma capacidade teórica do que uma aptidão para a visão.” (ONFRAY, 2009, p. 61). A sedução da viagem e a atração pelo exótico e diferente contribuem para a abertura dessa percepção ou, por assim dizer, dessa epifania, ainda que às vezes ela se apresente de forma etnocêntrica.

Se **A chave de casa** se pretende relato fiel às experiências de Levy, nunca deixa de ser literatura. Após mencionar a recusa de Barthes em não analisar o real, pois não é palpável, a crítica Perrone-Moisés afirma: “Toda e qualquer narrativa, mesmo aquelas que se pretendem mais coladas ao real, têm algo de ficcional.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 208). O romance da autora portuguesa contraria algumas normas de autoficção conforme apontadas por Philippe Gasparini e comentadas por Perrone-Moisés (2016, p. 207), como, por exemplo, a falta de nomeação da protagonista —, para Gasparini, a autoficção tende a se utilizar de protagonistas que possuem o nome do autor. Notamos também a presença de fatos claramente fictícios, como a paralisia da protagonista, e o assassinato de seu companheiro — e por ela mesma. Não é necessário recorrer à vida pública de Levy para saber o que é e o que não é ficção em sua obra. Na verdade, tudo pode ser ficção ou, para não fugir do pensamento de Barthes, uma realidade alterada

pela arte. Entendemos, portanto, os romances como fictícios, embora baseados em experiências de exílio de Levy e também de Stigger, que já residiu fora do Brasil algumas vezes. Se olharmos para os dois protagonistas, notamos o poder da escrita sobre eles. Ainda assim, suas observações focalizam contextos nos quais estão inseridos, a partir de uma visão individual. Se Opalka intitula sua obra **A descrição do mundo**: memórias, não podemos esquecer que são suas “memórias” que não possuem nenhum compromisso com o real, mas com a imaginação do leitor. Na verdade, quando Opalka identifica como chamará seus escritos, nós já tivemos contato com seus registros, ao ler o romance em si, embora isso só nos seja revelado no final. Em **A chave de casa**, quando a personagem central não encontra a casa pela qual procura, joga, enraivecida, todos os seus registros no chão — até as folhas ainda em branco. Diz que não quer escrever mais, porque a viagem não tem mais razão de existir (LEVY, 2013, p. 149). Mas, ao escrever sobre o momento de se recusar a escrever, ela registra — e modifica — tudo. Para James Wood, “a arte não é a vida, a arte é sempre um artifício, é sempre mimese” (WOOD, 2012, p. 194). Esses momentos de metaficção — quando a ficção fala de si mesma — são facilitados por personagens exilados, não pertencentes a lugar algum, pois: “O novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua realidade se parece com a ficção.” (SAID, 2003, p. 54).

Neste artigo, procuramos apresentar um estudo dos romances **A chave de casa** e **Opisanie Swiata** a partir da condição de exilado de seus protagonistas. Essa condição de desenraizamento e impedimento de retorno à casa deixa marcas profundas e a necessidade pulsante de pertencimento. Se o momento de exílio dos dois é diverso, a protagonista de **A chave de casa** enfrenta o exílio ainda bebê, e Opalka é impossibilitado de voltar para casa após a deflagração da guerra, as agruras dos dois são análogas, pois de igual modo possuem identidades partidas. A vontade dos dois de viajar não é acidental; muito pelo contrário, é fundamental para um entendimento mais profundo de quem são. Se, através de uma viagem, suas identidades tornam-se fragmentadas, é também através de uma viagem que tentam conhecer mais sobre si e recebem revelações sobre si mesmos. Onfray pergunta sobre si mesmo e o outro na condição de viajante:

O que posso aprender e descobrir a meu respeito se mudo de lugares habituais e modifico minhas referências? O que resta da minha identidade quando são suprimidos vínculos sociais, comunitários, tribais, quando me vejo sozinho, ou quase, num ambiente hostil ou pelo menos inquietante, perturbador, angustiante? (ONFRAY, 2009, p. 75-76).

É através da viagem à Turquia que a personagem central de **A chave de casa** assimila sua ligação com esse país. Entende também até que ponto ela é realmente uma judia turca e quer localizar suas raízes para depois talvez até esquecê-las. Semelhantemente, é na viagem ao Brasil que Opalka compreende que, mesmo tendo encontrado o filho morto, ao retornar, também vivencia o passado. A foto que o filho tem do pai na mão, no momento em que morre, é prova viva disso. Onfray diz que “Os filósofos da Antiguidade Grega sabiam a função formadora do deslocamento.” (ONFRAY, 2009, p. 81). Mas não eram só eles que sabiam. Os protagonistas dos dois romances aqui estudados percebem muito mais sobre si durante as experiências de deslocamento. E é essa percepção que os faz querer reordenar, rearrumar suas histórias através da escrita. Como aponta Ítalo Calvino: “Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.” (CALVINO, 2003, p. 140). A escrita surge nessas narrativas como um acerto de contas com o passado, uma profecia, uma promessa de um futuro menos traumático e, para o indivíduo exilado, a remota possibilidade de pertencer.

Journey to the Center of One’s Own Self: Exile, Autofiction and Authorship in **A Chave de Casa** and **Opisanie Swiata**

Abstract

The article analyzes the novels **A chave de casa**, by Tatiana Salem Levy, and **Opisanie Swiata**, by Veronica Stigger, two recent works from Brazilian Literature whose focus is on the displacement of protagonists who have previously been through the experience of uprooting. The two narratives highlight the need of a new travel experience for both. In the first novel, the protagonist’s grandfather suggests that she goes to his house in Izmir, Turkey, giving her the key to its front door. This experience generates a process of self-knowledge and a literary work about the protagonist who may as well be the author. In the second work, Natanael, the Brazilian son of the Polish protagonist, writes a letter asking Opalka to visit him — the son — at his death bed, which makes Opalka come all the way from Europe to South America by ship. These experiences themselves make it possible for the protagonist to visit his own self, which also results in a literary work. The aim of this article is to show how the main characters of both narratives experience epiphany caused by the very act of displacement and what the result of that is. In the light of Edward Said’s **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios** and Michel Onfray’s **Teoria da viagem**, we examine how, in the novels, going to Izmir and the Brazilian Amazon is a way to both intensify and soften the injuries from the previous exile which will never be forgotten. It is, above all, an attempt to reconnect, to deeply link with one’s

own self, with one's own family and the surrounding society, processes which have in autofiction and authorship their strongest manifestation.

Keywords: Brazilian literature. XXI century. Exile. Identity. Fiction.

Referências

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

LEVY, Tatiana Salem. **A chave de casa**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura do século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

STIGGER, Veronica. **Opisanie Swiata**. Veronica Stigger. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TORRES, Sonia. **Nosotros in USA**: literatura, etnografia e geografias de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

O romance **A casa da água** e a representação dos afro-brasileiros na África em finais do século XIX

Édimo de Almeida Pereira*

Resumo

No ano de [1889] 1900 ocorreu a viagem de retorno da ex-escravizada africana Catarina Pereira Chaves e de seus familiares brasileiros à cidade nigeriana de Lagos. Esta viagem foi recriada pelo escritor Antonio Olinto (1988), nas linhas do romance **A casa da água**. Nesta obra, a narrativa da experiência de brasileiros descendentes de ex-escravizados, na condição de estrangeiros na África, envolve temáticas como a estranheza, a hospitalidade e os conflitos decorrentes do ingresso desses indivíduos na ordem social, política e econômica das cidades da Costa dos Escravos, de onde anteriormente haviam sido trasladados, durante a diáspora, os seus ascendentes. Em Lagos, a comunidade de brasileiros organizou-se em redor dos seus grandes homens, negociantes ricos com quem se abasteciam e de quem dependiam as famílias mais desfavorecidas, constituindo uma rede de clientela, cujo sentido de unidade veio a resultar na organização e na ocupação de um bairro brasileiro denominado *Brazilian Quarter*. Nesse sentido, o presente trabalho tem por objetivo discutir a representação dos afro-brasileiros no romance em questão, abordando a relação entre estes e os africanos que os receberam, sob o ponto de vista do binómio estranheza/hospitalidade. Tal abordagem se dá com base nos apontamentos de Jacques Derrida, a partir das noções de hospitalidade e de “hos-ti-pitalidade”, termo criado pelo filósofo para se referir às circunstâncias em que a hospitalidade é pervertida pela hostilidade. Com base nesses elementos, a partir da narrativa da mencionada obra olintiana, discorreremos sobre a recriação ficcional dos percursos de brasileiros na cidade de Lagos.

Palavras-chave: Agudás. Diáspora. Estranho. Hospitalidade. Viagem.

Recebido em: 29/01/2017

Aceito em: 21/05/2017

* Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES-JF. Doutor em Letras. Professor do Mestrado em Letras – área de concentração em Literatura Brasileira.

1 Introdução

Afrodescendencia, inevitable consanguinidad
que através, distancias y fronteras...
que desafió, pigmentación e identidad,
que superó
escollos y barreras.
(PANCHANO. In: ZAMORANO; ESCOBAR, 2010, p. 107).

A partir do fato histórico relacionado à viagem de retorno de ex-escravizados africanos à Costa dos Escravos na África, ocorrido em 1889 [1900], tomamos por base a recriação desse acontecimento trazida a efeito pelo escritor ubaense Antonio Olinto (1988), na trama do romance **A casa da água**. Na mencionada obra, a narrativa da experiência de brasileiros descendentes de ex-escravizados, na condição de estrangeiros na África, envolve temáticas como a estranheza, a hospitalidade e os conflitos decorrentes do ingresso desses indivíduos na ordem social, política e econômica das diversas cidades da Costa dos Escravos, de onde anteriormente haviam sido trasladados os seus ascendentes, na configuração da chamada Diáspora Negra. Especificamente, na cidade nigeriana de Lagos, a comunidade brasileira se organizou em torno de grandes negociantes ricos, com os quais se abasteciam e de quem dependiam as famílias mais desfavorecidas, constituindo uma rede de clientela, cujo sentido de unidade, mais que isso, de identidade, veio a resultar na organização e na ocupação de um bairro brasileiro denominado *Brazilian Quarter*, cujo traçado das ruas e cujas edificações à moda dos casarões do Recife, de Salvador, do Rio de Janeiro ou das cidades mineiras demarcam a presença da cultura brasileira (E por que não afirmar afro-brasileira?) no continente africano. A partir da mencionada obra olintiana, discorreremos sobre os percursos de brasileiros na cidade de Lagos e refletimos acerca da relação entre os afro-brasileiros e os africanos que os receberam, sob o ponto de vista do binômio estranheza/hospitalidade. Em tal abordagem consideramos os apontamentos do francês Jacques Derrida no que diz respeito às noções de hospitalidade e de “hostipitalidade”, essa última desenvolvida pelo filósofo para se referir às circunstâncias em que a própria hospitalidade recebe interferências da hostilidade.

2 Das diversas diásporas

Em virtude da sua amplitude, a imigração dos africanos rumo às Américas, ao Oriente Médio e à Europa, em função dos diferentes itinerários, notadamente transatlânticos, empregados pelo tráfico de escravos, constitui um dos acontecimentos dominantes da história da África e do mundo. (KNIGHT, 2010, v. VI, p. 875).

Segundo Michel Bruneau, em texto intitulado “Espaços e territórios de diásporas” (1995, p. 5), o termo diáspora “designa os fenômenos resultantes das migrações de populações para vários países, a partir de um país ou foco emissor”. O geógrafo francês menciona a definição atribuída ao vocábulo no dicionário **Robert** (1985), no qual, numa acepção ampliada, a palavra diáspora é relacionada à “dispersão, pelo mundo antigo, dos judeus exilados de seu país e, por extensão, dispersão de uma etnia ou conjunto dos membros dispersos de uma etnia”. (ROBERT, 1985 apud BRUNEAU, 1995, p. 5). Bruneau acrescenta que, em grego, a palavra diáspora “significa dispersão, resultado da ação de disseminar (*speiro*), o que implica a existência primeira de um grupo, que depois se dispersa parcial ou totalmente” (BRUNEAU, 1995, P. 5), e ressalta que o termo tem sido utilizado apenas para significar a dispersão dos judeus. Esse aspecto resultou na associação da palavra à noção de

[...] exílio sob coação, a uma forte consciência de identidade, proveniente de uma relação privilegiada com um deus único (noção de povo eleito), a uma presença minoritária, dominada e não-dominante, em um número bastante considerável de territórios ou países diferentes do território de origem (a Palestina). (BRUNEAU, 1995, p. 5).

O antropólogo belga Jan Vancina (2010), por sua vez, no Capítulo 3, do volume, V, da **História geral da África**, intitulado “Os movimentos populacionais e a emergência de novas formas sociopolíticas na África”, aborda o termo diáspora, afirmando que:

A diáspora é um movimento populacional descontínuo que tem por efeito a fundação de estabelecimentos separados da população-mãe. Todas as diásporas estão ligadas ao comércio ou a peregrinações, salvo, talvez, aquelas dos pastores fulbe, espalhados por toda África Ocidental. Os fulbe não encontraram resistência porque sua

diáspora estava limitada a nichos ecológicos desocupados dos quais os outros povos retiravam apenas recursos secundários. [...]

As diásporas são movimentos populacionais muito visíveis. Elas supõem a existência de redes de comunicação estendidas e multiplicam-se com o desenvolvimento das rotas comerciais. Se algumas delas começaram muito antes de 1500, a maior parte daquelas que conhecemos na África pertencem ao período seguinte e dão testemunho de um novo aspecto do domínio do espaço por parte do homem. Elas ocorreram onde populações bem estabelecidas começavam a ter economias complementares ou a trocar produtos com outros continentes. Sua presença é um sinal da luta humana para se estabelecer no espaço. (VANCINA, 2010, v. V, p. 69-70).

Por certo, podemos depreender que as diásporas a que se refere Vancina (2010) não pertencem ao mesmo movimento coercitivo a que foram submetidos os africanos no que se configurou como Diáspora Africana ou Diáspora Negra, mas, sim, a movimentos populacionais migratórios com o objetivo de fundação de estabelecimentos comerciais fora dos domínios de uma “população-mãe”. Contrariamente ao que se verifica em relação a esses movimentos de migração descontínua, dissertando sobre a Diáspora Negra, o professor Franklin W. Knight (2010) — no Capítulo 28, do volume, VI, da **História geral da África**, sob o título “A diáspora africana” — acrescenta, ressaltando não apenas o caráter de arbitrariedade e coerção com que se deu, mas ainda a forma como os indivíduos a ela submetidos venceram as duras condições que lhes foram impostas, que esta

[...] foi uma cruel e difícil experiência para os africanos transferidos. Arrancados do seu ambiente e transportados para terras estrangeiras, submetidos à mais penosa servidão e, muito amiúde, inseridos em meio a uma população hostil, estes africanos provaram possuir uma paciência, uma perseverança, uma capacidade de adaptação e uma criatividade heroicas. Em suma, eles tornaram-se, por força das circunstâncias, parte integrante da maioria das sociedades americanas. Atravessando guerras civis e internacionais, em períodos prósperos ou de crise econômica, em meio a todo tipo de mudanças políticas, os africanos trabalharam, combateram e, finalmente, conquistaram um espaço no seio das diferentes nações que compõem as Américas e a Europa. (KNIGHT, 2010, v. VI, p. 901).

Refletindo a respeito das palavras do professor, no sentido de que os africanos escravizados “conquistaram um espaço no seio das diferentes nações que compõem

as Américas e a Europa”, somos levados a pensar que também as viagens e os percursos empreendidos por afro-brasileiros na África em finais do século XIX culminam por constituir o objeto amplo de uma pesquisa que ainda está por revelar muito sobre a participação desses indivíduos na rotina de núcleos populacionais africanos, à medida que os afro-brasileiros, outrossim, chegaram à conquista de um espaço no âmbito das sociedades de países da Costa Ocidental da África — tais como a Nigéria e o Benim, antigo Reino do Daomé —, por conta dos movimentos de retorno de antepassados ex-escravizados africanos do Brasil àquele continente, quando se fizeram acompanhar de seus descendentes nascidos aqui deste outro lado das águas atlânticas.¹ O mesmo exercício de reflexão também nos encaminha à consideração que deve ser feita acerca da relevância da participação das culturas das populações africanas na constituição da cultura e da população brasileira. Por outro lado, tudo isso há que ser observado de maneira a não olvidarmos o fato de que se afro-brasileiros demonstraram papel importante na reconfiguração de sociedades africanas, também merecem ter a mesma importância reconhecida como elementos que fazem parte da população e da sociedade brasileiras, a despeito da existência histórica de um discurso de exclusão identitária e do preconceito étnico contra africanos e afrodescendentes ainda presentes em nosso país.²

Dentro do complexo e diversificado âmbito da Diáspora Negra, é de levarmos em conta o fato de que, durante longos anos da História do Brasil, uma intensa atividade comercial colocou diariamente em aproximação a costa litorânea da Bahia de Todos os Santos e os contornos da região africana conhecida como Costa dos Escravos. Também é de colocarmos em destaque a realidade de que um fluxo intermitente não só de produtos, como também de identidades e de

1 Conforme Olinto (1964, p. 164): “Levaram os brasileiros para a Costa Ocidental da África uma tecnologia nela então inexistente. Pedreiros, marceneiros, entalhadores começaram a exercer em Lagos as suas funções. Tiveram discípulos. Fizeram sobrados no estilo dos que se vêem na Bahia, em Ouro Preto e em qualquer cidade antiga do Brasil. Entre as mulheres, a brasileira Iaiá Clemência Guimarães tornou-se a costureira preferida de Lagos, tendo igualmente ensinado sua arte a muitas jovens nigerianas”. Considerando a realidade ocorrida no Benim, Guran (2000, p. 73) afirma que “foram os ex-escravos retornados, pelo seu número e pela sua capacidade de trabalho, os verdadeiros responsáveis pela introdução de todo um *savoir-faire* tanto no que toca à produção de bens, como por exemplo a construção civil ou a marcenaria, quanto à produção agrícola. Eles introduziram na região, sobretudo, uma forma de gestão desta produção que, embora talvez ainda rudimentar, já era capitalista”.

2 Sobre esse tema ver: PEREIRA, Édimo de Almeida. O discurso de exclusão do negro no Brasil. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 33-49, 2º sem. 2009, trabalho no qual analisamos alguns aspectos do discurso elaborado por grupos dominantes com o objetivo de desconstruir a identidade do homem negro em sociedades marcadas pela herança da escravidão. Abordamos, também, o discurso de reação do sujeito negro a essas forças de exclusão, tomando como referência a face politicamente engajada da obra do poeta afro-brasileiro Adão Ventura.

intersubjetividades, estabeleceu-se nesse percurso. Ao considerar o final do século XIX, quando o comércio negreiro arrefecia, ainda que paulatinamente, a sua ação e já se faziam evidenciados os mais variados efeitos da transplantação de milhões de pessoas da África para o Brasil, o movimento dos retornados se intensificou juntamente com as relações comerciais com a antiga Costa dos Escravos, tendo como principal ponto de partida a cidade de Salvador/Bahia.³

Referidas viagens, ou seja, as da Diáspora Negra, arbitrariamente patrocinadas pelas ações imperialistas do Velho Mundo sobre o continente africano em prol do desenvolvimento das colônias nas Américas, mediante a utilização da mão de obra escravizada, e as das diásporas de finais do século XIX — lembrando aqui a associação que Vancina (2010) faz entre o termo diáspora e os movimentos migratórios descontínuos de contingentes humanos ao longo da história das civilizações — remetem-nos aos ensinamentos do sociólogo Stuart Hall (2003), na obra intitulada **Da diáspora: identidades e mediações culturais**, ao ponderar que as experiências diaspóricas são assinaladas, por parte daqueles que as vivenciam, pela expectativa de que, a despeito de todo o espalhamento, ocorra um possível retorno às origens. Trabalhando o conceito de diáspora, em um contexto mais moderno e direcionado para os afro-caribenhos, Hall (2003) destaca que referidos movimentos de dispersão e de expectativa redentora de retorno estão e estiveram notadamente presentes nos discursos de liberdade dos negros do Novo Mundo. Nesse sentido, o teórico do multiculturalismo, abordando também o tema identidade cultural, argumenta que:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza,

3 A princípio, de acordo com Guran (2000, p. 68-69): “O retorno de ex-escravos libertos e de seus descendentes do Brasil para a África tornou-se mais significativo em consequência das revoltas dos escravos mulçumanos da Bahia. A Revolta dos Malês, em 1835, a maior insurreição de escravos islamizados no Brasil, levou o governo a tomar medidas visando deportar tanto os escravos envolvidos quanto os libertos suspeitos [...]. Não se pode saber com precisão o número de ex-escravos e de crioulos — estes últimos quase sempre crianças que acompanhavam os pais (Turner, 1975:69) — que participaram deste movimento de retorno. Verger (1968: 633) fala em cerca de três mil, baseando-se nos passaportes emitidos pela província da Bahia.” Por sua vez, Cunha (2012, p. 156-157) afirma que “os contatos comerciais dos brasileiros de Lagos com a Bahia foram cuidadosamente mantidos, e os negociantes faziam com frequência a travessia do Atlântico para reativá-lo. Muitas vezes se usavam parentes que haviam ficado na Bahia como agentes comerciais. [...] Todo o comércio com o Brasil, que envolvia também Pernambuco e o Rio de Janeiro, era feito através do porto de Salvador”.

o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. (HALL, 2003, p. 28).

Como forma de materialização de uma dessas vivências de retorno redentor experimentadas por identidades diaspóricas nas nações do Novo Mundo, no ano de 1889 [1900], partiu do Brasil em direção à antiga Costa dos Escravos um navio denominado “Aliança”, conduzindo a bordo uma ex-escravizada africana chamada Catarina Pereira Chaves e seus familiares brasileiros, dentre os quais, Romana da Conceição. A família tinha por destino a cidade nigeriana de Lagos.

O embaixador brasileiro Alberto da Costa e Silva, em prefácio à segunda edição da obra intitulada **Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África**, de autoria da historiadora Manuela Carneiro da Cunha (2012), dá notícias dessa viagem transatlântica, rumo à África, empreendida pela afro-brasileira Romana da Conceição, acima referida. Em primeira pessoa, o embaixador nos relata:

Sabia da existência do bairro brasileiro de Lagos – o Brazilian Quarter –, mas foi entre surpresa e espanto que atravessei a Campos Square e caminhei pelas ruas Tokunboh, Bangbose, Kakawa e Igbosere, onde se sucediam sobrados, moradas inteiras e meias-moradas que, se fossem cobertas por telhas de barro em vez de folhas de zinco, poderiam estar, com suas janelas com persianas, seus balcões em ferro fundido e suas pinhas de louça no alto das fachadas, no Recife, em Salvador ou no Rio de Janeiro.

Alguns meses depois, voltei a Lagos. E encontrei-me com duas senhoras brasileiras que eram, por assim dizer, malungas, pois em 1900 tinham viajado meninas para a Nigéria, no mesmo barco, o *Aliança*. A mais velha, dona Romana da Conceição, falava um português doce e perfeito. (SILVA apud CUNHA, 2012, p. 9).

São também de Alberto Costa e Silva as seguintes palavras externadas na apresentação do livro do jornalista e fotógrafo Milton Guran, **Agudás: os “brasileiros” do Benim** (2000), quando então o embaixador expõe aos leitores o seguinte:

Quando estive pela primeira vez em Lagos, em outubro de 1960, a acompanhar o embaixador Francisco Negrão de Lima às cerimônias de independência da Nigéria, já conhecia as reportagens de *O Cruzeiro*, o estudo de J.F. de Almeida Prado e um artigo de

Roger Bastide sobre os brasileiros na África (“Carta da África”), publicado em 1958 na revista *Anhembi*. Apesar disso, não deixei de, surpreendido, comover-me, quando ouvi, no saguão do hotel, d. Romana da Conceição, perguntar-nos, feliz, num português muito doce: “Como vão os meus patrícios?” Com ela estavam duas ou três outras brasileiras, que tinham ido, meninas, com os pais para Lagos. E continuei a maravilhar-me, no dia seguinte, ao caminhar pelo Brazilian Quarter, Popó Agudá ou Popó Marô, o bairro dos brasileiros, e sobretudo por uma rua cujo nome, da leitura de Nina Rodrigues, eu guardara de memória: Bamgbose Street, onde morava Lourenço Cardoso, o agudá, nascido em Lagos, que o autor de *Os africanos no Brasil* conheceram em Salvador, a comerciar com pano e sabão da costa, noz de cola e outros produtos africanos. Fui até Campos Square, a reparar nos sobrados e nas casas térreas em tudo semelhantes às edificações do fim do século XIX e início do século XX do centro de Salvador, Recife, Fortaleza ou Rio de Janeiro. (SILVA apud GURAN, 2000, p. XI).

O registro da presença de ex-escravizados africanos do Brasil e de seus descendentes afro-brasileiros nas sociedades da Costa Ocidental Africana tomado como objeto da obra de ficção de Antonio Olinto, a partir de 1969, fez ressaltar a ponte que une o que são dois imensos continentes. Possuímos na formação da sociedade e da população brasileira a força da mão de obra escravizada africana, fato que, de modo certo, torna-nos herdeiros da Diáspora Negra. Com a leitura de *A casa da água* (OLINTO, 1988), do arguto escritor ubaense, sentimo-nos convidados a pensar nos desdobramentos da Diáspora que marca a nossa identidade e das muitas outras diásporas que, em circunstâncias outras, dela decorreram.

3 A recriação de uma viagem diaspórica inversa

Tudo cura o tempo, tudo faz esquecer, tudo gasta, tudo digere, tudo acaba. Sabemos, no entanto, que a memória vence o tempo. A memória é o anti-tempo, o remédio para as fissuras do tempo, e só na memória palpita uma possível imortalidade. (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 287).

Antonio Olinto, escritor nascido em 10 de maio de 1919, na cidade de Ubá, situada na Zona da Mata Mineira,⁴ veio a conhecer pessoalmente Dona Romana da Conceição, quando em missão, na qualidade de adido cultural do Brasil na

4 O escritor faleceu no dia 12 de setembro de 2009, na cidade do Rio de Janeiro. Integrava os quadros da Academia Brasileira de Letras desde 31 de julho de 1997.

Nigéria, nos anos de 1960 a 1964. Desse encontro surgiram, posteriormente, as páginas do romance **A casa da água** (OLINTO, 1988), nas quais o autor narra ficionalmente a viagem da afro-brasileira, baseando-se em aspectos da história de vida desta para configurar o caráter heroicizado da protagonista a quem deu o nome de Mariana. De fato, Antonio Olinto, em livro do jornalista João Lins de Albuquerque (2009), intitulado **Antonio Olinto: 90 anos de paixão**. Memórias póstumas de um imortal, figura, à página 136, em fotografia, ao lado de diversas personalidades nigerianas, dentre as quais, a própria Dona Romana da Conceição, verdadeira inspiradora do romance ora mencionado. Em outra obra de sua autoria, **Brasileiros na África**, Olinto (1964) tece, outrossim, considerações sobre a afro-brasileira de Lagos. De acordo com o escritor,

Romana da Conceição chegou do Brasil em 1900, aos 12 anos de idade, num veleiro chamado “Aliança”. Nina Rodrigues fala nessa viagem no livro “Africanos no Brasil”. Quando lhe pergunto: “Que tal a viagem no veleiro, minha tia?”, ela responde: “Foi uma consumição!”

[...]

A avó de Romana da Conceição, que nascera na Nigéria, sempre tivera o sonho de voltar à terra natal. Conseguiu convencer a filha, já nascida no Brasil e mãe de Romana, a ir com ela e levar os filhos: Manuel, Romana e Luísa. Cerca de sessenta brasileiros pegaram o veleiro “Aliança” na Bahia. A viagem de Salvador demorou seis meses. Houve semanas de calmaria em que Romana me conta que ficava olhando o mar. Começaram a faltar víveres. Doze pessoas morreram. A viagem parecia não terminar mais. (OLINTO, 1964, p. 165).

A narrativa olintiana a respeito da viagem de Mariana tem início na pequena cidade de Piau/MG, esta, aliás, cidade natal da mãe do autor.⁵ Na leitura da obra, é possível a identificação de diversos pontos que muito se aproximam da trajetória de vida de Dona Romana da Conceição, além da biografia de outros afro-brasileiros, como João Esan da Rocha,⁶ que, tendo retornado do Brasil à Nigéria, enriqueceu

5 “Para falar a verdade, considero a **Alma da África** minha obra mais importante, porque liga Minas Gerais ao continente africano. Liga Ubá — onde nasci — e o Piau da minha infância a Lagos. Assim, conto a história de ex-escravos da minha região, que depois da abolição, em 1888, voltaram para Lagos, na Nigéria. Conheci até descendentes deles, enquanto realizava minhas pesquisas. Em Lafitaji, bairro dos escravos libertos do Brasil, no século XIX, ainda encontramos a casa de Cândido Rocha, que furou um poço em seu quintal e ficou rico vendendo água. E veja que coisa fantástica: até hoje a cidade está repleta de poços artesanais comerciais, onde os vendedores de água — que se tornou uma profissão comum — vão se abastecer.” (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 217).

6 Segundo Olinto (1964, p. 220): “É a família ‘da Rocha’ das mais conhecidas na comunidade brasileira. O fundador do clã, João Esan da Rocha, nasceu na Bahia por volta de 1835. Em 1869, pegou um veleiro

e construiu em Lagos um poço para explorar a venda de água. A casa edificada por João Esan recebeu o nome de “Water House”, constituindo-se como provável fonte de inspiração para o título do romance de Antonio Olinto, conforme assinala o embaixador Alberto da Costa e Silva, citado por Secco, Salgado e Jorge, ao considerar que Antonio Olinto foi

[...] o primeiro escritor brasileiro a fabular sobre uma realidade africana, ao transformar na estória de Mariana a história verdadeira de João Esan da Rocha, o ex-escravo ijexá que, ao retornar do Brasil, enriqueceu na Nigéria e construiu em Lagos a famosa “Water House”, e ao transmutar em ficção a saga dos Olímpios do Togo, desde o Francisco, que, liberto, voltou da Bahia, até Sylvanus, que foi o primeiro presidente daquele país. Alguém dirá que suas personagens principais são brasileiros e africanos abraçados que levaram o Brasil para a África, como antes o tráfico negreiro havia trazido a África para o Brasil. Apreso-me, porém, em dizer que a África não é, nos romances de Olinto, apenas o pano de fundo ou cenário. Ela está viva nas ações das personagens, no bulício dos mercados, na longa conversação entre agudás, iorubás, sarôs e fons. (SILVA apud SECCO; SALGADO; JORGE; 2010, p. 20).

A respeito de **A casa da água** (OLINTO, 1988), nunca é demasiado afirmar que, mesmo se tratando do primeiro romance da lavra do escritor mineiro, é reconhecido pela crítica especializada como sendo a grande obra do autor. Tal assertiva encontra respaldo nas opiniões de um número razoável de analistas, dentre os quais, Cláudia Maria Sarmento Condé (2008), que, na obra a que deu o título de **São eu, estas coisas**, escreve:

Primeiro romance de uma série de dez, *A casa da água* é uma odisseia que dura 70 anos – de 1898 a 1969. A trama, que tem mais de cem personagens e se desenrola em dois continentes, foi considerada “uma celebração da vida, tão complexa e tão bela quanto o Grand Canyon” pelo jornal *San Francisco Chronicle*. A crítica americana confessou-se comovida pela maneira como esse romance celebra a família, a cultura e o espírito. “Olinto é um mestre nesta história, e o efeito de seu estilo é hipnótico”, destacou o *The New York Times*. Em Paris, o crítico francês Gabriel Perouse

para Lagos, tendo, porém, deixado a mulher, Luiza Angélica da Rocha, em Salvador, junto com os filhos. Em Lagos, construiu um sobrado de estilo luso-brasileiro no número 12 da Kakawa Street, [...]. O sobrado de João Esan da Rocha, tem, contudo, uma denominação própria, chama-se ‘Water House’, porque ali abriu êle um poço, num tempo em que Lagos, cercada de lagoas de água salobra, recebia sua água de Abeokutá, cidade situada a 70 quilômetros a Noroeste. Foi êsse poço a primeira água potável arrancada do solo da ilha de Lagos.”

classificou o romance de “grande obra”, sob todos os aspectos: “Eis uma epopeia que nos lembra a catalogação de heróis feita por Homero”.

Em Nice, em maio de 1971, o escritor Graham Greene, escreveu: “Achei fascinante o romance *A casa da água*, principalmente porque já vivi naquela parte da África e não sabia dessa migração de ex-escravos brasileiros para terras africanas”.

[...]

A casa da água deu a Olinto projeção internacional. O romance foi traduzido para o inglês, o francês e o espanhol logo após a publicação de sua primeira edição brasileira e obteve consagração imediata no exterior. Hoje, o romance está traduzido em cerca de 20 idiomas. (CONDÉ, 2008, p. 98).

Sobre o próprio Antonio Olyntho Marques da Rocha, que literariamente assinava Antonio Olinto, cuja extensão da obra e cujas atividades que desenvolveu ao longo de sua vida, por si sós, o dispensariam de apresentações, vale a pena reiterarmos as palavras do poeta, ficcionista, tradutor e crítico literário Carlos Nejar, selecionadas por Albuquerque, segundo as quais

Antonio Olinto — romancista, contista, poeta, ensaísta, conferencista — maneja magistralmente todos os movimentos da escrita, mantendo incólume a infância, manancial da verdadeira criação. Teimo sempre em tê-lo chamado — na branca primavera de seus 90 anos — de um dos poucos “meninos da Casa de Machado de Assis”, menino eterno. E não é pouco o que criou. Entre seus livros, a obra-prima de qualquer literatura que é *A casa da água*. E sua vida — fiel aos amigos, fiel aos seus sonhos, fiel à literatura, fiel à lembrança de Zora, fiel à África, fiel à Academia, fiel à terra que o gerou, brasileiro e imortal, fiel à imortalidade que só a palavra sabe. (NEJAR apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 254).

A casa da água (OLINTO, 1988) tem por conteúdo a história da menina Mariana, que sai de Piau, no interior de Minas Gerais, passando as cidades de Ubá e Juiz de Fora, ainda em Minas, do Rio de Janeiro e, depois, de Salvador (Bahia), acompanhada de Catarina (a avó), de Epifânia (a mãe) e dos irmãos (Emília e Antônio), antes de finalmente transpor o Oceano Atlântico para vir a aportar em Lagos, na Nigéria.

Dessa maneira, podemos ler, nas linhas vestibulares de **A casa da água** (OLINTO, 1988), notas sobre o primeiro impulso da ex-escravizada Catarina em regressar à terra natal africana, levando consigo os familiares. Baseados nas lições

de Hall (2003), anteriormente relacionadas, podemos afirmar que tal viagem é uma representação da oportunidade de materialização do retorno redentor para a diaspórica personagem Catarina.

No que toca à abordagem ficcional olintiana desse episódio, é sob o ponto de vista do narrador que vamos encontrar a protagonista Mariana envolvida nos movimentos de uma viagem que é, para os membros daquela família de afro-brasileiros, à exceção da velha matriarca Catarina, também diaspórica. Mais que isso, terá sido talvez o que poderíamos denominar uma “diáspora às avessas”, tendo em vista que poderíamos considerar que a viagem migratória de escravizados africanos das regiões das Américas, os retornados, bem como de seus descendentes, em direção ao continente africano, de certa maneira, corresponderia a uma inversão no fluxo diaspórico. Todavia, tal migração se dá, para esses escravizados, não mais pela coerção, mas por motivos outros como a saudade e a esperança do retorno redentor a um *locus* que lhes é a terra natal. O mesmo, porém, não ocorre em relação aos descendentes desses retornados, pois, ao se dirigirem para a África, veem-se deslocados para uma terra que lhes é totalmente estranha, a exemplo do que ocorrera com os seus ascendentes no passado, à época arrancados de seu ambiente e forçados à travessia atlântica. Esses aspectos podem, por exemplo, ser percebidos na leitura das seguintes passagens de **A casa da água**:

Não sei como surpreendê-la no começo de minha história — de sua história — mas vejo-a, naquela manhã de enchente, sendo arrancada da cama e do sono, ouvindo palavras cujo sentido completo nem se dava conta, sabendo que havia perigo e que desejavam protegê-la — é assim que imagino Mariana começando sua aventura, carregada por alguém, a luz ainda não viera de todo, um pouco de noite se prendia como água nas coisas, e só a ideia de que o rio transbordara lhe dava medo, mas ao mesmo tempo a sensação de que o peito no qual punha a cabeça constituía um abrigo seguro fazia-a considerar a inundação como um espetáculo que poderia apreciar com prazer pelo menos assim que o dia, chegando por fim, mostrasse a casa, a entrada lateral de pedra, a descida cercada de mato, o córrego em que as crianças tomavam banho e que ia terminar na correnteza maior lá de baixo, o bambual fazendo barulho quando ventava, os piaus saltando na vargem alagada, o corpo miraculosamente ágil do peixe de súbito imobilizado por uma paulada. (OLINTO, 1988, p. 13).

As crianças gostavam da aventura, Epifânia sentia-se quebrar por dentro. Nunca abandonara o Piau a não ser pra idas curtas a fazendas de gente conhecida, agora tinha de seguir a mãe, que insistira, teimara. Muitos anos mais tarde eu veria no retrospecto

de Mariana o muito que Epifânia lhe dissera do sofrimento com que se afastava de tudo. Seu homem sumira, ela tivera aqueles três filhos com facilidade, nunca fora escrava feito a mãe, contudo trabalhara muito, ali estavam suas coisas, suas imagens, sua igreja, suas missas. Ficara olhando o lugar com a sensação de que talvez não fosse preciso continuar a viagem apenas iniciada. Talvez tudo o que ainda ia acontecer não acontecesse e ela fosse voltar com os filhos para a casa em que sempre morara. (OLINTO, 1988, p. 19).

No primeiro excerto, o narrador olintiano ressalta a apreensão da protagonista Mariana, ainda criança, que é arrancada da cama em pleno sono, para, em uma plena manhã de enchente, dar início à viagem que, após outras passagens por muitos outros lugares, a levaria à terra natal de sua avó. Assim como Mariana, a maioria dos descendentes de ex-escravizados que empreenderam a viagem de retorno com seus ascendentes para a África experimentaram e relataram a sensação de terem sido arrebatados de sua própria terra. Tal aspecto pode ser observado também no segundo excerto, quando tomamos a viagem de retorno da matriarca Catarina e de sua família à Nigéria sob o ponto de vista da filha Epifânia. Esta jamais abandonara a cidade onde nascera e agora, em meio àquele deslocamento, via-se mergulhada na incerteza gerada a partir do fato de se ver compelida a emigrar para um lugar que parecia ser conhecido e hospitaleiro apenas para a mãe.

Longe de pensarmos em caracterizar o romance **A casa da água** (OLINTO, 1988) como uma escrita realista, é possível verificarmos, no entanto, a aproximação de elementos da vida de Antonio Olinto — inclusive os experimentados durante os tempos em que o mineiro atuou como adido cultural do Brasil na Nigéria,⁷ além de aspectos da trajetória da já mencionada afro-brasileira Romana da Conceição — com a ficção elaborada pelo escritor. Outro exemplo disso é o fato de a cidade de Piau, onde, como visto acima, inicia-se a história da protagonista Mariana, ser a cidade natal da mãe de Olinto,⁸ na qual este também passara a infância, conforme relata em Albuquerque (2009), ao tecer considerações sobre a trilogia de romances **Alma da África**.

Para falar a verdade, considero a *Alma da África* minha obra mais importante, porque liga Minas Gerais ao continente africano. Liga Ubá — onde nasci — e o Piau da minha infância a Lagos. Assim, conto a história de ex-escravos da minha região, que depois

7 Para aprofundamento acerca das experiências do autor como adido cultural do Brasil na Nigéria, ver OLINTO, Antonio. **Brasileiros na África**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

8 Olinto afirma em Albuquerque (2009, p. 32): “[...] a presença de minha mãe era constante, contínua. Estava sempre ao meu lado, em Ubá ou no Piau, onde nasceu.”

da abolição, em 1888, voltaram para Lagos, na Nigéria. Conheci até descendentes deles, enquanto realizava minhas pesquisas. (OLINTO apud ALBUQUERQUE, 2009, p. 217).

Dessa maneira, de volta ao universo ficcional de **A casa da água** (OLINTO, 1988), é possível afirmarmos que a longa viagem empreendida pela família engloba momentos de reconstrução da identidade africana (Catarina, por exemplo, retoma o nome Ainá, de origem iorubá) e de constituição de uma identidade brasileira em solo africano, expediente que terá resultado na formação dos chamados “agudás” ou “brasileiros da África”, aspectos que passamos a explorar no tópico seguinte.

4 Em África: agudás ou amarôs

Parece existir entre os agudás, desde alguns poucos anos, um movimento de reafirmação das “origens brasileiras”, onde estas são utilizadas uma vez mais como um trunfo da nova conjuntura social e política do Benim atual. (GURAN, 2000, p. 125).

Na apresentação ao livro de Milton Guran, **Agudás: os “brasileiros do Benim”** (2000), Alberto da Costa e Silva dá notícias de que a revista **O Cruzeiro** publicara, à época, há mais de 50 anos, uma série de reportagens, com fotos de Pierre Verger⁹ e texto de Gilberto Freyre, acerca da existência de comunidades de descendentes de traficantes negreiros e de ex-escravos retornados do Brasil, na Costa Ocidental da África, que permaneciam sendo chamados de brasileiros. Tomando por base a escrita de Freyre, que resultou em ensaio intitulado “Acontece que são baianos...”, o embaixador afirma ser surpreendente como Freyre pôde escrever

[...] páginas tão afetuosamente verdadeiras sobre os descendentes de brasileiros no golfo do Benim, os agudás ou amarôs (como também são conhecidos na Nigéria), sem ter estado jamais naquela parte do mundo, e com base apenas nas imagens e informações trazidas da África por Pierre Verger [...]. (SILVA apud GURAN, 2000, p. IX).

9 Pierre Edouard Leopold Verger é autor da obra **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII ao XIX**, com edição original francesa de 1968, e tradução de Tasso Gadzanis para a língua portuguesa, em edição de 1987 (Editora Corrupio/São Paulo), na qual o fotógrafo e etnólogo franco-brasileiro aborda, de forma bastante ampla, a temática relacionada aos agudás da Costa da África.

Não obstante, o que se deu é que, para alcançarem o ponto de autorreconhecimento e de orgulho de serem chamados de “agudás” ou “amarôs”, os afro-brasileiros — descendentes de ex-escravizados abasileirados, e mesmo de traficantes negreiros, conforme mencionado por Alberto da Costa e Silva — viram-se impelidos a percorrer um longo caminho de relações intersubjetivas e culturais até a aceitação como elementos integrantes de sociedades africanas como as que verificamos ainda hoje na Nigéria e no Benim.

Tais afro-brasileiros e mesmo os ex-escravizados abasileirados — aqueles, estrangeiros; estes, indivíduos identitariamente modificados pelos anos de vivência no Brasil — foram recebidos na África de uma maneira que mistura hospitalidade e hostilidade, o que nos remete às reflexões de Jacques Derrida (2003), na obra **Da hospitalidade**, na qual o filósofo francês faz lembrar que o vocábulo “hospitalidade” deriva do latim “hospes”, constituído de “hostis” (estranho), que significa o inimigo estranho, e “hostilis” (estrangeiro), que ora é reconhecido como hóspede (hôte), ora como inimigo. Ainda segundo o teórico da desconstrução, também derivam de “hostis” outras palavras como “hostil” e “hostilidade”, vislumbrando-se a possibilidade da união de ambos os radicais no célebre termo derridiano “hos-ti-pitalidade”, em cuja estrutura se acham imbricados os sentidos antagônicos da hospitalidade e da hostilidade (DERRIDA, 2003, p. 45).

Na prosa olintiana, a hospitalidade africana direcionada aos retornados pode ser verificada na narrativa da chegada do veleiro “Esperança” à Costa Ocidental da África. Depois de longo período de viagem, o veleiro fora obrigado a permanecer em quarentena antes que os passageiros e os tripulantes pudessem pisar o solo africano. Naquela ocasião, passageiros e tripulantes tiveram os pertences descartados por questões sanitárias, após o que foram acolhidos pelos habitantes locais. Olinto escreve:

Souberam que não podiam desembarcar, o inglês declarara que tinham de ficar ali — de quarentena, informou o capitão — por causa das doenças e das mortes acontecidas a bordo.

[...]

Mariana não se lembrara quantos dias passaram ali, houve alguns dias de festa, ninguém deixava de dançar, só ela é que ia perdendo o interesse nas coisas, quando os homens de branco voltaram foi para anunciar — o capitão falou a todos no convés — que podiam desembarcar, mas sem roupa, era preciso que as roupas ficassem mais tempo, talvez pudessem reavê-las mais tarde, valia a pena

aproveitar a ordem e descer a terra, deviam mostrar os papéis que haviam recebido no Brasil, no dia seguinte desde cedo alguns barcos apanhariam os passageiros.[...]

Mariana passou mal à noite, de manhã os barcos ingleses vieram a bordo com lençóis, cada passageiro devia tirar suas roupas e descer envolto num lençol, [...] (OLINTO, 1988, p. 69).

De manhã foram ver Dona Zezé, uma das mulheres mais ricas da rua, morava num sobrado de janelas pintadas de verde, na porta principal havia um letreiro: *Casa da Bahia*. [...] Dona Zezé chegou, andando lentamente, disse “Deus seja convosco”, sentou-se na cadeira de balanço, começou a falar primeiro em iorubá, depois em português, perguntou:

— Vieram da Bahia?

— Viemos.

— Têm parentes aqui?

Epifânia explicou que não, ou melhor, sua mãe devia ter, mas em Abeokutá, de onde saíra mocinha, com dezoito anos, nunca mais ouvira falar da família. Dona Zezé bateu palmas, um empregado apareceu com uma bandeja de broas de milho, Mariana comeu, a dona da casa continuava:

— Têm chegado muitos brasileiros aqui ultimamente, mas sem a menor idéia do que é Lagos. Pensam que vão encontrar uma coisa e encontram outra. Devem ter recebido notícias erradas lá, as coisas aqui não são fáceis. [...]

Houve uma pausa, gritos de crianças vinham da rua, a mulher continuou:

— Em que é que posso ajudar vocês? (OLINTO, 1988, p. 75).

Os trechos supratranscritos demonstram a capacidade do escritor ubaense em recriar a um só tempo a hospitalidade e a hosti-pi-talidade com que os retornados e afro-brasileiros foram recepcionados na África. Mediante a necessidade surgida a partir da ordem de deixarem todos os pertences a bordo do navio “Esperança” — nome que, aliás, faz-se bastante significativo para a situação e o desejo dos indivíduos que o ocupavam, uma vez que uns viajavam com a esperança de rever a terra mãe e outros com o desejo de dias melhores no solo natal de seus ascendentes —, dá-se a generosa, solidária e hospitaleira recepção oferecida às recém-chegadas por parte da personagem Dona Zezé, para além da enunciada indagação: “— Em que posso ajudar vocês?”. Não obstante, a face da hospitalidade prenuncia-se na constatação da mesma personagem no sentido de que, apesar da chegada de muitos brasileiros, estes, sem a devida ideia sobre a cidade, acabariam por encontrar uma realidade diversa da que imaginavam, pois, afinal, em Lagos as coisas não eram fáceis.

Historicamente, de acordo com as palavras de Cunha (2012, p. 160), em 1889, um veleiro de nome “Aliança”, utilizado no comércio e no transporte de retornados, fez uma viagem trágica. Por haver sido declarada quarentena à conta da suspeita de febre amarela, os passageiros foram posteriormente compelidos a deixar abandonados no navio todos os seus pertences.

O próprio escritor Antonio Olinto, fora da via ficcional, apresenta informações a respeito da travessia atlântica empreendida pelo navio “Aliança”.

Nina Rodrigues fala nessa viagem no livro “Africanos no Brasil”.

[...]

Quando aportaram a Lagos, as autoridades inglesas colocaram todo mundo de quarentena e não deixaram que descessem com um objeto sequer. Roupas, jóias, pertences de qualquer tipo, foram, por medo de contaminação por doenças, retirados dos viajantes brasileiros, que desceram em Lagos com pedaços de pano enrolados no corpo ou com roupas emprestadas. Encontrei ainda em Lagos passageiros dessa viagem do “Aliança”: Romana, Maria Ojelabi, Manuel Emídio da Conceição, Luíza da Conceição e Júlia da Costa. (OLINTO, 1964, p. 165).

Tais aspectos, como afirmado anteriormente, ressaltam a ligação da prosa olintiana com a pesquisa histórica e etnográfica, aparentando efetuar a aproximação, às últimas vias, entre ficção e realidade, expediente que podemos verificar tanto no festejado **A casa da água** (1988), quanto em outros romances que o autor associou a este, reunindo-os na trilogia **Alma da África**, da qual fazem parte **O rei de Keto** (2007) e **Trono de vidro** (1987).

5 Aos estranhos estrangeiros a “hos-ti-pitalidade”

A distância social do estrangeiro é, portanto, prescrita. A alteridade que exhibe pretende marcar de forma explícita que, se ele *está* na sociedade, ele não *é* da sociedade.
(CUNHA, 2012, p. 185).

Retomando as noções de hospitalidade, de hostilidade e de “hos-ti-pitalidade” desenvolvidas por Derrida, vale ressaltarmos a ligação delas com a figura do estrangeiro. Essa palavra, por sua vez, guarda também relação com outra de

mesmo radical, qual seja, estranho. Nesse sentido, é imperioso lembrarmos o ensaio de Sigmund Freud, escrito em 1919 e intitulado “O estranho”.

As sociedades tradicionais africanas reservaram papéis definidos para os retornados, considerando, então, como estrangeiros não apenas os ex-escravizados abrazeirados como também os seus parentes brasileiros e configurando-os como alteridades que se encontravam na sociedade, mas que não pertenciam à sociedade. Evidentemente, esse estranhamento foi o elemento deflagrador de conflitos entre os habitantes locais e os brasileiros, pois os aparatos culturais amealhados por esses estrangeiros os colocavam em posição privilegiada em relação à realidade africana em que buscavam inserção, o que veio, por exemplo, a causar impactos na concorrência com os habitantes locais por oportunidades de trabalho e por melhores condições de vida.

De volta às reflexões constantes do mencionado ensaio de 1919, ciente de que esse é um campo remoto da estética — praticamente esquecido nas abordagens desta literatura especializada, já que grande parte delas se encontra relacionada somente ao que é belo, sublime e atraente —, Sigmund Freud realizou um levantamento dos elementos que conduziriam à criação de sensações de estranheza. De acordo com Freud,¹⁰ o tema do estranho

[...] relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador — com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como “estranhas” determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. (FREUD, [1919]/2017, p. 3.723).

Dessa maneira, o teórico partiu da noção de que o estranho se associa a tudo o que é assustador, amedrontador e horrível, tendendo a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral, para chegar à afirmação genérica de que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. (FREUD, [1919]/2017, p. 3.724).

10 Todas as citações da obra de Freud neste artigo foram extraídas da versão eletrônica das **Obras completas**. Disponível em: <<http://consultoriodepsicanalise.psc.br/images/downloads/obras-completas-freud.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

Freud explicita que a palavra alemã *unheimlich* se opõe a *heimlich* (doméstico) e a *heimsch* (nativo), o que permitiria deduzir que aquilo que se configura como estranho gera medo porque não é familiar, não é conhecido. Entretanto, nem tudo o que é novo e não familiar gera medo e se torna assustador. Segundo Freud, será preciso acrescentar algo ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho, talvez aquilo a que Jentsch denominou “incerteza intelectual”, ou seja, o estranho seria aquela novidade que não saberíamos como abordar. Com efeito, nesse sentido, Freud argumenta que:

De um modo geral, Jentsch não foi além dessa relação do estranho com o novo e não familiar. Ele atribui o fator essencial na origem do sentimento de estranheza à incerteza intelectual; de maneira que o estranho seria sempre algo que não se sabe como abordar. Quanto mais orientada a pessoa está, no seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse ambiente. (FREUD, [1919]/2017, p. 3.725).

Investigando vocábulos que encerram o mesmo significado de estranho em diversos idiomas, Freud ([1919]/2017, p. 3.725) destaca que, em árabe e hebraico, estranho significa demoníaco, horrível; e retoma o idioma alemão para enumerar os diversos significados da palavra *heimlich*, dos quais destaca-se o de *heimlich* como sinônimo de íntimo, amigavelmente confortável.

Conforme destaca o teórico em questão, em alemão, o negativo *un* significa algo de misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor, associado a *heimlich*, dará a essa palavra o seu sentido contrário. Ato contínuo, *unheimlich*, ou estranho, designa aquilo que não é íntimo, que não é amigavelmente confortável; que é misterioso e capaz de gerar medo. (FREUD, [1919]/2017, p. 3.728). Nesse ponto, vale-nos ainda retomar a referência ao sinônimo para estranho em grego, e que remete à significação de estrangeiro, conforme destacado por Freud ([1919]/2017, p. 3.725).

Seguindo essa linha de raciocínio, talvez o estranhamento dos africanos em relação aos afro-brasileiros que aportaram na África, porque estrangeiros, tenha-se desdobrado em manifestações de hostilidade, visto que muitas contendas entre os brasileiros e os da terra se estabeleceram. Desse modo, podem ser extraídos do romance **A casa da água** (OLINTO, 1988) excertos em que estranhamento e hostilidade se mostram evidentes,

[...] Mariana procurava adaptar-se a Lagos, ver o lado bom das coisas, saía para as ruas num passo rápido, em qualquer pausa da chuva lá estava ela andando pela beira-mar, parava sempre no lugar onde o sangue fluía dela pela primeira vez, ia ver os pescadores atirarem redes na lagoa, entrava nas casas das pessoas conhecidas, conversava longamente com Dona Zezé, com a velha Teresa, com as irmãs de caridade, com Padre O'Malley, não queria ser igual à mãe, vivendo com o pensamento longe dali, percebeu as brigas entre os brasileiros e os da terra, deu opinião de que elas deviam acabar, havia a aristocracia dos que tinham viajado em tal ou qual navio, a dos que estavam em Lagos há mais tempo, Seu Alexandre não deixou a filha casar-se com um iorubá de Oshogbô. (OLINTO, 1988, p. 101).

À noite colocaram cadeiras na rua, Sebastian usava calça comum e um paletó de pijama, Epifânia conversava com Maria Gorda, Mariana segurava Ainá quando surgiu uma gritaria no meio da rua, dava a impressão de briga, a mulher ouviu um homem exclamando: — Ele está com uma faca.

Todos se levantaram, Sebastian saiu na frente, um preto baixo, o peito nu, avançava para outro, que recuava, olhava para os lados como se quisesse fugir, Sebastian entrou no meio dos dois e disse para o que tinha a faca:

— Não faça isso, me dá essa faca.

O homem olhou para Sebastian, que sorria, continuou olhando, sem piscar, Sebastian insistiu:

— Me dá essa faca.

O outro disse:

— Toma.

E atirou-se para a frente, a ponta em riste, mergulhou a faca na barriga de Sebastian e saiu correndo pela rua, Mariana vinha chegando com Ainá amarrada nas costas, o marido caíra com as mãos no ventre, Seu Alexandre curvava-se sobre ele, a mulher viu-se segurando a cabeça de Sebastian, Maria Gorda gritava:

— Chamem padre O'Malley.

Quem chegou foi um soldado inglês, seguido de mais quatro, as pessoas foram afastadas, só Mariana e Sebastian ficaram no centro, o que parecia ser o chefe pediu que lhe contassem o que houvera, outro separou Mariana do marido, apalpou-o, a mulher ouviu o que ele disse:

— Morreu. (OLINTO, 1988, p. 152).

Tais trechos demonstram que não foi ameno o processo de adaptação dos afro-brasileiros ao continente de seus antepassados. No primeiro, a protagonista Mariana remete às constantes brigas entre os da terra e os estrangeiros. No segundo, é narrado o assassinato de Sebastian, marido de Mariana, que se dispusera a apartar a briga entre dois estranhos.

Não obstante as dificuldades apresentadas, os afro-brasileiros seguiram seu percurso de adaptação ao continente africano, pois o arcabouço cultural que haviam adquirido no Brasil os colocava em situação de vantagem na organização diária daquelas sociedades.

Silva (apud CUNHA, 2012, p. 12) escreve a respeito da utilização desse arcabouço cultural brasileiro adquirido pelos ex-escravizados retornados como meio de inserção no tecido social das comunidades africanas, assim como seus descendentes afro-brasileiros. São as seguintes as palavras do embaixador:

Discriminados, no início, pelos demais africanos, por serem ex-escravos ou descendentes de escravos, transformaram habilmente o opróbrio em marca de prestígio, e o cativo em num exílio enriquecedor, que os tornou íntimos dos valores, das técnicas e dos modos de vida que os europeus estavam trazendo para a África. A rejeição inicial os isolou na cidade em que viviam, mas aproximou-os das comunidades de brasileiros existentes em outros lugares, que passaram a ligar-se por laços familiares, de compadrio e clientela. Como defesa, desenvolveram o orgulho da diferença. E surpreendentemente transformaram o Brasil onde tinham sido maltratados e humilhados num ícone grupal e na mais importante referência da memória coletiva. (SILVA apud CUNHA, 2012, p. 12).

Nas reflexões do embaixador brasileiro, podemos ressaltar o empenho dos afro-brasileiros em se adaptarem à terra natal de seus ascendentes. Entre hospitalidade e hostilidade, culminaram por chegar à síntese proposta pelo filósofo Jacques Derrida, anteriormente mencionado, ou seja, submetidos que foram à hospitalidade — jogo entre duas forças antagônicas —, esses indivíduos estranhos à África de seus antepassados foram alvo da discriminação perpetrada pelos africanos da terra.

No entanto, vencida a barreira do estranhamento, esses viajantes afro-brasileiros fizeram da cultura adquirida no Brasil o elemento de sobra que lhes permitiu a organização em grupos muito específicos que se inseriram no panorama de muitas das sociedades da Costa Ocidental Africana, passando, mediante o sucesso nesse mister, a se autodenominarem orgulhosamente como “agudás”, “amarôs” ou “brasileiros da África”.

6 Considerações finais

Procuramos analisar, neste artigo, a obra **A casa da água**, de Antonio Olinto (1988), na qual a narrativa da experiência de brasileiros descendentes de ex-escravizados, na condição de estrangeiros na África, envolve temáticas como a estranheza, a hospitalidade e os conflitos decorrentes do ingresso desses indivíduos na ordem social, política e econômica das cidades da África Ocidental, especificamente aquelas da região conhecida como Costa dos Escravos, de onde anteriormente haviam sido trasladados, durante a diáspora, os contingentes da carga humana para suprir as necessidades de mão de obra dos regimes escravocratas do Novo Mundo. Para esse expediente, abordando as viagens e os percursos de afro-brasileiros na África em finais do século XIX, direcionamos ao *corpus* literário mencionado uma proposta de leitura a partir das noções de hospitalidade, hostilidade e de “hos-ti-pitalidade” desenvolvidas por Jacques Derrida (2003), como instrumentos capazes de viabilizar as reflexões acerca dos tempos de adaptação de ex-escravizados abasileirados e de brasileiros/afro-brasileiros aos estilos de vida encontrados no continente africano.

Estabelecemos, também, uma relação entre as primeiras condições e o impacto do reingresso e ingresso desses indivíduos no bojo das sociedades locais, valendonos, para isso, das lições freudianas a respeito do estranho e de sua associação com termos de mesmo radical linguístico, principalmente com a palavra estrangeiro. Essas reflexões renderam-nos o entendimento de que os ex-escravizados abasileirados e seus descendentes percorreram longo período de adaptação à realidade encontrada na África até conquistarem o reconhecimento e alcançarem orgulhosamente o autorreconhecimento como “agudás” ou “amarós”.

A partir da leitura crítica da referida obra de Antonio Olinto, reconhecida como instrumento de valorização da presença da cultura afro-brasileira na constituição das culturas africanas e das sociedades da Costa dos Escravos, em países como a Nigéria e o Benim, é de pensarmos então na possibilidade de — afastando os males do preconceito étnico ainda deflagrado contra afrodescendentes na contemporaneidade — reconhecer a importância das culturas africanas, dos africanos e de seus descendentes na formação da cultura e da sociedade brasileiras, tudo isso graças ao talento de poeta, ensaísta, conferencista e romancista do autor da trilogia **Alma da África**, alguém que, como poucos, mostrou-se capaz de unir a pesquisa histórica e etnográfica à melhor verve ficcional.

Ressaltamos, contudo, que as reflexões aqui desenvolvidas guardam a despretensão de serem absolutas, na certeza de que o tema é demasiado extenso para ser esgotado nos limites permitidos pelo gênero textual ora adotado. No entanto, firmamos o desejo de que este trabalho sirva de norte e de contribuição a todos aqueles que se dedicam ao estudo das questões relacionadas às complexas vertentes do que foi a Diáspora Africana e aos passageiros das viagens que se deflagraram pelo Atlântico Negro — relembrando aqui a conhecida expressão criada por Paul Gilroy — durante a sua configuração.

The Novel *A Casa da Água* and the Representation of Afro-Brazilians in Africa in the Late 19th Century

ABSTRACT

In [1889] 1900, the return trip of the ex-enclaved African Catarina Pereira Chaves and her Brazilian relatives to the Nigerian city of Lagos took place. This trip was recreated by the writer Antonio Olinto, within the lines of his novel *A casa da água* (1988). In this work, the experience of Brazilian descendants of ex-slaves, who became foreigners in Africa, is narrated addressing topics such as estrangement, hospitality and conflicts, which arose from the entry of these individuals into the social, political and economic order of the cities of the Slave Coast, from where their ascendants previously came during the diaspora. In Lagos, the Brazilian community organized itself around its great men, wealthy merchants who maintained them, and on whom the most deprived families depended, constituting a network of costumers, whose sense of unity came to result in the organization and occupation of a Brazilian neighborhood called the Brazilian Quarter. In this sense, we address the relationship between the Afro-Brazilians and the Africans who received them, from the binomial estrangement/hospitality point of view. Such an approach is based on Jacques Derrida's notes, under the notions of hospitality and *hospitality*, a term created by the philosopher to refer to the circumstances in which hospitality is perverted by hostility. Based on these elements, and on the narrative of the aforementioned Olintian work, we discussed the routes of Brazilians in the city of Lagos.

Keywords: Agudás. Diaspora. Stranger. Hospitality. Travels.

Referências

ALBUQUERQUE, João Lins de. **Antonio Olinto: 90 anos de paixão**. Memórias póstumas de um imortal. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.

BRUNEAU, Michel. Espaços e territórios de diásporas. In: BRUNEAU, Michel. **Diásporas e espaços transnacionais**. Tradução de Lucy Magalhães. Montpellier: GIP Reclus, 1995. p. 5-23. Digitado.

CONDÉ, Cláudia de Moraes Sarmento. **São eu, estas coisas**. Minas Gerais: Suprema, 2008.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Belo Horizonte: Lê Livros, v. XVII, p. 3.721-3.750. Disponível em: <<http://consultoriodepsicanalise.psc.br/images/downloads/obras-completas-freud.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

GILROY, PAUL. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GURAN, Milton. **Agudás: os “brasileiros” do Benim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Solvi. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KNIGHT, Franklin W. A diáspora africana. In: AJAYI, Jacob Festus Adeniyi. **História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 875-904.

OLINTO, Antonio. **A casa da água**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1988.

OLINTO, Antonio. **Brasileiros na África**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

OLINTO, Antonio. **O rei de Keto**. Ilustrações de Caribe. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. (**Trilogia Alma da África**, v. 2).

OLINTO, Antonio. **Trono de vidro**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1987.

PANCHANO, Lucrecia. Afrodescendencia. In: ZAMORANO, Alfredo Ocampo; ESCOBAR, Guiomar Cuesta. **Antología de mujeres poetas afrocolombianas**. Bogotá: Ministério de cultura, 2010. p. 107.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Org.). **Pensando África**: literatura, cultura e ensino. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

VANCINA, Jan. Os movimentos populacionais e a emergência de novas formas sociopolíticas na África. In: AJAYI, Jacob Festus Adeniyi. **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 55-90.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia do Todos os Santos**: dos séculos XVII a XIX. Tradução de Tasso Gadzanis. São Paulo: Corrupio, 1987.

Nomadisme et exil dans l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi¹

Alice Botelho Peixoto*

Resumé

Ce travail d'analyse littéraire prétend, à travers les thèmes du nomadisme et de l'exil, percer un chemin d'interprétation dans l'œuvre de l'écrivain contemporain Abdourahman A. Waberi. La première partie tente de comprendre la représentation qui est faite du nomadisme comme un mode de vie traditionnel de la Corne de l'Afrique, dont Djibouti est une métonymie. Ensuite, il s'agit de comprendre l'exil comme un phénomène qui consiste dans l'abandon de la terre natale vers l'ailleurs. Finalement, l'auteur met en scène un genre de migrant cosmopolite. En outre, certaines questions de style ou de forme sont également abordées dans ce travail, comme la prose poétique ou l'expression d'une voix narrative unique qui relie les œuvres étudiées.

Mots-clés: Nomade. Exil. Déplacement. Autochtone. Étranger.

Recebido em: 05/04/2017

Aceito em: 30/07/2017

* Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestre em Letras (Literatura Francesa) pela Université de Toulouse II - Le Mirail. Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas, bolsista CAPES.

¹ Cet article est un extrait du mémoire de maîtrise, en Lettres Modernes, approuvé en 2011, à l'Université de Toulouse Le Mirail.

1 Point de départ

Abdourahman A. Waberi est né français en 1965 à Djibouti ville, dans ce qui était à l'époque la Côte Française des Somalis. En 1966, ce dernier bastion de l'Empire colonial français en Afrique devient le Territoire français des Afars et des Issas. Une dizaine d'années plus tard, le 27 juin 1977, la colonie, dernier "confetti de l'Empire", accède à l'indépendance. Un nouvel État naît en Afrique et, avec lui, le jeune Waberi acquiert la nationalité djiboutienne. La nouvelle République de Djibouti ne fait pas exception à l'Histoire et n'échappe pas aux difficultés affrontées par grand nombre des nouvelles Nations issues du processus de décolonisation. L'éternelle présence des militaires français n'empêche pas la guerre civile d'éclater à Djibouti en 1991. À cette époque, Waberi avait déjà quitté son pays pour faire ses études en France. Aujourd'hui, la République est gouvernée depuis 1999 par Ismaël Omar Guelleh, qui a été réélu le 8 avril 2011, tandis que l'écrivain vit aujourd'hui entre les États-Unis et la France.

Avec sa trilogie composée de deux recueils de nouvelles (**Le pays sans ombre**, 1994, et **Cahier nomade**, 1996) et d'un roman (**Balbala**, 1997), Waberi tente de créer une "chronique nationale" de Djibouti. Depuis, entre nouvelles, romans, poèmes, essais et variations romanesques, son œuvre compte une dizaine de livres publiés en France. Ses récits nous amènent souvent à parcourir un pays de nomades et de poètes.

Il convient donc de lire et d'analyser l'œuvre littéraire d'Abdourahman Ali Waberi d'abord selon la perspective proposée par l'auteur lui-même, qui la décrit comme "la tentative de définition d'une nation, la République de Djibouti":

[...] je tutoie davantage l'histoire immédiate faite par les miens. J'écris à côté d'eux, en même temps qu'eux, contre eux et/ou avec eux cette chronique nationale. Je produis ce faisant un palimpseste, une prière d'insérer, une préface pour l'histoire nationale qui se déroule ses anneaux sous nos yeux ébahis ou chagrinés. (WABERI, 2003, p. 934).

Ainsi, en contribuant à l'écriture de "cette chronique nationale", l'auteur exprime sa volonté d'insérer l'Histoire à ses histoires et d'agir, à travers sa littérature, dans le processus de construction de cette Histoire. Il s'agit, sinon d'une prise de position, d'un aveu: d'abord la littérature de Waberi s'insère dans le contexte de l'Histoire, ancienne et récente, de Djibouti. Ensuite, pour mieux la

comprendre, il faut adopter une perspective plus large et aborder cette littérature comme l'écriture d'une chronique internationale. Car si Djibouti, en particulier, et l'Afrique, en général, peuvent être considérés comme le point de départ de ses histoires, celles-ci sont loin d'être délimitées par ce continent. En effet, la géographie, mais encore la géopolitique africaine, est une des questions centrales de l'œuvre du romancier. Néanmoins, il la transcende. C'est la relation (politique, économique, culturelle) entre l'Afrique et le reste du monde qui est au centre de sa thématique.

Pour saisir ces quelques aspects essentiels de son œuvre, en particulier les thèmes du nomadisme et de l'exil, notre corpus est composé des nouvelles "Conte de Fer" et "Vortex" dans **Le Pays sans ombre**. Dans **Cahier nomade**, nous avons choisi la nouvelle "Gens de D." Ce choix est complété par les deux romans **Transit** (2003) et **Passage des larmes** (2009). Ainsi, nous espérons mieux comprendre quelques éléments de cette "chronique nationale" qui se transforme souvent en chronique internationale. Puisque ces textes sont représentatifs de l'intégralité de l'œuvre littéraire de l'écrivain qui exerce aussi les métiers d'enseignant, de critique et de théoricien littéraire avec des publications dans des revues spécialisées, auxquelles s'ajoutent des articles publiés dans les périodiques d'actualité.

2 Une terre de nomades

Le nomadisme peut être défini comme une condition ou une situation de déplacement, plus au moins réguliers. En général, cela s'applique à un groupe ou à une population, autrement dit à une communauté. Dans l'Histoire, les peuples nomades sont souvent classés comme des peuples premiers et/ou primitifs. En bref, le déplacement est un mot-clef dans la définition du nomadisme. Selon Attali,

Toute l'histoire de l'humanité peut être relue comme celle de cette caravane. Parce que toute cette histoire est marquée du sceau du nomadisme. (...) Il ne sont pas tous nomades: ils ne voyagent pas toujours avec toutes leurs propriétés. Mais tous partagent l'éthique et la culture nomades: le voyage constitue l'essence de leur existence. (ATTALI, 2003, p. 12).

À partir de cela, nous pourrions comprendre plus à propos le rôle du nomade dans la littérature de Waberi. Cependant, nous devons toujours rester attentifs aux différentes connotations du mot.

Le nomade tel qu'il est traité par l'auteur est tantôt un personnage, tantôt un concept. Cette figure ou cette idée sont assez complexes et sont composées de plusieurs éléments, parfois presque contradictoires.

D'emblée, le nomadisme tel qu'il est décrit dans ces romans et nouvelles implique une forte charge socio-culturelle. Il s'agit de voir ces nomades comme les représentants d'un mode de vie, d'une culture, qui a une longue histoire. Le nomadisme, dans un premier temps, sert à donner une identité à un personnage ou à une population. Cette identité est marquée par un fort lien d'appartenance entre ce peuple nomade et le territoire qu'il occupe, d'où sont originaires une bonne partie des personnages. Le nomade est ainsi identifié comme l'autochtone, il fait partie du peuple natif d'une région précise: la Corne de l'Afrique, la région entière, mais principalement Djibouti. Or, la figure du nomade comme autochtone peut paraître paradoxale de prime abord, parce que le nomadisme est un mode de vie qui exige un déplacement continu. Effectivement, ces gens ont un rapport particulier avec l'espace qu'ils parcourent. En tout cas, il s'agit simplement, avant tout, d'identifier ce peuple de la Corne de l'Afrique, dont Djibouti peut être considéré comme une métonymie, par son mode de vie: le nomadisme, ce qui lui présuppose donc une culture particulière et de l'identifier comme un peuple autochtone ce qui en fait des aborigènes, des indigènes, des natifs de la Corne. Les nomades sont donc les premiers habitants de la Corne africaine, détenteurs d'une culture ancestrale. Les caractéristiques spécifiques à cette culture composent tout un imaginaire nomade, qui nourrit la littérature de Waberi. Ainsi, notre analyse s'intéresse particulièrement à la façon dont l'auteur travaille les divers éléments de cet imaginaire nomade.

L'auteur emploie le mot nomade pour désigner les autochtones dont il est question dans **Conte de Fer**, par exemple: "Il a terrorisé plus d'un nomade pourtant peu impressionnable." (WABERI, 2007, p. 91). Et ensuite: "Les autochtones se décourageront. Leurs caravanes feront grise mine face à la concurrence cahotante et bruyante du monstre métallique." (WABERI, 2007, p. 92). Le thème traité dans cette nouvelle est la construction du chemin de fer Addis-Abeba-Djibouti. "Il", ainsi que "monstre métallique", désignent le train. Il existe clairement une tension entre le train et les autochtones. Nous pouvons expliquer cela par l'utilisation des verbes "terroriser" et "se décourager", et aussi par "concurrence" indiquant la menace que le train représente pour la vie des autochtones. Or, le déplacement qu'implique ce mode de vie est souligné par la présence de la caravane. Le train, en

tant que moyen de transport moderne, marque l'opposition, d'où une vraie tension avec ce style de vie que nous pouvons déjà percevoir comme ancien. En outre, c'est d'autant plus facile à comprendre que nomade fait directement référence à autochtone, et vice-versa, si nous faisons attention à l'opposition évidente entre colonisés (autochtones-nomades) et colonisateurs (les étrangers, représentés dans cet extrait par le train). C'est-à-dire que l'identité nomade des autochtones s'oppose à l'identité de ceux qui viennent de l'extérieur, les étrangers. Alors, dans la même mesure qu'il existe une tension qui oppose les autochtones ou nomades au train qui arrive de l'extérieur par les colons, qui sont des étrangers, il existe une relation analogique qui rapproche les conceptions de nomade et d'autochtone. Dans ce passage, "nomade" et "autochtone" sont donc utilisés comme des termes équivalents, comme des synonymes. Il s'agit des natifs aux traditions nomades de la Corne de l'Afrique, c'est-à-dire des autochtones aux habitudes nomades. De cette manière, par l'équivalence dans l'emploi de ces deux termes, une première signification du terme nomade se dégage et c'est sur cela que l'auteur attire notre attention d'abord: dans un sens général, il s'agit du mode de vie, de la culture de ce peuple autochtone, donc issu de ce territoire, qui est dit nomade.

Par conséquent, le nomadisme fait référence à un style de vie précis, d'une culture traditionnelle et ancienne. Il s'agit d'une culture antérieure à l'implantation du chemin de fer Addis-Abeba-Djibouti, c'est-à-dire avant 1897, date du début de l'implantation de cette voie ferrée. Dans cette culture, il semble que l'appartenance de l'individu à un endroit précis, à un territoire est ce qui le définit: un autochtone de la Corne de l'Afrique est un nomade. Il faut comprendre alors que le lien du nomade avec son territoire est étroit sans que cela le fixe au sol comme un sédentaire. Car c'est justement par sa connaissance profonde et intime de son environnement que le nomade peut se déplacer. Le nomade est celui qui est en perpétuel mouvement, dans un territoire qui lui appartient, dans une terre à laquelle il appartient.

Toujours dans cette perspective qui met en évidence la nature nomade des autochtones de la Corne de l'Afrique, le narrateur du roman **Passage des larmes** (un Djiboutien exilé qui revient travailler dans son pays natal après une longue absence) explique à propos de la dispute internationale pour les îles de Djibouti:

Les Français voulaient aménager sommairement les îlots du Diable pour en faire un baignoire du bout du monde. Les Anglais un dépôt de munitions ou quelque chose de ce genre. Nos ancêtres n'avaient pas

eu leur mot à dire. De toutes les façons, les gens du cru, pêcheurs du Yémen ou nomades d'ici, ne portent pas dans leur cœur ces arpentés de basalte. (WABERI, 2009, p. 94-95).

Dans cet extrait nous constatons qu'à côté des "Français" et des "Anglais", il y a "nos ancêtres" et "les gens du cru, pêcheurs du Yémen ou nomades d'ici". Ce sont les nationalités – anglaise, française – qui servent à nommer directement ces deux peuples et à exprimer la position de leurs pays respectifs dans cette conjoncture. Or les Yéménites et les Djiboutiens sont nommés indirectement, "les gens du cru": pêcheurs ou nomades, ou encore "nos ancêtres" sont les termes utilisés pour désigner les peuples de la Mer Rouge et pour exprimer le silence qui leur est imposé dans l'affaire concernant le destin de leurs propres territoires.

Cependant, dans le contexte, les substantifs "ancêtres" et "pêcheurs" ou "nomades" sont liés au territoire de la même façon que les nationalités mentionnées évoquent les pays dont il est question et leurs peuples respectifs. Si les uns sont désignés par leurs nationalités respectives, les autres, autochtones de la région de la Corne d'Afrique, sont d'abord désignés par leur relation avec le narrateur: "nos ancêtres". Par cette relation de parenté ancestrale, le narrateur inclut une dimension temporelle dans son discours, puisqu'il situe "les gens du cru" dans le territoire en question bien avant que les Anglais ou les Français y prêtent de l'intérêt. Chacun de son côté, les uns vers la mer les autres vers la terre, il s'agit des gens du terroir appelés non pas par le biais d'une nationalité précise, mais plutôt par des périphrases qui servent bien à souligner leur appartenance ancestrale à la région. Ce sont les "pêcheurs du Yémen", mais non pas les Yéménites, ce sont les "nomades d'ici", mais non pas les Djiboutiens ou une ethnie précise. C'est ainsi leur mode de vie, la pêche ou le nomadisme, qui est utilisé pour les nommer et pour établir le lien d'appartenance entre ces gens et leur territoire. Un lien entretenu par l'expérience concrète avec la terre marquée par leur mode de vie. Au contraire, la nationalité (anglaise ou française) établit la relation entre les peuples et le territoire par une appartenance patriotique, un concept moderne et plus abstrait qu'un mode de subsistance.

De cette façon, l'auteur souligne l'appartenance de ces peuples au territoire de manière à transcender les bornes nationales et en inscrivant leur présence dans un temps antérieur à cette dispute, il les place comme les premiers habitants de ce territoire. Si nomade vaut pour autochtone, le nomadisme équivaut aussi à une sorte de nationalité: si ce n'est pas celle qui marque l'appartenance des individus à des

États-Nations, elle crée l'identité et l'appartenance culturelle d'une communauté à une sorte de nation nomade. Puisqu'une nation présuppose un territoire et un peuple qui y habite sous un même drapeau, c'est-à-dire un peuple qui a conscience de son unité et qui adopte un certain nombre de coutumes communes dans le cercle national, alors, d'une façon semblable, le nomadisme présuppose un territoire et un peuple qui partage des coutumes communes. Néanmoins, si un rapprochement entre l'idée de nationalité et celle de nomadisme est possible pour former l'idée d'une nation nomade, cela reste limité. En effet, le concept de nation est étranger aux autochtones, nomades et pêcheurs, comme nous fait remarquer le narrateur: "les gens du cru [...] ne portent pas dans leur cœur ces arpens de basalte." (WABERI, 2009, p. 94-95). C'est que peut-être ils n'ont pas besoin de mesurer, ou de démarquer et de s'approprier leur terre grâce à des frontières. Le basalte fait référence à Djibouti par la formation volcanique de son territoire.

Djibouti est en ce sens une nation nomade. D'un point de vue strictement politique (occidentale et moderne) les peuples nomades ne constituent peut-être pas une véritable nation. Néanmoins l'auteur, par cette mise en parallèle entre ces nationalités et ces modes de vie, comme nous l'avons expliqué ci-dessus, souligne que les nationalités, ainsi que les rapports de force établis par le processus de la colonisation (ceux qui n'ont pas permis aux pêcheurs et aux nomades de s'exprimer) peuvent être arbitraires du point de vue de ces peuples autochtones.

Alors une telle association d'idées (entre nomadisme et nationalité) peut signifier aussi une prise de position de l'auteur à travers son œuvre littéraire, notamment quand il souligne la convoitise d'une région où sa population autochtone "n'a pas son mot à dire". Cette prise de position peut se justifier par la tentative de l'auteur de faire une chronique nationale, et nous pouvons dire qu'elle ne s'est pas arrêtée avec la trilogie de ses débuts d'écrivain, bien au contraire, elle continue de se développer. Ce dernier exemple tiré du dernier roman **Passage des larmes** continue à dessiner le portrait du peuple de Djibouti où la présence étrangère d'un colonisateur, déjà soulignée dans l'extrait du "Conte de Fer", est ici explicitée.

Finalement, le nomadisme revêt un aspect nostalgique, dans tout ce qui évoque un autre temps. L'espace du nomadisme ne semble alors autre que l'imaginaire géographique de la voix narrative qui relie ces nouvelles et romans. Dans cette tentative de saisir le nomadisme de l'imaginaire waberien, un extrait de la nouvelle "Gens de D." du **Cahier nomade** synthétise:

Les roches cramoisies, les dunes pentues ne souffrent pas du vent chaud, c'est connu. Le vent a laissé sur le sable friable des caractères beaux comme des tableaux anonymes. Nos pas soulèvent des volutes éphémères. Des cendres. Partir. À pied. Cueillir le sel au lac Assal. La piste des Éthiopiens. Harar. Les Seychelles. Aller à la rencontre du ciel des nomades. Courir après un chamelon. (WABERI, 2007, p. 145).

Le paysage désertique, le déplacement habituel, à pied. Les questionnements sur le chemin emprunté par les nomades ne sont pas finis. Ni sur son identité. L'univers nomade est peut-être bouleversé. Partir, mais où?

Le nomadisme comme thème développé dans la littérature de Waberi ne semble pas un concept étanche qui soit restreint aux personnages nomades ou à leur entourage. Le nomade, à l'instar de la figure du grand-père Awaleh (ce personnage fantôme, car déjà décédé, mais qui s'incorpore en voix et chair dans la trame de **Transit**), a tendance à se dissoudre dans les pages de ces romans et nouvelles. Il se forme ainsi une littérature d'esprit nomade: l'errance, le voyage, le mouvement des populations qui parcourent les espaces, mais aussi les questions d'appartenance culturelle, nationale, de construction d'identité ou encore de tradition et d'adaptation à la nouveauté se rassemblent pour créer un monde vaste. C'est ainsi que du lac Assal (ce lieu si représentatif pour tous les nomades de la Corne africaine), aux Seychelles, ou plus loin encore, est le thème à aborder ensuite.

3 Vers le monde: l'exil

Il s'agit dans ce deuxième axe de notre travail de traiter la thématique de l'exil si présente dans les écrits que nous analysons, à côté du nomadisme. Le thème de l'exil nous amènera à élargir notre champ d'étude et à approfondir notre approche des œuvres qui font partie du corpus, dans la mesure où nous devons quitter la Corne de l'Afrique pour parvenir à la cerner encore plus. Dans ce but, nous devons garder à l'esprit qu'il s'agit toujours de lire les textes selon la perspective suggérée par l'auteur, qui décrit sa littérature comme une chronique à propos de Djibouti, une "chronique nationale", qui est en train de se développer et de se construire tout au long des œuvres. Avec la thématique de l'exil, Waberi continue ainsi sa "tentative de définition d'une nation, la République de Djibouti" (WABERI, 2003,

p. 934), commencée avec la trilogie consacrée plus directement à Djibouti: **Cahier nomade**, **Le pays sans ombre** et **Balbala**. Si nous considérons la suite du travail du romancier comme une continuation pour un développement plus complexe d'une telle chronique nationale, il nous faut prendre en compte que l'exilé, dont il sera question ici, était d'abord l'autochtone djiboutien, possiblement un nomade, ou quelqu'un ayant un imaginaire nomade. L'exilé est donc avant tout un autochtone qui quitte ses origines et devient, dans l'exil, un étranger. Alors la chronique nationale devient une chronique internationale, voire transnationale.

Selon **Le dictionnaire du littéraire**, "l'exil est inscrit aux racines de la littérature occidentale, par l'**Odysée** d'Homère" (ARON; SAINT-JAQUES; VIALA; 2010, p. 264). Le thème relève aussi une stratégie littéraire, en mettant en évidence, selon le cas, une imbrication du culturel et du politique. En outre, l'exil littéraire "l'exil équivaut alors à la métaphore, le déplacement des sèmes, donc l'image de l'écriture." (ARON; SAINT-JAQUES; VIALA; 2010, p. 266).

D'emblée, nous pouvons dire que l'exil, en général, fait référence à ceux qui vivent hors de leur terre natale. Mais pas exclusivement. Car l'éloignement de leurs origines peut se produire en diverses sphères. Il y a, dans l'exil, la notion de déplacement. Le nomadisme et l'exil sont tous deux caractérisés par un déplacement effectué. S'il s'agit de deux types de mouvements très différents, c'est le trajet lui-même qui révèle que l'un est nomade et que l'autre est exilé. Si pour le nomade, c'est le lien entretenu avec son territoire d'origine qui relève de son identité autochtone, pour l'exilé, c'est au contraire la rupture avec sa terre d'origine qui atteste sa condition. Souvent, le sujet est étranger lorsqu'il n'est pas un autochtone. Alors, il est en situation d'exil. Ainsi, la rupture et le déplacement peuvent, dans une première instance, caractériser l'exil.

L'expérience de l'exil bouleverse complètement la vie de celui qui part. Car se retrouver ailleurs que chez soi implique un changement de perspective. Au pays de l'exil, le nouvel arrivé est obligé d'inverser son regard, c'est-à-dire qu'il doit inverser la manière dont il se voit et la manière dont il voit les autres. Comme l'explique bien Bachir (un personnage emblématique de la question de l'exil) lors de son arrivé à l'aéroport, en terre d'accueil: "Fini Djibouti, ici on est à Roissy, faut que je fais très attention de parler à tort et à travers." (WABERI, 2003, p. 15). Il ajoute plus loin: "J'ai peur de rien, pas même des étrangers (non, je perds la boule ou quoi, l'étranger c'est nous maintenant, eux c'est autochtones)." (WABERI, 2003, p. 20). Cette déclaration confirme qu'il s'agit effectivement

d'une inversion des rôles. Celui qui était un autochtone chez lui est un étranger quand il est chez l'autre. Au regard de ceux qui sont maintenant les autochtones, l'exilé est un étranger.

En somme, l'exil met en perspective les liens d'appartenance et d'identité que l'individu peut avoir avec son territoire d'origine. La condition d'étranger qu'éprouve le sujet qui expérimente l'exil l'amène effectivement à se questionner et à se chercher dans un nouveau paradigme. L'exilé éprouve un besoin de compréhension du monde qui l'entoure de la même façon qu'il a besoin de se connaître profondément pour s'y positionner. En ce sens, il y a toujours dans l'exil un processus de construction et de quête identitaire.

Un changement de perspective s'impose alors: si le déplacement, la mouvance ou et le voyage font partie aussi bien de la condition du nomadisme que de celle de l'exil, il s'agit malgré tout de mouvements fondamentalement différents. Différents dans la mesure où d'une part, le nomadisme est souvent décrit comme un mode de vie mythique, évoquant la nostalgie d'un autre temps (puisque'il s'agit d'une tradition) alors que l'exil, d'autre part, est décrit comme une condition de vie actuelle. L'exilé est celui qui ressent la nostalgie de son propre passé. Or, essayer d'associer nomadisme et exil, c'est essayer de percer la part du nomade dans le passé de l'exilé, c'est essayer de dénicher l'âme nomade chez celui qui a quitté ces terres nomadisées depuis la nuit des temps, sans vouloir pour autant faire du passé des personnages exilés un passé uniquement de nomade. Il est intéressant de voir quelle est la transition entre l'autochtone-nomade et l'exilé-étranger. Or l'approche des deux conditions étant si différente, ce passé nomade n'est pas toujours en évidence. Il faut donc essayer d'établir quelques points de comparaison.

L'expérience de l'espace a, dans chaque cas, un sens différent. Au contraire du nomade, qui vit son espace sans prendre en compte le tracé des frontières modernes et qui n'a pas besoin de papier d'identité pour officialiser son existence, le candidat à l'exil doit considérer les limites imposées par les frontières nationales ainsi que les lois qui règlementent la traversée des pays. Puisqu'il est caractérisé par une absence de frontières nationales et de papiers d'identité, le nomadisme s'inscrit dans un autre temps. Par opposition, l'exil, tel qu'il est traité par Waberi, est bien un phénomène moderne et contemporain, dans un monde divisé par des frontières, régi par des papiers d'identité.

Si l'exil comporte une grande dimension existentielle, comme c'est le cas dans l'exil intérieur ou dans la posture interrogative qu'assument les personnages, il implique aussi une dimension pratique qui se concrétise par le voyage d'exil. Ce voyage implique, entre autres, que l'individu doit traverser une frontière pour être en situation d'exil. En outre, s'il n'obtient pas de papiers en terre d'accueil, son existence ne sera pas officialisée (or, bien souvent les pays qui font office de terre d'accueil ont mis en place des lois qui restreignent l'acquisition de papiers d'identités pour les nouveaux arrivants). Frontières et papiers d'identités représentent de manière abstraite les bornes qui délimitent et qui encadrent l'existence de l'exilé. Par conséquent, le candidat à l'exil a une perspective bornée du monde, puisqu'il doit franchir des barrières afin d'aller jusqu'au bout de sa démarche. Le nomade, au contraire, ne considère pas les frontières et les papiers comme des obstacles au cours de son chemin. Ainsi, l'espace de l'exilé est limité: s'il semble extensible au-delà des frontières, il est paradoxalement limité par elles. Tandis que l'espace du nomade, qui est généralement restreint à une région, est extensible à l'infini.

Il s'agit donc, dans le cas des mouvements d'exil, d'un monde fini, borné, plus étroit, comme Harbi le précise à deux reprises, dans **Transit**: "Cette terre si rétrécie est parcourue de part et d'autre par des peuples en mouvement. Il ne se passe pas une semaine sans qu'une équipe africaine retour d'une compétition ne demande comme un seul homme l'asile politique à Francfort, Athènes ou Glasgow." (WABERI, 2003, p. 17).

Harbi continue sa réflexion, plus loin dans le roman: "Ils auraient pu être tamouls, soudanais, afghans, kurdes, albanais ou bosniaques. Ce sont les millions d'humains munis d'un numéro du haut-commissariat des Nations unies pour les réfugiés (HCR) et d'une carte de rationnement. Ce sont les peuples en mouvement à travers le monde rétréci." (WABERI, 2003, p. 149-150).

De cette façon, le monde qui accueille le mouvement des migrations transnationales, comme les déplacements d'exil, est décrit comme un espace borné. Et ceux qui participent du mouvement migratoire ne sont plus traités, dans les textes, à travers une perspective individuelle (comme c'est le cas des expériences personnelles des personnages), mais bien généraliste. Ils forment non pas un peuple, mais "des peuples". Cela signifie qu'il ne s'agit pas d'une collectivité uniforme comme dans le cas de la culture nomade, mais d'un mouvement qui englobe la diversité dans un même genre de déplacement. L'exil se réalise dans

un monde borné où des peuples circulent avec un objectif commun: traverser les frontières. Les réflexions des personnages illustrent cette question, en particulier celles de Harbi, ou du narrateur des nouvelles. Ils s'expriment en tant que voix de cette supraconscience qui relie les textes dans un ensemble. Chaque remarque faite par un personnage ou par un narrateur sert à expliquer le contexte qui, réservée faite sur la trame fictive particulière à chaque roman ou nouvelle, est le même en ce qui concerne la situation d'exil comme un fait d'actualité incorporé à la fiction. Un monde borné, parcouru par des candidats à l'exil. Ces derniers font partie d'une collectivité sans pour autant constituer un mouvement de masse: ce sont "des peuples en mouvement" dans un "monde rétréci".

En outre, "les peuples en mouvement" (WABERI, 2003, p. 17) et "le monde rétréci" (WABERI, 2003, p. 150) mettent en évidence que les distances sont potentiellement franchissables puisque "les frontières, les océans, les lois et les polices ne peuvent juguler ces flots humains." (WABERI, 2003, p. 147). La route est décrite comme parsemée d'obstacles, et sa traversée rappelle une course de haies, où les frontières, les océans, les lois et les polices font barrière à ce contingent humain. Néanmoins, toutes ces personnes, jeunes, vieux, familles et régions entières, parviennent à franchir les obstacles et les distances. Or, la traversée du chemin vers l'exil n'est qu'une étape de transition. Il suffit d'un aller sans retour pour que le changement de lieu soit définitif et que l'exil commence. À la différence du déplacement nomade qui est continu, le voyage de l'exilé est souvent unique. Si le fait d'être en route représente, pour les nomades, le sens même de leur existence et leur mode de vie, la route pour l'exilé n'est qu'une traversée, et n'est pas un but en soi. La route de l'exilé n'est qu'une étape du long parcours d'une vie en exil.

Une fois les obstacles surmontés, l'exil, c'est-à-dire finalement la présence dans une nouvelle terre d'accueil, semble être la récompense du périple accompli. La rupture est créée: une rupture complexe qui puise ses sources dans le départ du lieu d'origine, mais qui ne prend pas fin avec l'arrivée à destination. Cette traversée est donc la représentation concrète d'une longue transition. Dans ce contexte, la frontière, représentée par l'aéroport, marque le point de bascule entre l'identité autochtone laissée derrière et l'identité d'étranger à adopter dorénavant. Elle marque ainsi ce processus de rupture qui caractérise l'existence des exilés: en tant qu'étrangers, ils sont ceux qui viennent de l'extérieur. Le pays natal, délaissé, devient à son tour l'ailleurs. C'est donc l'aspect transitoire de cette traversée des

frontières qui symbolise la rupture et représente l'éloignement des origines.

Harbi dit encore à propos de ces peuples en mouvement: "Ce sont des gens qui ont souvent oublié leur âge, changé maintes fois de nom et dont l'horloge intérieure s'est arrêtée au jour de leur départ." (WABERI, 2003, p. 147). Dans cette déclaration, le protagoniste souligne le fait qu'il existe une dimension temporelle du parcours de l'exilé, marquée par la rupture entre le passé et le futur. Ainsi, quand nous disons que la condition d'exilé est marquée par le déplacement et la rupture, il faut comprendre qu'il s'agit d'un double processus: d'une part, dans l'espace, puisqu'il y a eu un lieu de départ et un lieu d'arrivée qui est l'exil même; d'autre part, dans le temps, puisqu'il s'agit également d'une rupture avec le passé, et donc d'un déplacement dans le temps. L'exil se situe au moment présent, mais il se construira dans le futur. Le passé est en tout cas laissé derrière, voire perdu à jamais, selon les cas.

L'existence de l'exilé est ainsi partagée entre un avant et un après. Dans le même ordre d'idées, Harbi déclare à propos de son propre exil: "J'ai laissé mon cœur au pays, je dois m'occuper de mon corps seulement." (WABERI, 2003, p. 18). Ces deux exemples soulignent la dimension existentielle de l'expérience d'exil: une horloge intérieure qui s'arrête au jour du départ de la terre natale rime avec un cœur laissé au pays d'origine. Cela signifie que l'exilé doit construire son identité à partir d'une perte, traduite par l'oubli de soi-même et de son passé. Il s'agit d'un processus intériorisé, qui est la conséquence du voyage d'exil. C'est cette dimension existentielle de l'exil qui se manifeste par des questionnements plus profonds du sujet, qui cherche à se construire en tant qu'exilé, en tant qu'étranger.

Afin de comprendre le processus qui mène Bachir Benladen dans **Transit** à entreprendre son voyage d'exil et qui fait de lui un personnage emblématique, nous devons aborder les caractéristiques du contexte dans lequel ce personnage évolue. Ce contexte n'est pas uniquement construit par **Transit**, mais bien par l'ensemble des écrits littéraires de Waberi (ce qui prouve que son œuvre forme une entité narrative unique). Bachir, bien qu'il soit un personnage du roman **Transit**, pourrait parfaitement prendre forme dans la nouvelle "Gens D.", par exemple.

Bachir devient un personnage symbole de l'œuvre de Waberi parce qu'il fait partie de ce processus de transition: il est celui qui grandit avec son pays. Ce personnage est essentiel dans notre analyse du parallélisme entre les thèmes du nomadisme et de l'exil. En effet, nous pouvons déduire de la trajectoire de Bachir qu'il fait partie du processus de transformation qui métamorphose une

terre traditionnellement nomade en un pays qui éjecte ses habitants. En s'exilant, Bachir a la prétention de sortir d'une situation complexe. À la lumière des propos de l'auteur sur la jeune République de Djibouti et des propos du personnage qui déclare avoir le même âge que son pays, nous pouvons inférer que, dans ce moment d'effervescence dans l'histoire du pays (qui se construit en tant que jeune République), le personnage est la métonymie de son pays. Ainsi, comprendre pourquoi Djibouti devient une terre à quitter, c'est comprendre la trajectoire de Bachir, qui dit ceci en parlant de lui: "Je suis né hier, je dis hier comme ça, enfin je veux dire que je suis né il n'y a pas très longtemps, et même à l'échelle de ce pays poussin je suis pas trop trop cassé quoi. On a le même âge le pays-là et moi-même, alors croyez-moi fidèlement". (WABERI, 2003, p. 20).

Grâce à la comparaison qu'il établit entre le pays et lui-même, Bachir se fait le porte-parole du pays. Lorsqu'il raconte son histoire, de son enfance jusqu'à son exil en passant par les années de guerre et d'après-guerre, c'est aussi l'histoire de Djibouti qu'il raconte.

D'emblée, nous pouvons dire que ce jeune personnage a déjà une autre conception du monde qui l'entoure que celle de ses concitoyens nomades. Il participe à ce processus de changements sociaux en ayant une conscience qui diffère de celle du vieux nomade Awaleh, qui, lui, ne voit pas d'un bon oeil la nouveauté. Bachir est né alors que l'école est tant bien que mal instaurée dans la culture autochtone qui n'est déjà plus celle d'Awaleh. En tant que jeune homme, il cherche sa place dans ce carrefour culturel. En outre, à la différence du jeune Abdo-Julien dans **Transit** et de Djib dans **Passage des larmes**, Bachir ne semble pas avoir et ne semble pas chercher de lien avec le passé traditionnel de la culture nomade, ni même avec un passé quelconque. Il n'a pas de grand-père nomade, comme ces deux autres personnages, qui puisse lui servir de pont vers le passé. Il déclare à propos du passé politique de Djibouti: "Tout ça c'est histoire de vieux. Nous on s'en fiche. Toute façon, on n'était pas vivants encore". (WABERI, 2003, p. 46). Il se désintéresse donc du passé en général.

Lorsque la guerre civile ravage Djibouti au début des années 90, Bachir, alors qu'il n'est pas encore surnommé "Benladen", s'y incorpore, aussi jeune que la nation pour laquelle il est censé lutter. Après avoir été déclaré "VA" en CM2, c'est-à-dire "apte à la vie active", Bachir, comme nombre de ses confrères, se retrouve à l'école de la rue, et doit se débrouiller. C'est pourquoi, lorsque la guerre éclate, s'engager dans l'armée, ou plutôt "se mobiliser" est pour lui une

opportunité avantageuse. Bachir n'émet aucun doute quant aux avantages de la guerre: "Je dis la guerre c'est trop bon." (WABERI, 2003, p. 39). Il prend le parti de la guerre sans hésiter. "Par qui? Pourquoi? Ça c'est pas mes oignons. [...] Ça c'est mobilisés recrutés vite vite comme moi. T'as quel âge, petit? Dix-huit ans, j'ai menti dur." (WABERI, 2003, p. 39). Bachir grandit donc en faisant la guerre, dans un monde où il faut toujours survivre. Cette guerre crée un climat de sauvagerie, et il s'agit toujours de survivre en se débrouillant. "La guerre c'est bon pour la vie, je veux dire pour gagner sa vie proprement, sans histoires. Combien de morts? Pourquoi tout ça? Jamais plus ça? Passons vite sur débat creux-là." (WABERI, 2003, p. 43).

La guerre, selon Bachir, n'est qu'une manière de gagner sa vie et d'avoir un peu de reconnaissance sociale en tant que soldat. Par ce biais, il cesse d'être un gamin de la rue. Bachir assume le fait que la guerre n'est pour lui qu'un moyen d'être employé. A travers son récit, il semble ne faire que survivre: "C'est ça j'ai fait pour me débrouiller." (WABERI, 2003, p. 21).

A la fin de l'histoire, il se retrouve en exil car, une fois la guerre finie, il est démobilisé, et doit de nouveau se débrouiller dans la rue: "À cause de cessez-le-feu, je suis démobilisé moi. C'est pas chic, hein! Sans kalachnikov on peut plus ramasser les richesses qui sont partout." WABERI, 2003, p. 38). Alors sans perspective d'avenir, Bachir fait un peu de tout, jusqu'à saisir l'opportunité de l'exil. Dans la confusion des événements, l'exil n'est pas une rupture pour Bachir, mais plutôt une conséquence des événements vécus par les djiboutiens et par Djibouti même, qui est alors personnifié par Bachir. Néanmoins, la rupture apparaît en filigrane dans son parcours de candidat à l'exil, bien que le personnage n'en ait pas conscience. C'est ce qui est illustré par ses propos: "Dans la ville-là, j'ai plus de maison, plus de famille quoi." (WABERI, 2003, p. 117). Il est orphelin de guerre: puisqu'il n'a déjà plus d'attaches dans son pays, et qu'il a déjà perdu ses repères, rien ne l'empêche de s'exiler. Ainsi, l'exil est la concrétisation de ce déchirement des liens affectifs et culturels. Après une succession d'évènements que lui même ne comprend pas bien, Bachir se retrouve, plus ou moins par hasard, aux pieds de l'ambassadeur de France, et il part.

La nouvelle "Gens de D." résume ce qui est détaillé à travers l'exemple du personnage de Bachir Benladen. L'exil peut se présenter comme une opportunité, voire la seule. La nouvelle généralise l'exil comme une réalité commune à de nombreux individus, généralisation due au manque de personnages, à l'abondance

des phrases nominales, au lyrisme du récit qui se fait poétique. Or, les faits sont suggérés ou à peine annoncés comme une réflexion flottante d'un sujet à l'autre, pour se présenter, des fois, comme des constatations sans plus d'argumentation. En effet, les questionnements à propos de l'exil sont abordés pêle-mêle: les effets de l'exil et sa conséquence, la "conscience brisée" (WABERI, 2007, p. 151) et les motifs du départ. Voyons un extrait représentatif: "Se lever et sortir. Sucrer le regard des badauds. Repousser les rideaux de la nuit. Troquer volontiers un destin mutilé contre un mirage d'aisance. Jeter par la fenêtre sa conscience brisée qui ricane comme une poupée d'outre-tombe." (WABERI, 2007, p. 151).

Si nous faisons une lecture croisée des textes, nous pouvons imaginer que Bachir est l'acteur de ces verbes à l'infinitif. De plus, Harbi semble particulièrement représentatif de cette même conscience qui est brisée. Ce n'est peut-être pas un hasard si les deux destins de Bachir et Harbi se rejoignent au moment du voyage vers l'exil.

De plus, Bachir, comme d'autres candidats à l'exil, troque le présent contre un avenir incertain: "un destin mutilé contre un mirage d'aisance." (WABERI, 2007, p. 151). Grâce à cet extrait, complété par l'exemple de Bachir, nous comprenons que ce départ n'est pas vraiment une option, mais qu'il s'impose aux gens, lorsque demeurer sur place est synonyme d'affronter un avenir déjà handicapé. Celui-ci résulte souvent de la guerre civile, comme c'est le cas pour Bachir. Bien que l'oasis (qui représente l'exil) s'avère finalement être un mirage, il est toutefois qualifié de libre. Ainsi traité, l'exil apparaît comme étant irréel. Cependant, il est toujours recherché, à l'image d'un oasis dans le désert. En effet, ce voyage, entrepris afin d'échapper au destin, est plein d'espoir, malgré les risques qu'il représente. Ceux-ci sont liés à l'incertitude de l'avenir, car l'exil, tel l'oasis du désert, peut sembler être une solution lorsqu'il est vu de loin, mais peut se révéler être un mirage lorsqu'il est vu de près. Le parcours vers l'exil, comme la quête de l'oasis, est un parcours vers l'incertitude.

Il n'est pas rare que l'écriture de Waberi s'inspire de la réalité, par l'intertextualité avouée (à la fin du "Conte de fer") ou lorsque l'écrivain se fait poète de la mémoire nomade. Cette écriture se fait souvent *facto* du présent, comme un extrait de la réalité: par exemple, l'auteur met en place un narrateur qui joue un rôle de commentateur ou de chroniqueur, comme dans la nouvelle "Vortex". L'auteur joue avec les frontières entre littérature et réalité. Dans "Vortex", la nécessité de comprendre, d'expliquer et d'être dans le présent est évidente. Il s'agit d'une chronique du présent qui tente de comprendre ce qui se passe sur

place, ce qui peut provoquer l'exil comme phénomène d'exode international.

Ainsi, nous avons l'impression que les sujets sont abordés dans cette nouvelle d'une façon plus directe. L'objectivité ne dépasse pourtant pas les bornes des extraits présentés comme des reportages qui sont retranscrits. Le narrateur est chroniqueur du présent, dans un style plutôt poétique que journalistique. En ce qui concerne la véracité des extraits de journaux, il est vain de tenter de la démontrer, puisque ces sujets continuent de faire la une des journaux, comme par exemple le premier article, daté de 1992: “*Somalie: des centaines de réfugiés se noient. Des centaines de réfugiés somaliens se seraient noyés en tentant de gagner les côtes du Yémen après avoir plongé d'un navire détourné vers les côtes de ce pays.*” (*Ouest-France*, 24 juin 1992.)” (WABERI, 2007, p. 153).

Lorsque le narrateur s'approprie du réel, c'est pour se prononcer, manifester son opinion au-delà du simple constat descriptif. Et le narrateur se prononce ainsi: “Il n'est pas le premier à s'être engagé dans cette voie. Ses yeux couleur savane, son teint charbonneux: c'est un vrai fauve de géhenne, un véritable oiseau de malheur: l'oracle qui prédit la fin d'Ulysse.” (WABERI, 2007, p. 153).

Il raconte donc une tentative d'exil qui ne se réalise pas. Nous pouvons rapprocher le cas de celui qui “n'était pas le premier à tenter cette voie”, à des cas semblables, également anonymes, qui sont évoqués à d'autres moments de l'œuvre de Waberi, comme dans le roman **Transit**. Harbi est dans cette scène le narrateur. Alors qu'il est à l'aéroport de Roissy en train d'observer le déroulement de l'embarquement vers l'Afrique, il dit: “Au moins, il est vivant, plus chanceux que ceux qui meurent déshydratés dans le désert de l'Arizona ou frigorifiés dans le train d'atterrissage du premier cargo venu.” (WABERI, 2003, p. 17). “Il” fait référence à un “expulsé africain”. Encore un qui, après avoir tenté sa chance en s'exilant, doit quitter la terre étrangère dès qu'il la foule. Il est renvoyé mais il est, “au moins” en vie, contrairement à ceux qui se sont noyés “en tentant de gagner les côtes du Yémen”, comme dans l'article de “Vortex”. A travers ces tentatives échouées d'exil, un autre aspect de l'exil se dessine: une dimension tragique du voyage apparaît, puisque ce dernier peut ne pas aboutir, et même se conclure par la mort. La référence à Ulysse n'est pas anodine, car l'Odyssée d'Homère inscrit le thème de l'exil aux racines de la littérature occidentale.

“Vortex” présente ainsi une forte dimension tragique, non seulement en ce qui concerne l'exil proprement dit: le “malheur” ou “le tourment” d'une “expulsion

2 Citation en italique dans l'original.

hors de la patrie” (ARON; SAINT-JAQUES; VIALA; 2010, p. 264) comme pour les réfugiés somaliens, mais aussi la tentative d'explication, ou simple constatation, de la condition qui mène ces gens à quitter leur terre natale. C'est que "l'humaine condition est au plus mal" (ARON; SAINT-JAQUES; VIALA; 2010, p. 264), et ceci est confirmé par la suite des propos du reporter: "*Ils sont au bout du rouleau. Ils mangent n'importe quoi. Ils déterrent les vieux tas d'ordures. J'ai vu les enfants se glisser dans les tanneries pour récupérer des peaux.*" (WABERI, 2007, p. 155). Auquel le narrateur réplique: "Avait-il le choix? Qui avait le choix?". (WABERI, 2007, p. 155). La question du "choix", qui s'oppose à la prédestination, produit aussi le tragique, qui était déjà sous-entendu par les expressions telles que "destin mutilé" et "oracle qui prédit la fin d'Ulysse".

Au cours de cette nouvelle, divers éléments qui font partie de la situation de la vie en Somalie (le seul endroit nommé) sont exposés. S'il existe une tentative de justifier l'exil, la question est surtout de comprendre quelle est cette "humaine condition". Ainsi, dès la première partie, les références au tragique et au destin sont parsemées tout le long du récit: "le vortex du destin", "un corbeau noir lui prédit une fin tragique"; jusqu'à "un matin couleur sépia, sous le soleil ponctuel, il s'est donné la mort." A-t-il le choix? Les différents oracles (corbeau noir, serpent) prédisent la mort, imposant l'absence de libre arbitre. Et pourtant, la possibilité du choix est une question qui est clairement posée, parce qu'"il lui reste pourtant des choses à faire [...] Pour le reste, c'est-à-dire le moment de sa mort, on attendra." (WABERI, 2007, p. 155-156). Le récit commence par une mort tragique, et prend fin avec une mort choisie, ce qui insiste sur le conflit entre l'existence du libre-arbitre et de la prédestination tragique.

Or, d'autres sujets sont également traités dans la nouvelle: la guerre, la sécheresse, la famine qui mettent en relief la question du destin de l'homme, car elles mettent en jeu sa survie. En s'appropriant le réel à travers le prisme de la fiction pour le transformer en conte tragique, nous pouvons soulever la question de l'engagement de la littérature, car il s'agit d'une prise de parole. "Vortex" est clairement une tentative de faire de la littérature une écriture du présent, avec la mise en fiction des extraits des reportages journalistiques pour construire la scène où se déroule le drame. Ce portrait du réel s'ajoute au contexte qui entoure l'exil, d'une part, et les nomades, d'autre part. Car la guerre et la famine sont des éléments qui peuvent avoir une influence sur le destin, et sur le pouvoir de choisir. Ce contexte sert à comprendre la globalité de l'œuvre de l'auteur (au-delà des thèmes de l'exil et du nomadisme) puisqu'il s'agit bien d'une chronique internationale.

4 Les migrants cosmopolites

L'exilé contemporain a conscience de faire partie d'un monde plus que jamais en mouvement. Il se proclame éternel exilé et revendique sa place parmi les autres qui se trouvent dans la même situation. Il s'agit d'une communauté dispersée à travers le monde, un monde "rétréci" où se mélange une foule d'anonymes, à l'instar d'Harbi qui décrit ainsi un groupe de réfugiés: "Ils auraient pu être tamouls, soudanais, afghans, kurdes, albanais ou bosniaques. Ce sont les millions d'humains". (WABERI, 2003, p. 17). Cet ensemble divers est formé par différentes nationalités. Si, dans cette phrase, ce groupe est désigné par la troisième personne du pluriel, dans le paragraphe suivant, le narrateur s'inclut dans ces millions d'humains par le pronom "nous" et demande: "Qui va nous offrir l'hospitalité comme la belle Calypso entourant de ses bras laiteux un Ulysse en guenilles?" (WABERI, 2003, p. 150). Nous retrouvons là encore une référence à Ulysse, ce qui nous permet de faire le rapprochement avec la nouvelle "Vortex" qui insère la dimension tragique du voyage d'exil et évoque l'antiquité du thème dans la littérature.

Et pourtant, c'est bien le monde contemporain qu'il s'agit de prendre en considération, car l'expression "millions d'humains" souligne l'ampleur du mouvement, et, comme nous le fait remarquer Said, c'est là un fait crucial:

À d'autres époques, les exilés ont eu de telles visions interculturelles et transnationales, ont connu les mêmes frustrations, la même misère, ont accompli les mêmes tâches de critique et d'élucidation [...] Mais la différence entre ces exilés et ceux d'aujourd'hui réside dans l'ampleur du phénomène, sur laquelle j'insiste. Notre époque, qui se caractérise par une situation de conflit moderne, par une tendance impérialiste et les ambitions quasi théologiques de dirigeants totalitaires, est en effet l'époque des réfugiés, des déplacements de population, de l'immigration massive. (SAID, 2008, p. 242).

Dans ce monde, Djib, celui qui, profondément marqué par son expérience d'exil, revient à son pays d'origine et ne cesse de rechercher ses racines tout en se proclamant "l'autochtone devenu canadien", affirme nettement son déracinement en assumant une posture de non-appartenance totale: "Je fais partie de cette nouvelle élite sans attaches, partout chez elle et partout étrangère." (WABERI, 2009, p. 30). Dans un monde où, dit-il: "Les États sont aujourd'hui en perte de

vitesse, en voie de dénationalisation dans le grand tableau de la globalisation.” (WABERI, 2009, p. 30). Sa posture d'exilé sans attaches est souvent soulignée lorsque, chez lui, il fait part de son sentiment d'étranger. Ce sentiment se manifeste assez tôt dans la vie du personnage, qui connaît d'abord un exil intérieur. Ainsi, Djib est un “homme d'ailleurs avec le masque d'ici” et il fait partie de “cette nouvelle élite sans attaches”.

Dans ce “tableau de la globalisation”, la circulation des personnes implique aussi une “dénationalisation” culturelle. L'exilé doit être capable de transiter entre les cultures, en n'appartenant à aucune, en étant partout étranger. Et pourtant, il doit les connaître assez bien pour être partout chez soi, à l'instar du moine saxon du XII siècle cité par Said: “L'âme tendre s'est attachée à un endroit du monde, l'homme fort a étendu son attachement à tous les lieux, l'homme parfait n'éprouve plus aucun attachement de ce genre.” (SAID, 2008, p. 255). Il est clair que, malgré l'écart entre les époques, cet “homme parfait”, ainsi que “cette nouvelle élite” font référence à une autre manière d'expérimenter l'exil: ces hommes le vivent d'une façon cosmopolite. Ils adoptent une posture “interculturelle et transnationale”. Selon *Le dictionnaire du littéraire*, “le cosmopolitisme implique un rapport à son pays et aux autres qui procède d'un double refus: celui d'un nationalisme étroit et celui d'une uniformisation niant les spécificités.” (ARON; SAINT-JAQUES; VIALA; 2010, p. 152). En ce sens, l'exilé waberien est un homme cosmopolite ou, pour reprendre un terme couramment utilisé de nos jours, globalisé. Cet individu a conscience de vivre entre deux cultures. Cependant, il lutte toujours pour “compenser une perte qui l'a désorienté” (SAID, 2008, p. 241). L'exemple de Djib illustre bien ce cas: ce personnage est toujours en quête, soit d'espionnage pour son travail, soit de ces racines nomades. Mais il est surtout en quête d'une identité qui puisse rassembler ses multiples expériences transnationales.

Nomadismo e exílio na obra de Abdourahman A. Waberi

Resumo

Este trabalho de análise literária pretende, com os temas nomadismo e exílio, trilhar um caminho de interpretação na obra do escritor contemporâneo Abdourahman A. Waberi. A primeira parte do estudo tenta compreender a representação que é feita do nomadismo como um modo de vida tradicional do Chifre da África, do qual Djibuti é uma metonímia. Em seguida, trata-se de compreender o exílio como um fenômeno que consiste no abandono da terra natal em direção a alhures. Finalmente, entendemos que o autor coloca em cena um tipo de migrante cosmopolita. Além disso, algumas questões de estilo ou de forma são tratadas neste trabalho, como a prosa poética ou a expressão de uma voz narrativa única que interliga as obras estudadas.

Palavras-chave: Nômade. Exílio. Deslocamento. Autóctone. Estrangeiro.

Referências

ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (Org.). **Le dictionnaire du littéraire**. Paris: PUF, 2010.

ATTALI, Jaques. **L'Homme nomade**. Le livre de Poche. Fayard, 2003.

SAID, Edward W. Réflexions sur l'exil. In: SAID, Edward W. **Réflexions sur l'exil et autres essais**. Arles: Actes Sud, 2008. p. 241-257.

WABERI, Abdourahman A. **Passage des larmes**. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 2009.

WABERI, Abdourahman A. **Les pays sans ombre**. [S.l.]: Groupe Privat/Le Rocher, 2007. Collection Motifs.

WABERI, Abdourahman A. **Cahier nomade**. [S.l.]: Groupe Privat/Le Rocher, 2007. Colletion Motifs.

WABERI, Abdourahman A. **Transit**. Paris: Éditons Gallimard, 2003.

WABERI, Abdourahman A. Comment j'ai écrit mes livres (et autres considérations sommaires). Modern Langue Notes, **French Issue**, The John Hopkins University Press, v. 118, n. 4, p. 933-937, set. 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3251993>>. Acesso em: dez. 2010.

Fatal Hieroglyph: Mexico for Writers of Exile Malcolm Lowry and William Burroughs

María DeGuzmán*

In memory of my colleague Debbie López.

Resumo

This essay explores the representation of Mexico in the work of British modernist writer of exile Malcolm Lowry and of U.S. Anglo-American post-war, postmodern writer of exile William Burroughs. Lowry's **Under the Volcano** (1947) and Burroughs's trilogy **The Soft Machine** (1961), **The Ticket that Exploded** (1962), and **The Nova Express** (1964) represent Mexico as a land of fatal hieroglyphs, as itself a fatal hieroglyph. Theoretically, a hieroglyph, as a condensation of space and time, is always already fatal — “an anticipation of the end in the beginning” [Jean Baudrillard]. The fatal sign constitutes an attempted exorcism of conventional reality governed by the status quo. For Lowry and Burroughs, Mexico as place and text is the locus of the exorcism of demons, personal and cultural. In turning Mexico into a fatal hieroglyph of doom, both modernist and postmodernist writers draw on a long tradition of stereotyping primitivizations of Mexico. However, in the cases of Lowry and Burroughs, these stereotypical primitivizations also function as alternative modes of knowledge, symbol-making, and anti-narration, deliberate plumbings of the non-linear, irrational, and trans-temporal to deliver a backhanded blow against the European and Gringo colonizer / conqueror in Lowry's case and the malaise of Anglo-American military-industrial capitalism in Burroughs's.

Keywords: Malcolm Lowry. William S. Burroughs. Mexico. Hieroglyph. Exile.

Recebido em: 25/05/2017

Aceito em: 08/08/2017

* University of North Carolina at Chapel Hill.

In her often-cited 1987 essay “La conciencia de la mestiza: Toward a New Consciousness,” Chicana lesbian feminist writer and cultural critic Gloria Anzaldúa turned oracle sifts through the leaves and layers of Anglo culture and admonishes the Gringo, the North American, and specifically, I claim, the “American” of British descent, the Anglo ethnic: “Admit that Mexico is your double, that she exists in the shadow of this country [the United States], that we are irrevocably tied to her. Gringo, accept the doppelganger in your psyche” (ANZALDÚA, 1987, p. 86). My essay is not a study of influence (the influence of a British writer on a U.S. writer or vice versa), but, instead, of philosophical and cultural affinities, continuities and discontinuities centering around the use of Mexico in the work of British modernist writer of exile Malcolm Lowry and of U.S. Anglo-American post-war, postmodern writer of exile William S. Burroughs, the latter best known for his 1959 novel **Naked Lunch**. Both writers — each descended from a wealthy industrialist (Lowry’s father was an English cotton broker and owner of cotton fields in Egypt, Peru, and Texas [SPENDER, 1965, p. xix-xx]; Burroughs’s paternal grandfather, the commercially successful inventor of the precise mechanisms that made his adding machine possible [SKERL, 1985, p. 2]) — journeyed to Mexico toward the end of October, as *el día de los muertos* approached. Lowry went in 1936 and Burroughs in 1949, a mere two years after the publication of Lowry’s famous novel set in Mexico titled **Under the Volcano** (1947), a work that inspired other U.S. writers such as Conrad Aiken, Allen Ginsberg, and Walt Curtis to follow in his footsteps and meet their “double” as Anzaldúa puts it, or as Curtis writes, their “shadow,” “their lawless side,” “escape valve” south of the border (CURTIS, 1997, p. 199). For both Lowry and Burroughs, Mexico, as shadowy double, was the site not only of cheap liquor, drugs, and sex, substances and experiences obtainable (at greater cost) in Britain and the United States, but also of *el mundo al revés*, the world upside down and blown to bits and pieces — “America” as hell rather than Eden or an Eden turned hellish, destiny as failure and death rather than as success and salvation, sexuality as homosexuality and prostitution rather than conventional heterosexuality and marriage, and civilization as ruin, Mayan and otherwise, “Atlantis” (LOWRY, 1965, p. 16) reduced to a mysterious and surreal rubble, to a Waste Land.

However, for both Lowry and Burroughs, Mexico represented more than the world-upside-down or the crumbling underbelly of (North) America. It signified personal and especially cultural catastrophe, disintegration (LOWRY, 1965, p. 136,

55) or doom encoded in the hallucinatory tequila, *mescal*, and/or heroin-induced images of the Mexican landscape and its ruins, old and new. In short, Mexico itself was a fatal hieroglyph of the doom awaiting modern Western (particularly Northern European and “American”) civilization and those controlled by what is presented in Lowry’s 1947 **Under the Volcano** and Burroughs’s 1960s trilogy **The Soft Machine** (1961), **The Ticket that Exploded** (1962), and **Nova Express** (1964) as its fascist or totalitarian capitalist logic of domination, military and economic.¹

In some respects, Mexico was for these writers-turned-expatriate-exiles one more inexpensive, permissive (or perhaps differently regulated), and yet also punishing labyrinth of encounters South not merely of their respective countries, but their respective empires of origin, Britain and the United States. Lowry also traveled to and fictionalized the Philippines, Southeast China, Haiti, and Italy. Burroughs voyaged through Central and South America, lived in Tangiers, and fictionalized all these places along with Mexico. Both writers and their main protagonists and/or narrators — the Consul Geoffrey Firmin in Lowry’s **Under the Volcano** and Bill / Johnny / Danny Deever / Clem Snide alternately oilman, redneck cowboy, public agent, and media man “working for the Yankee dollar” (BURROUGHS, 1980, p. 40) and carrying the virus of Yankee ideology in Burroughs’s trilogy — simultaneously run away from and yet also act out neo-colonial, imperial scripts of domination and subjugation, something like Herman Melville’s character Redburn from his 1849 novel by that name.

The comparison to Redburn, rather than to the more obvious figure of domination, Captain Ahab from Melville’s 1851 novel **Moby Dick**, is important because it helps to underscore the role that the protagonists and/or narrators occupy in an imperial military-industrial capitalist drama. They are not the captains of the ship of Empire, those at the helm running the show. Rather, they are in dubious service or, if one considers Lowry’s ex-Consul Geoffrey Firmin (LOWRY, 1965, p. 222 – 223), even ex-service to the ship of Empire which they, William Blackstones “leaving the Puritans to dwell among the Indians” (LOWRY, 1965, p. 126), have abandoned. Lowry’s narrative offers up a serious, tragic Redburn, resembling Melville’s Pierre or Joseph Conrad’s Lord Jim. Burroughs’s narratives tender a comic Redburn or a Billy Budd “who must hang” (BURROUGHS, 1980, p. 165)

¹ Important to remember is the fact that not all “capitalism” is the same and that history has demonstrated the emergence of various kinds of capitalism. However, a military-industrial capitalism, particularly in poorly regulated or unregulated hyper-capitalist form, tends toward totalitarianism.

in a parodic register. The Hanged Man from the Tarot deck, a figure suspended upside down by one foot suggesting willing sacrifice of self or abdication of kingly power, furnishes the archetypal model for the main protagonist, tragic and/or comic, in Lowry's **Under the Volcano** and Burroughs's 1960s trilogy, particularly **The Soft Machine**.

Just as an archetype exists upon which the main characters are fashioned — that of the Hanged Man, Mexico plays a kind of Ur-role in relation to countries along and South of “the Tropic of Cancer” to borrow Henry Miller's famous title for his work, a mixture of fiction and memoir about the sexual adventures of a young expatriate writer, published in Paris in 1934 and banned for twenty-seven years in the United States. Of all the countries of the so-called “global south” mentioned in either Lowry's or Burroughs's work, Mexico occupies a central place as the appropriate location for the hanging, so to speak, of the Hanged Man. Besides in **Under the Volcano** and Burroughs's 1960s trilogy, Mexico appears as this kind of *topos* in numerous other works by the two writers. For instance, Mexico features in Lowry's collection of short stories **Dark as the Grave Wherein My Friend is Laid** (1968) and his Mexican poems **The Lighthouse Invites the Storm**. From Burroughs's 1952 *Queer* with its descriptions of Mexico in terms of its “pitiless... blue sky,” “circling vultures,” “blood and sand,” “sheer filth and poverty,” and “psychic and physical terrorism,” (BURROUGHS, 1985, p. v-vii) to his 1987 **The Western Lands**, Mexico plays an important recurring role.

Mexico in Lowry's **Under the Volcano** and Burroughs's trilogy is not just any country “South” of “Northern” imperial nations, Britain and the United States. Lowry's novel and Burroughs's trilogy portray Mexico in terms of the founding of control-bent civilizations in the Western hemisphere — beginning with the pre-Columbian Aztecs and Mayans to the conquest and colonization of the Americas by Spain and other European powers, to more recent Anglo-American imperialization of the Americas. Hence, **Under the Volcano** describes murals by Diego Rivera, usually treated as the quintessential modern Mexican artist, as a pictographic condensation of these historical narratives:

The slow darkening of the murals as you look from right to left. It seems somehow to symbolize the gradual imposition of the Spaniards' conquering will upon the Indians. [...] If you stood at a greater distance still it might seem to symbolize for you the gradual imposition of the Americans' conquering friendship from left to right upon the Mexicans. (LOWRY, 1965, p. 212).

Lowry's and Burroughs's own narratives are equally invested in the idea and the hieroglyphization of Mexico as "the seat of the history of" not only "the conquest," (LOWRY, 1965, p. 295) but of conquest itself.

The mural reference is part of an extended metaphor involving the concept of writing on the wall. Mexico as a mural is composed of successive layers of this pictographic script which both attests to and, often in Burroughs's fiction as well as Lowry's, constitutes a technique of conquest or of control as conquest through invasion and colonization. For example, gazing at a movie poster, M. Laruelle, one of the characters of Lowry's **Under the Volcano**, thinks to himself:

That poster looming above him now, showing the murderer Orlac! An artist with a murderer's hands; that was the ticket, the hieroglyphic of the times. For really it was Germany itself that, in the gruesome degradation of a bad cartoon, stood over him. (LOWRY, 1965, p. 25).

The passage suggests that the Mexican movie theater furnishes a "hieroglyphic of the times" — in this case, of Germany's attempted takeover of Europe in the 1930s and early 1940s. Furthermore, the prepositional phrases of the passage describing the movie theater poster — "looming above him" and "stood over him" — imply that this "ticket," this hieroglyph about conquest, also has the consecrated power derived from an aesthetics of subliminal association to influence the thoughts, feelings, and destiny of the viewer.

"Hieroglyph," the literal meaning of which is "sacred inscription or carving," usually refers to a conventionalized picture of an object standing in for a world. As Burroughs points out in *The Ticket that Exploded*, like "word lines," it both embodies and depends for its effect on "controlled association" (BURROUGHS, 1987, p. 208). The sight of X or Y is supposed to trigger X or Y thought. To the extent that a hieroglyph symbolizes something that it does not directly figure, it may be said to contain a hidden meaning, for Lowry and Burroughs, generally of "sinister significance" (BURROUGHS, 1985, p. xviii). As an enigmatic symbol, it is readily available only to the initiated. Furthermore, as a series of enigmatic symbols, it constitutes a code, transparent to those who either have devised it or broken it. Presumably, the operators of the code can manipulate its signs and symbols for the purpose of colonizing and controlling others.

Lowry's **Under the Volcano** and Burroughs's 1960s trilogy depict Mexico as a culture founded on hieroglyphs. Lowry's novel concentrates on geological

landmarks, two volcanoes, as hieroglyphs not only characterizing the landscape south of Mexico City, but, moreover, spelling a catastrophe that has branded Cuernavaca/Quauhnhuac with an indelible air of fatality — “wherever you turned the abyss was waiting for you round the corner” (LOWRY, 1965, p. 17). Burroughs’s trilogy, on the other hand, treats a human-made textual monument, the Mayan calendar, as the key to Mexico:

I went to Mexico and studied the Mayans... The Mayans had a solar, a lunar, and a ceremonial calendar rolling along like interlocking wheels... The Mayan writings have not been fully deciphered, but we know that most of the hieroglyphs refer to dates in the calendar... the Mayan control system depends on the calendar and the codices which contain symbols representing all states of thought and feeling possible to human animals living under such limited circumstances — these are the instruments with which they rotate and control units of thought. (BURROUGHS, 1980, p. 91)

Lest one imagine that the hieroglyphs of the Mayan calendar pertain only to it and the Mayans who contrived it, the last novel of the trilogy, **Nova Express**, implies that this system has been disseminated all over Mexico and, in fact, composes the country: “Great winds whipping across a black plain scattered the codices and hieroglyphs to rubbish heaps of the earth — (A Mexican boy whistling Mambo, drops his pants by a mud wall and wipes his ass with a page from the Madrid codex)” (BURROUGHS, 1980, p. 225). Similarly, **Under the Volcano** intimates that Mexico is both founded on and composed of hieroglyphs of control. Examples of hieroglyphs that compose it or at least the Consul’s and the reader’s experience of Cuernavaca are the Ferris wheel which revolves “backwards” “in the dark tempestuous night,” the pictures, posters, and signs in cantinas and movie theaters, “cuneiform stone idols,” a murdered Indian lying along a road, and a ubiquitous sign in Spanish that reads, “¿Le gusta este jardín / que es suyo? / ¡Evite que sus hijos lo destruyan! [Do you like this garden / that is yours? / Keep your children from destroying it!] (LOWRY, 1965, p. 20, 199, 244). The sign in Spanish functions on various semiotic levels. It can be interpreted to reference an actual garden, but also Mexico and the greater New World as an “Eden” destroyed by conquest.

Ultimately, these works portray Mexico in toto as itself “a fatal hieroglyph of doom.” Contrary to Stephen Spender’s claim about **Under the Volcano**, that it “is not a statement about civilization so much as an account of one man’s soul within

the circumstances of a historic phase” (SPENDER, 1965, p. xii), the subject of doom in both Lowry’s work and Burroughs’s trilogy is not so much the individual psyches of the main protagonists or authorial personas as the cultures that they partly represent and normative discourse in general. Although the main characters may be alcoholics and junkies, none of these works, neither Lowry’s and especially not Burroughs’s, can be reduced to stories about individual addiction. Primarily, they are concerned with addiction in a wider and older sense of the word—meaning to give up one’s control and, in Roman law, for instance, to be delivered, as if by judicial sentence, to a master (not oneself): in other words, to be a slave under a master’s control, to be enslaved. These works plumb addiction as a historical, cultural, and philosophical problem of un-freedom rooted in the relation between and use of words and images. Addiction can be as much a nuclear arsenal and weaponry habit as a junk habit (BURROUGHS, 1987, p. 59). The need to be in control of others, whether through weapons or words and images or both in mutual reinforcement, can also be a form of addiction.

Lowry’s and Burroughs’s portrayals of Mexico do not simply fulfill the post-Romantic artist’s quest for a Luciferian world-upside-down, for a self-chosen hell or purgatory. Instead, their portrayals symptomize an investment in the pre-linguistic and the non-verbal, in that which, to borrow artist / visual theorist Victor Burgin’s Roland Barthes-ian definition of the hieroglyph, “communicates instantaneously and stands outside discourse” (BURGIN, 1986, p. 119) or would seem to do so. In these works, Mexico is the land of signs that stand outside of normative discourse. Yet, as symbols in a semiotic system, they are analogous to that discourse. The analogical relationship between hieroglyphs doubles up for the *doppelgänger* effect between Mexico and Anglo-Euro-America.

Mexico’s function as cultural *doppelgänger* for the “Anglo” writers’ cultures (England and the United States) finds its condensed mimetic reflection in the juxtaposition of hieroglyph and word. The hieroglyph stands in as a double for the written word. However, while this double rivals linguistic discourse, it also marks a heightened awareness of discourse (oral, written, and pictured) as the code and encoding of civilization — and, as such, a means of social control like the Mayan calendar. In **Under the Volcano** and Burroughs’s trilogy, Mexico as unfamiliar hieroglyph highlights the seemingly familiar Anglo-Euro-American culture as hiero-glyphed and as a culture whose codes are spelling waste, war, planetary devastation, extinction. Thus, in Mexico “the Consul wouldn’t have

needed a practiced eye to detect on this wall, or any other, a Mene-Tekel-Peres for the world, compared to which mere insanity was a drop in the bucket” (LOWRY, 1965, p. 146).

To say “fatal hieroglyph” is to purposely engage, for the sake of emphasis, in redundancy. Theoretically, a hieroglyph, as a condensation of space and time, is always already fatal. What is meant here by fatal? Jean Baudrillard provides a defining description of “fatal”: “[T]he fatal is always an anticipation of the end in the beginning, a precession of the end whose effect is to topple the system of cause and effect” (BAUDRILLARD, 1988, p. 88). The fatal also topples conventional “reality” governed by the status quo and the “acceptable.” The “power of the fatal sign” is that it is even more inexorable than that conventional reality (BAUDRILLARD, 1998, p. 100) and constitutes a kind of exorcism of it. Lowry’s and Burroughs’s works cast Mexico, place and hieroglyphic text, as the site for the exorcism of demons that may appear personal but are always cultural. One’s culture, one’s civilization, like alcohol or other kinds of drugs, can enslave one, too. In turning Mexico into a fatal hieroglyph of doom, both modernist and postmodernist writers draw on a long tradition of primitivizations of Mexico. However, what might be seen as fairly stereotypical capitulations to such primitivizations also function as alternative modes of knowledge, symbol-making, and anti-narration, deliberate plumbings of the seemingly non-linear, irrational, atemporal² (embracing past and future in a glance), to critique the European and Gringo colonizer / conqueror in Lowry’s case, and the electro-chemical and media-controlled malaise of military-industrial Anglo-America in Burroughs’s. In both cases, these representations of Mexico serve to cast serious doubt upon facile notions of linear, sequential history, progress, and space-time.

How and to what ends these texts exorcise these demons is best encapsulated in the image of the Ferris wheel in a Mexican amusement park in Lowry’s **Under the Volcano** and in several scenes of Burroughs’s trilogy. The Ferris wheel, designed by U.S. Anglo California Military Academy graduate and civil engineer George Washington Gale Ferris, Jr. (1859 - 1896) and inaugurated at the 1893 World’s Columbian Exposition in Chicago, was a large upright wheel originally conceived to rival Paris’s Eiffel Tower. It rotated on a permanent stand and had thirty-six cars (each fitted with forty revolving chairs) suspended from its rim

2 See Frances S. Connelly, **The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907** (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1995).

as the wheel revolved. It could accommodate over two thousand passengers at any one time. During its years of operation (from 1893 to 1906) it carried over two-and-a-half million passengers.³ Since its invention, many other Ferris wheels have been built and operated in the United States and elsewhere around the world. Both Lowry's and Burroughs's text deploy references to a Ferris wheel as one of the most "fatal" of hieroglyphs in relation to its motion. Its rotating movement on a fixed axis, which ends where it began, suggests the inexorable prescribed and circular quality not only of history and culture but, moreover, of the normative discourse that underwrites them.

For Lowry and Burroughs, the Ferris wheel is perfectly analogous to the rigged machinery of discourse and ideology implicating anyone inserted into that discourse/ideology (or interpellated by it) in an endlessly self-replicating system. To express this idea another way, the Ferris wheel correlates to interpellation—to the mechanisms that spread the dominant ideology and bring subjects into being within its defining structures. For Lowry's *Consul*, the Ferris wheel is "the wheel of the law, rolling" (LOWRY, 1965, p. 218), and the law is as much discourse and ideology as existential fate. For Burroughs it is another avatar of the Mayan calendar that provides a "prewritten life script" (BURROUGHS, 1980, p. 154), an interconnected series of symbols that regulate thought through controlled association.

The question in both Lowry's and Burroughs's novels is how to break the rigged wheel of culture's words and images that keeps one addicted and enslaved to its control. Such a break signifies at least partial exorcism of historical and cultural demons of possession. Though Lowry's work is generally classified as modernist and Burroughs's as postmodernist, their texts attempt to exorcise these demons through similar means. They confound the rigged machinery of associations (that some might call "conventions") through montage, flashbacks, cut-up, abrupt changes of scene and perspective, and other devices that "mix everything up" like Burroughs's *Puto the Cement Mixer*, replacing orderly narrative movement with perpetual motion. Both Lowry's and Burroughs's text dare to literalize and even rival the Ferris wheel effect, fighting fire with fire or, in this case, the Wheel with wheels. This use of the master's tools to dismantle the master's house takes the form of repeating units of description and the duplication of endings in

³ For more information on the first Ferris wheel and the concept of Ferris wheels, please see Norman Anderson's book **Ferris Wheels: An Illustrated History** (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1992).

beginnings. These techniques draw the reader's attention to the very process of learned association. The texts suggest that consciousness of this process marks the start of a liberating detachment from the control of civilization's words and images.

Examining the work of Lowry, the British modernist, and that of Burroughs, the Anglo-American postmodernist, together substantiates elisions of British into Anglo-American culture as well as thematic and formal continuities between so-called "modernism" and "postmodernism." Such an examination also confirms some differences in the understanding of the fatality of the hieroglyph and its deployment as both narrative cause and textual effect. A clue to the most significant difference between Lowry's **Under the Volcano** and Burroughs's trilogy **The Soft Machine**, **The Ticket that Exploded**, and **Nova Express** can be discerned from the very titles of the works. Lowry's work, like so many modernist novels despite their claims to depart from the nineteenth-century novel, gives in to the pull of myths that mark definite beginnings and endings: the expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden, the sacrifice of the hero, or a version of apocalypse. Rather than breaking the Ferris wheel apart, the novel puts an end to its vertiginous movement by sacrificing the Consul to some fascistic Mexican police who throw his body into a ravine (reminiscent of a volcanic crater) along with that of a dead dog. Lowry's novel yields to the fatality of its own fatal hieroglyphs. It cannot resist closure because this kind of closure makes possible a certain tragic sublimity or declivity as the case may be. How else to end a story about an ex-Consul, an Englishman lost in Mexico, other than by martyring him under a volcano? Volcanic apocalypse taps into a particular kind of apocalypticism, geologically primitive, appealing to the penchant for grand myths rather typical of modernist quest texts.

Burroughs's novels, on the other hand, resist cathartic fatality by insisting on one significance of "fatal" over others — total exposure of means and ends rather than the mythic sacrifice of the hero. The "total exposure" of the workings of the rigged wheel instead of the stilling of its vertiginous movement is designed to break the wheel's logic of control over its subjects, including the reader. The titles of the novels, or rather anti-novels, in Burroughs's trilogy — **The Soft Machine**, **The Ticket that Exploded**, and **Nova** (as in the Spanish *nova* /does not go, work, function) **Express** — suggest, in typical postmodernist fashion, both aborted travel and proliferation: melting, exploding, ex-pressing. These are processes, more

than actions. They differ from a modernist catharsis that nearly always involves intentional sacrifice, the death of the hero or heroine. Though Lowry's **Under the Volcano** and Burroughs's trilogy share the Hanged Man archetype, in the trilogy the Hanged Man is merely one more cipher of "Operation Total Exposure." This Operation functions as a kind of counter-apocalypse in which the Hanged Man turns into a trickster hierophant who, instead of submitting to control, re-programs the environment with his trickster tools. Burroughs's **Nova Express** urges readers to read the writing on the wall, the fatal hieroglyph of doom, learn the techniques of the Mayan calendar, and, like a hierophant turned trickster, do the following: "Call in the Chinese [and the Mayan and the Spanish] and any random factors. Cut all [reels of] tape. Shift cut tangle magpie voice [and word] lines of the earth... show you [and the boardroom "bastards"] 'Operation Total Exposure.' For all to see. In Times Square. In Piccadilly" (BURROUGHS, 1980, p. 197). The art to be practiced to defeat the social forces of control is one of revealing and defeating the logic of the dominant narratives by interrupting them with "random factors," cutting them up, folding them in, montaging, and scrambling their words and images.

Burroughs's experimented extensively with this kind of breaking and scrambling of "the verbal association lines" (BURROUGHS, 1989, p. 137) that erect walls or barriers around consciousness. But, his experimental writing also strives to imitate other media — film, and sound recording — as he wanted his verbal experiments to be as tactile and plastic a medium of communication as these other media in order to "produce certain effects on the human nervous system" (BURROUGHS, 1989, p. 28). These effects are designed to help liberate himself and others from the social conditioning / social control dictating their thoughts. The narrative logic of "word-locks" produced this social conditioning (BURROUGHS, 1989, p. 28, 49). Burroughs compares these word-locks or word-and-image-locks to the "most precise and hermetic control" calendar of the "ancient Mayans" (BURROUGHS, 1989, p. 38). The only way to break away from the control imposed by those in power (the Mayan priests then or the military-industrial order in post-World War II Anglo-American society) is to re-arrange, scramble, the elements of the calendar-like narratives and mainstream media of US society (including newspapers, television, and Hollywood film). Operation Total Exposure in Burroughs's **Nova Express** can be interpreted as the author's attempt to expose the ways in which a destructive, dominator civilization controls

its citizens and gets them to be politically docile — through the use of fear and shame-mongering tactics and either/or binary “logic.”

About nine years after the publication of *Nova Express*, in interviews from 1973 Burroughs calls these tactics “the tape recorders of Watergate” (BURROUGHS, 1989, p. 14). In these early 1970s interviews he describes a method for using the tape recorders of Watergate against regimes of control such as Nixon’s. The method involves using several tape recorders (or whatever devices might furnish multi-tracks), recording opposing “realities,” splicing or mixing together tracks that contradict each other and playing the mix back. Burroughs explains: “This cutting and playback can be very complex, involving speech scramblers and batteries of tape recorders but the basic principle is simply splicing sex tapes and disapproval tapes together” (BURROUGHS, 1989, p. 15). What is revealed is the absurd censorious logic of censorship and repression that depends on that which it opposes. The way to counteract this socio-political-and-psychological control is to expose its logic through recording, splicing, scrambling, and playback. Burroughs explores this prankster counteraction in his anti-novel novels that aim to expose what society’s control tries to obfuscate — hence “Operation Total Exposure” for all to see “In Times Square. In Piccadilly,” in the financial and cultural centers of US and British empire.

In his interviews as much as in his novels, Burroughs reminds readers of Mexico’s Mayan culture as precursor and double of Anglo and Anglo-American cultures of control. In the interview “Journey through time-space” Burroughs’s explains the importance of studying the Mayan calendar which he explicitly refers to as a “model system” of control:

The ancient Mayans possessed one of the most precise and hermetic control calendars ever used on this planet, a calendar that in effect controlled what the populace did thought and felt on any given day. A study of this model system throws light on modern methods of control. (BURROUGHS, 1989, p. 38).

By applying the phrase “model system” to the calendar of the Mayas of southern Mexico (as well as of Guatemala, etc.), Burroughs reverses Euro-American colonial and imperial assumptions about precedence, about which cultures are “models” and which imitators or copiers of what others have done. In his novels and interviews not only is Mexico the doppelgänger of the Gringo

psyche, as Gloria Anzaldúa declares, but fatal hieroglyphic model for the empires of the United States and England implied in that phrase from the 1964 anti-novel **Nova Express** “In Times Square. In Piccadilly.”

This critique of British and Anglo-American empire in Burroughs constitutes a continuity between his representations of Mexico and those of British modernist writer of exile Malcolm Lowry. Mexico for both writers is the place where they confront the Shadow, in the Jungian sense, of their own cultures — where they experience the hellish control-bent aspects of their own civilizations. At work here is a strong element of projection in the psychoanalytic sense. It is tempting to dismiss these representations as the hegemonic, colonial fantasies of white men “exiled” from their own cultures for various reasons. In many ways their representations do indeed serve as evidence for Anzaldúa’s pointed observation about Mexico being the doppelgänger in the Gringo psyche, if by “Gringo” we can also include an Englishman such as Lowry. However, at the same time Lowry’s and Burroughs’s representations of Mexico are in themselves critiques, not so much of Mexico, as of their own cultures, of the problematic values of their own societies. Through an engagement with Mexico or certain aspects of Mexican culture, both writer exiles attempt an “exorcism” of their possession by their own cultures. Mexico is the place where demons are confronted and an imaginative attempted exorcism of them devised. Even in its negative manifestations, Mexico was vitally important to Lowry’s and Burroughs’s aesthetic and political visions rendered through the written word.

Malcolm Lowry (1909 - 1957) himself was already dead before Burroughs published **The Soft Machine** (1961), the first book in the trilogy. **Under the Volcano** was published in 1947, fourteen years before Burroughs’s **The Soft Machine** and seventeen years before his **Nova Express**. However, Lowry’s and Burroughs’s novels advance critiques of Western imperialism, conquest, and capitalism with significant continuities between them. These critiques are not without their limitations. Indeed, they bear the traces of the colonialism they target. This is particularly the case in Lowry’s **Under the Volcano** whose “incompletely decolonized” Consul, as environmental criticism and world-systems postcolonial studies scholar Sharae Deckard argues, commands far too much attention and diverts it away from the sufferings as well as the agency of the Mexican characters (DECKARD, 2010, p. 51-76). Nevertheless, viewed as part of larger cultural patterns, Lowry’s and Burroughs’s written works (not necessarily

their lives) symptomize the rise and spread of decolonial, liberationist expressions and movements from the late 1940s to the mid 1960s, as the publication dates of these novels indicate. Lowry's **Under the Volcano** can be seen as a pre-Beat work that inspired Beats such as Allen Ginsberg and Walt Curtis. Burroughs's novels or, more accurately, anti-novels are anti-authoritarian comic noir versions of Beat generation counter-cultural values in the post World War II era. Some of those key values were: rejection of materialism and mainstream, conventional narratives, the quest for spiritual and sexual liberation and exploration, experimentation with mind-altering drugs and/or Eastern religions or both, fomentation of youth movements and visionary utopianism as well as dystopianism connected with these, a keen interest in the convergence of verbal, musical, and visual arts, and a fascination with Mexico as a kind of antithetical mirror-image doppelgänger of the Gringo psyche (WATSON, 1998, entire book). Burroughs's trilogy embodies all of these values seen through the dark, smoked-glass-lenses of a deeply anti-authoritarian, critical paranoia that seems, unfortunately, merely lucidly realistic in the twenty-first century.

These Beat generation counter-cultural values are intimately connected with exile — whether that exile takes the form of actual expatriation from one's country or not. Beats both expatriated and, while in their own countries, lived in a state of flight and/or resistance from the hegemonic structures of control. In many cases, they were both expatriates and internal exiles. Mexico was a key destination in this double movement of expatriation and internal exile, certainly for many U.S. Beats, but also, apparently, for the proto-Beat English Lowry. Lowry's and Burroughs's representation of Mexico as fatal hieroglyph is the signature of their exilic consciousness. Lowry wrote **Under the Volcano** in a succession of places: Hollywood, Los Angeles; Cuernavaca and Oaxaca, Mexico; and Vancouver, Canada. He was far from his native New Brighton, Wirral (west coast of England), United Kingdom when he was working on his manuscript. Burroughs wrote most of his trilogy in London and Paris, far from his city of birth, St. Louis built in Missouri along the western bank of the Mississippi river on the border with southwestern Illinois. During his lifetime, Burroughs sojourned in many places: St Louis, MO; Cambridge, MA; Vienna, Austria; New York City; Texas; Mexico City; London; Paris; and Tangier in Morocco. Both Lowry and Burroughs were expatriates in the sense that they lived outside of their countries of birth for extended periods of time. However, Burroughs died in his native country, the

United States. Lowry also died in his native country of England — in Sussex.

The terms “exile” relates to their lives and works in a less literalistic way than the term “expatriate.” Neither writer was an “exile” if by “exile” one means a person forced to leave their country and barred from returning. Burroughs became an exile in this more literal sense of the word after he was arrested for forging drug prescriptions, drug possession, and drug distribution when he was living in New Orleans with his wife Joan Vollmer. To avoid conviction and serving time in Louisiana’s Angola State Prison, he and Joan fled to Mexico. Then, when he “accidentally” shot his wife in the head and killed her supposedly during a game of William Tell (or so the reiterated story goes), he fled Mexico and crossed back into the United States to avoid prosecution for culpable homicide. Mexican authorities tried him in absence and he was found guilty of culpable homicide and convicted to a two-year prison sentence which he never served because he had fled Mexico to which he was not returned by any US law enforcement (VALJAK, 2017, website). So, if he was an exile in the literal sense, he was one from the US for the period during which he lived with his wife in Mexico, having fled New Orleans to avoid going to prison. Not only was he an exile, but, furthermore, an outlaw, literally. However, the status of literal exile was temporary. Burroughs returned to the States and, although he lived in other places, he died in Lawrence, Kansas.

While not really “exiles” in the sense of being forced to leave and unable to return, Lowry and Burroughs were exiles according to another definition of the multivalent term “exile.” They were “writers of exile” by which I mean that they wrote about exile (whether or not they were exiles in the more literal sense of the word). And, writing about exile entailed for them writing exile. This is no mere play on words. Writing “exile” is exactly what their texts do, each in its own way. **Under the Volcano** and the trilogy do describe exile, as should be evident from some of the passages I have quoted, but they do more than describe exile or furnish readers with characters who are exiles. The narratives (or, in Burroughs’s case, anti-narratives) are written in such a way as to induce exile as a state of mind and being in their readers. Hence, the emphasis on ruination, loss, being cast out or rejected, wandering, catastrophe, fatality, and the attempted flight from or resistance to control. The novels, each in their own way, Lowry’s in a tragic mode and Burroughs’s in a comic noir mode, seek to alter consciousness, not merely represent it or talk about it. They seek to transmit exile as a state of mind, being, and action. This must be remembered in order to more fully understand what I

mean when I claim that Lowry's and Burroughs's representation of Mexico as fatal hieroglyph is the signature of their exilic consciousness.

In their novels Lowry and Burroughs convert Mexico into the land of their own individual respective exiles. For example, Lowry made no secret of the fact that **Under the Volcano** was largely autobiographical. These writers, who themselves inspired other dissidents of various kinds to do the same, were following in a long tradition of both European and American and, more generally, global departures to Mexico (see GUNN, 1969). People had been going to Mexico for more than a century before Burroughs went in 1949 to escape punishment in the US. Many of those people who went to Mexico in the mid 19th century were African-American fugitive slaves. In the late 1930s and early 1940s, Spanish Republicans during the Spanish Civil War fled Franco's forces by going to Mexico. And, during the Cold War in the United States, many US dissidents left for Mexico, as American Studies scholar Rebecca M. Schreiber discusses in her book (see SCHREIBER, 2008, entire book). But, Lowry and Burroughs, in turning Mexico into a fatal hieroglyph, break with the mimetic relation to actual exile in Mexico. Actual exile no longer determines the meanings or range of "exile."

Their works assign to Mexico, to aspects of its history, culture, and aesthetics, the eerie, alluring power of the fatal hieroglyph. While seeming to fall into an outrageous anti-Mexican stereotype, this representation of Mexico as fatal hieroglyph of doom is wielded against imperial, capitalist Western culture. Its deployment through the very words or hieroglyphs of the novels creates a textual environment for readers to inhabit. The fatal hieroglyph is not only produced through writing; it is the writing itself. It is a character, a semiotic sign, that scripts thought itself — that carries exile, like a virus, into the minds of readers to counteract the virus of hegemonic ideology presumed to already be lodged there. While this sounds rather ominous, this fatal hieroglyph might serve as an antidote to mind control, might begin to break the spell of dominant ideology or at least loosen its hold. By inhabiting this textual environment, readers can perceive through it, thus perceiving through an exilic consciousness themselves. This reading experience might be, potentially, deeply transforming. Exiles are less likely to feel at home within the dominant ideology. Instead, they feel displaced, alienated. They do not belong. This alienation and, more importantly, the recognition and acknowledgment of this alienation are, the texts suggest, precisely what is needed to germinate resistance to conquest and control. Of

course, things are never this simple and one can find plenty of contradictions in the texts themselves and certainly within these authors' lives (though their lives are not the subject of this essay). To some extent, it would seem that their novels attempt to defeat one form of control with another. But, here one might appeal to the ways in which these kinds of texts, often jarring and disturbing and offering no panaceas or balms, might encourage reflection and critical thinking in their readers who might, in turn, produce their own forms of resistive agency.

Jeroglífico fatal: México para los escritores de exilio Malcolm Lowry y William Burroughs

Resumen

Este ensayo explora la representación de México en la obra del escritor modernista británico de exilio Malcolm Lowry y del escritor estadounidense de postguerra y posmoderno William Burroughs. **Under the Volcano** (1947) de Lowry y la trilogía de Burroughs, **The Soft Machine** (1961), **The Ticket that Exploded** (1962) y **The Nova Express** (1964), representan a México como una tierra de jeroglíficos mortales, como si fuera un jeroglífico fatal. Teóricamente, un jeroglífico, como condensación del espacio y del tiempo, siempre es ya fatal: “una anticipación del fin en el principio” [Jean Baudrillard]. El signo fatal constituye un intento de exorcismo de la realidad convencional gobernada por el status quo. Para Lowry y Burroughs, México como sitio y texto es el lugar del exorcismo de los demonios, personales y culturales. Al convertir a México en un jeroglífico fatal de la fatalidad, tanto los escritores modernistas como los posmodernistas se basan en una larga tradición de estereotipos de primitivizaciones de México. Sin embargo, en los casos de Lowry y Burroughs, estas primitivizaciones estereotipadas también funcionan como modos alternativos de conocimiento, de creación de símbolos y de anti-narración, exploraciones deliberadas de lo no-lineal, irracional y trans-temporal para dar un golpe contra el colonizador /conquistador europeo y gringo en el caso de Lowry y el malestar del capitalismo militar-industrial angloamericano en Burroughs.

Palabras-clave: Malcolm Lowry. William S. Burroughs. México. Jeroglífico. Exilio.

References

- ANDERSON, Norman. **Ferris Wheels: An Illustrated History**. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1992.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: The New Mestiza**. 1st ed. San Francisco: Spinster/Aunt Lute Co., 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **The Ecstasy of Communication**. New York: Semiotext(e), 1988.
- BURGIN, Victor. **The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity**. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, International, Inc., 1986.
- BURROUGHS, William. Interviews. In: ODIER, Daniel. **The Job: Interviews With William S. Burroughs**. New York: Penguin Books, 1989.
- BURROUGHS, William. **Queer**. New York: Viking Penguin, Inc., 1985.
- BURROUGHS, William. **The Soft Machine**. In: **THREE Novels: The Soft Machine, Nova Express, and the Wild Boys**. New York: Grove Press, 1980.
- BURROUGHS, William. **The Ticket that Exploded**. 1962. Reprint. New York: Grove Press, 1987.
- CONNELLY, Frances S. **The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907**. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- CURTIS, Walt. **Mala Noche, & Other “Illegal” Adventures**. Portland: BridgeCity Books, 1997.
- DECKARD, Sharae. “Perverse paradise”: Malcolm Lowry and the writing of modern Mexico. In: DECKARD, Sharae. **Paradise Discourse, Imperialism, and Globalization**. New York: Routledge, 2010.
- GUNN, Drewey Wayne. **American and British Writers in Mexico, 1556-1973**. Austin, TX: University of Texas Press, 1969.
- LOWRY, Malcolm. **Under The Volcano**. 1947. Reprint. New York: J. B. Lippincott Company, 1965.
- SCHREIBER, Rebecca M. **Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2008.

SKERL, Jennifer. **William Burroughs**. Boston, MA: Twayne Publishers, 1985.

SPENDER, Stephen. Intro. In: LOWRY, Malcolm. **Under the volcano**. 1947. Reprint. New York: J. B. Lippincott Company, 1965, pp. vii-xxvi.

VALJAK, Domagoj. Influential Writer William Burroughs accidentally shot and killed his wife while demonstrating his “William Tell act.” **The Vintage News**, 25 January 2017. Available at: < <https://www.thevintagenews.com/2017/01/25/influential-writer-william-burroughs-accidentally-shot-and-killed-his-wife-while-demonstrating-his-william-tell-act/>>. Last visited: 21 May 2017.

WATSON, Steven. **The Birth of The Beat Generation**: Visionaries, Rebels, and Hipsters, 1944-1960. New York: Pantheon, 1998.

Lutar com palavras entre ruínas: narrativa e errância em **Flores artificiais**, de Luiz Ruffato

Marcela Ferreira Silva*

Resumo

A narrativa brasileira contemporânea tem problematizado a relação do sujeito com o espaço de diferentes maneiras, com destaque para a tematização do trânsito nos grandes centros urbanos e as inúmeras viagens realizadas pelas personagens. Esses “não lugares” (AUGÉ, 1994) têm sua relevância garantida por meio da construção de personagens transeuntes, andarilhos, viajantes, turistas, migrantes e imigrantes, que não conseguem se fixar em lugar nenhum, tampouco estabelecer relações de intimidade e pertencimento com os espaços por onde transitam. À luz dessas constatações, discutiremos o entrelaçamento dos temas da errância e da narrativa no romance **Flores artificiais**, de Luiz Ruffato, publicado em 2014, visto que, nesse romance, além da referida problematização do sujeito com os espaços, questionam-se, também, as fronteiras da narrativa no contexto da contemporaneidade.

Palavras-chave: Testemunha. Viagem. Narrativa.

Recebido em: 26/03/2017

Aceito em: 17/05/2017

* Universidade Federal de Goiás (UFG/FAPEG). Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás e doutoranda em Letras pela mesma Universidade.

1 Considerações iniciais

[...] a vida pode ser inverossímil, a arte não.
(RUFFATO, 2014, p. 12).

Em **É isto um homem?**, Primo Levi (1988) relata um terrível sonho que atormentava os prisioneiros dentro do *Lager*. Depois de sobreviver, eles voltavam para casa e narravam aos outros os horrores que sofreram nos campos de extermínio, no entanto, os ouvintes levantavam e iam embora, recusando-se a ouvir a história dos sobreviventes. Analisando esse sonho de Levi, Jeanne Marie Gagnebin (2009) chama a atenção para um novo tipo de testemunha que precisa ser evocado na contemporaneidade, a fim de que a memória de tristes fenômenos, como a memória da *Shoah*, não caia no esquecimento. Para além do par mortífero vítima-algoz, a terceira forma de testemunha seria aquela que não vai embora, que fica e ouve o relato do sobrevivente.

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

É esse tipo de testemunha que Luiz Ruffato explora como narrador no romance **Flores artificiais**, publicado em 2014. Essa narrativa resulta de uma coletânea de memórias narradas pela personagem Dório Finetto, quando ele visita diferentes cidades do planeta, enquanto engenheiro consultor do Banco Mundial. Nessas viagens, o narrador encontra pessoas que lhe contam suas histórias e ele se prontifica a ouvi-las. O romance nasce dessas experiências de ouvinte. A narrativa sugere um texto autobiográfico, mas a história de si vai se tornando rarefeita para dar lugar à história do outro, aquelas personagens que Dório encontra nos lugares por onde passa.

A partir da publicação de **Eles eram muitos cavalos** em 2001, Ruffato tem se destacado no cenário da literatura contemporânea. Essa relevância do escritor para as letras nacionais pode ser mensurada pela quantidade de teses, dissertações,

ensaios e livros sobre a obra do autor publicados nos últimos anos. Um exemplo disso é o livro **Uma cidade em camadas**: ensaios sobre o romance **Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato, organizado nos Estados Unidos por Marguerite Itamar Harrison. O livro reúne textos de críticos no Brasil e no exterior, a exemplo de Andrea Saad Hossne, Carmen Villarino Pardo e Renato Cordeiro Gomes (HARRISON, 2007). Essa importância do escritor para os estudos literários é reiterada por Regina Dalcastagnè (2007), ao apresentar o referido livro: “As variadas leituras suscitadas pelo romance [...] sinalizam a riqueza da obra de Luiz Ruffato, ao mesmo tempo em que apontam a fecundidade da crítica sobre a literatura do Brasil de hoje”. Além dessa recepção crítica, o autor tem publicado inúmeras obras, organizado outras, ganhado prêmios, e muitos de seus romances foram traduzidos em vários países, como Alemanha, Finlândia, Portugal, França, Itália, Argentina, Colômbia, México, Cuba e Estados Unidos.

No último capítulo de **Flores artificiais**, o narrador-personagem esbarra com um norte-americano na baía do porto de San Juan Antigo, em Porto Rico. A elaboração desse episódio pela memória do narrador é reconstituída de forma significativa para interpretar os sentidos de dois aspectos importantes desse romance: a narração e a errância. O trecho que relata esse encontro, transcrito em seguida, será importante para interpretar o texto literário ruffatiano e merece atenção por sintetizar os questionamentos que este trabalho se propõe a responder: quais os sentidos da arte de narrar no contexto da contemporaneidade, em que a experiência se tornou incomunicável? Quais os significados da errância e dos constantes deslocamentos nessa narrativa de viagens?

A luz da manhã cingia a magnífica baía de San Juan Antigo naquele sábado de maio. Impelido pela excitação da primavera, caminhava distraído rumo às estreitas vielas de San Juan Antigo. [...] Estava parado, de pé, observando o movimento, quando percebi, vindo em minha direção, um americano típico, tênis, meias três-quartos, bermuda jeans, camisa florida aberta que deixava à mostra os cabelos brancos do peito e o cordão de ouro, boné azul do Texas Rangers. Ele disse algo, no peculiar sotaque sulista, que não alcancei mas que me pareceu amistoso. Respondi saudando-o com um meneio de cabeça, que ele de pronto correspondeu, aproximando-se e apertando-me a mão. Era um homem com seus sessenta e poucos anos, ótima forma física, devia praticar esportes. Disse seu nome, que não entendi, falei o meu, que custou a compreender. Perguntou para onde ia, Vamos na mesma direção, estou naquele navio lá, e apontou para um dos três ou quatro imensos transatlânticos

ancorados no cais. Em seguida, indagou o que fazia em Porto Rico, e, quando expliquei que participava de um congresso, mirou-me com certo descaço. Sou aposentado, minha profissão é viajar. Você de onde é? Respondi, e ele emendou, Conheço seu país, Conheço São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Fortaleza, Amazonas. Estive por lá cinco vezes. E gostou? Tirou o boné, e notei que cultivava certo embaraço por sua cabeça inteiramente nua, passou a mão na careca para limpar o suor, Muito boa a caipirinha... Mas não achei no Brasil o que venho buscando... Não será o Brasil o meu destino final... [...] Sou veterano do Vietnã, e em La Drang imaginei que fosse sucumbir, como milhares de compatriotas, então pensei que se saísse ileso daquele lugar eu dedicaria o resto do meu tempo a não fazer nada, apenas vagaria de um canto a outro, descobrindo paisagens e articulando amizades, porque as ilusões, meu amigo, essas abandonei nos campos de batalha, atoladas naquela mortandade inútil e sem sentido. Não sei quem me protegeu, se Deus ou Diabo, mas em 1970 lembraram de mim, espetaram medalhas no meu uniforme e me devolveram para casa. Desde então já percorri todos os Estados Unidos, o Canadá, o México, a América Central e a do Sul, menos as tais Guianas, e agora estou investigando o Caribe... Porque decidi que só vou morrer depois que descobrir uma paragem aprazível para ser enterrado, um cemitério bonito, com uma vista estupenda, num lugar seco, porque não gosto de umidade, mas que não seja o deserto, de temperatura constante, porque não gosto de frio excessivo nem de calor excessivo... Enquanto não me deparo com esse lugar, vou adiando a morte... Deteve-se em frente ao *Splendour of the Seas*, apertou minha mão, Fico aqui, prazer em conhecê-lo. (RUFFATO, 2014, p. 138-140).

Primeiramente, nota-se que essa personagem que Dório encontra em Porto Rico serve de emblema para se pensar a relação conflituosa do sujeito com os lugares, acentuada nas últimas décadas do século XX. Um ex-combatente de guerra no Vietnã, ao voltar para casa, não consegue mais pertencer a esse espaço e viaja compulsoriamente, resistindo à fixação e a tudo que estabelecer raízes implica. O motivo que o impulsiona à errância advém do desejo de encontrar uma “paragem aprazível para ser enterrado”, porque os Estados Unidos já não representam mais o lar ou a “pátria retórica”. O lugar onde se deseja ser enterrado é significativo para ele, porque ser enterrado pressupõe integrar-se ao espaço e, mais que isso, trata-se de uma integração definitiva por meio da morte. Por isso, toda relação com o espaço é subjetiva, não está associada apenas aos limites físico-geográficos, mas diz respeito também à retórica de sociabilidade que o lugar engendra e compartilha com seus habitantes.

O segundo ponto importante constitui-se na busca pelo outro lugar, movida pela expectativa do que virá. Novamente, o lugar que se espera encontrar é projetado a partir de anseios subjetivos, um lugar ameno, de clima e sociabilidade amenos e sem conflitos. Não encontrando esse lugar, o sujeito se torna um errante: “Mas não achei no Brasil o que venho buscando... Não será o Brasil o meu destino final.” (RUFFATO, 2014, p. 139). Dessa forma, a errância se constitui como a possibilidade da existência em um mundo eivado pela guerra. Ela ocorre em virtude da descrença que permeia a retórica que o lugar faz erigir: “Porque as ilusões, meu amigo, essas abandonei nos campos de batalha, atoladas naquela mortandade inútil e sem sentido.” (RUFFATO, 2014, p. 139).

Assim como a errância será uma constante em todos os capítulos de **Flores artificiais**, há também essa capacidade de Dório para ouvir a história daqueles que ele encontra em suas viagens e, por conseguinte, a disposição para narrá-las, ou seja, dessa experiência de encontros efêmeros surge algo que vale a pena não deixar cair no esquecimento, que são as histórias desses seres anônimos. Dório Finetto é a testemunha que não vai embora. Ao vagar por diversos países nas últimas décadas do século XX, ele encontra pessoas de diferentes lugares do mundo, e todas elas, de uma forma ou de outra, foram atormentadas pelo trauma, individual ou coletivo, que as tornou seres errantes e em permanente conflito com os lugares.

Dório reconta sua história em um livro como resultado, também, da tentativa de vencer um trauma pessoal. A errância assim como a narrativa são modos de resistir e continuar dando sentido à existência em um mundo sem utopias e em ruínas, sendo, para tanto, necessário um narrador que explora essas ruínas e retira delas o indizível e o inenarrável.

Alinhavados os pressupostos interpretativos que dão lastro às questões referentes à errância e à narrativa no texto **Flores artificiais**, de Luiz Ruffato (2014), este trabalho se organiza em torno de dois tópicos. No primeiro, pretende-se observar como são construídos os significados da arte narrativa tanto para Dório quanto para o projeto literário do escritor Ruffato, “autoficcionalizado” no romance, num momento em que, como afirma Walter Benjamin (1987), decretou-se o fim da arte de narrar. No segundo tópico, propõe-se analisar os sentidos da errância do narrador-personagem, que faz dele um tecedor de ruínas, um narrador que coleta suas experiências em um mundo caótico, caracterizado pela violência, pela catástrofe e pela dor.

2 Realidade e ficção: lutar com as palavras entre ruínas

O romance **Flores artificiais** problematiza as fronteiras do real e do fictício ao inserir o próprio Luiz Ruffato como uma das personagens. Dório Finetto, conterrâneo e contraparente de Ruffato, elabora alguns relatos de suas viagens pelo mundo como consultor do Banco Mundial, intitulados **Viagens à terra alheia**, e envia-os à personagem do escritor, que reelabora essas experiências de Dório e nos apresenta como resultado o romance **Flores artificiais**.

Dessa forma, o romance é um “livro dentro do livro” e organiza-se em duas partes. No conjunto, verificam-se **Flores artificiais**: composto por uma apresentação inicial, na qual Ruffato-personagem trata de seu projeto literário, da experiência de receber os relatos de Dório e da organização do romance. Na sequência, insere-se a carta de Dório, na qual ele expõe os motivos que o levaram a escrever os relatos de **Viagens à terra alheia**, concedendo plenos direitos a Ruffato sobre as histórias: “Dou inteira liberdade para o que decidir. Até mesmo para simplesmente jogar tudo no lixo.” (RUFFATO, 2014, p. 14). Após a carta é que se iniciam os relatos de Dório, e após essas narrativas, incorpora-se um memorial descritivo, em que Ruffato esclarece detalhes sobre a vida de Dório e no qual ele afirma não se reconhecer.

Viagens à terra alheia é composto por oito histórias: a primeira conta a história de Bobby e se passa no Brasil, quando Dório vive em Juiz de Fora e estuda engenharia; a segunda se passa em Buenos Aires, Argentina: Dório conhece uma francesa que busca um novo sentido para a vida em outro país; a terceira se passa em Dolores, Uruguai: Dório conhece um cidadão chamado El Gordo, cuja infância fora marcada pela repressão da ditadura em seu país; a quarta se passa em Havana, Cuba: Dório conhece Nádia, uma mulher desesperada para fugir da miséria e da violência que permeiam essa sociedade assolada pela repressão; a quinta se passa em Hamburgo, Alemanha: Dório conhece Anka, uma mulher solitária, dona da pensão onde ele fica hospedado; a sexta se passa em Beirute, Líbano: Dório conhece Marcelo, um argentino que também viaja pelo mundo porque já não tem um lugar ao qual pertencer; a sétima se passa em Dili, Timor Leste: Dório conhece Alexandre, cuja vida fora marcada pela miséria, pela violência e pela dor da perda; a oitava se divide em duas partes, o referido encontro com o norte-americano em Porto Rico, e, no Brasil, Dório está em seu apartamento, sozinho, na virada do milênio, acometido por uma grave depressão, sendo encontrado e encaminhado ao hospital.

Feita essa descrição geral da estrutura do romance, observa-se que, nessas partes que antecedem os relatos de **Viagens à terra alheia**, a narrativa é questionada em duas instâncias. Primeiramente, impõe-se à leitura do romance averiguar as fronteiras entre vida e ficção para o projeto literário de Ruffato, ficcionalizado como uma das personagens do sistema interno da obra. Trata-se de uma estratégia narrativa muito comum nos romances realistas: aproximar obra e realidade servia, como afirma Jack Goody (2009), para dar maior credibilidade à literatura, como conhecimento privilegiado do real, já que o estatuto de ficcionalidade era tratado como um aspecto negativo naquele momento.

No entanto, na contemporaneidade, bem depois de a arte reivindicar a sua autonomia, há uma ressignificação do que se configura como literário, e o termo sugerido pelos estudiosos da segunda metade do século XX para esse embaralhamento das fronteiras entre ficção e realidade é a autoficção. Trata-se da ficcionalização do escritor, pessoa com registro civil inserida no âmbito da ficção, tornando-se personagem da narrativa, numa mistura de autobiografia e romance. Segundo a perspectiva de Kelley Duarte, essa característica deixa entrever o papel da literatura, na contemporaneidade, de constituir-se como

[...] um espaço de restituição e recomposição dos resquícios do vivido, da memória, em um período pós-guerra ou pós-trauma, a nova escritura do eu que emerge ganha dimensões terapêuticas de uma escrita reparadora, dando conta de um sujeito fragmentado e de uma nova percepção de si mesmo. (DUARTE, 2010, p. 27).

Nas primeiras décadas do século XXI, essa estratégia também pode ser interpretada como resistência à morte da narrativa, decretada por um contingente significativo de estudos críticos do século XX. Quem primeiro alertou para o fim da arte de narrar foi Walter Benjamin (1987), nos idos de 1935-1936, em um texto intitulado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Para alcançar as proposições de Walter Benjamin nesse texto, talvez, seja necessário compreender antes o contexto em que ele o escreveu. Trata-se de um ensaio de 1936, quatro anos antes de sua morte, momento em que Benjamin, alemão de origem judia, já pressentia o seu não lugar tanto na academia conservadora quanto na Alemanha nazista. Desde 1933, Hitler já havia se tornado o chanceler do *Reich* e empreendido uma “caça aos judeus” não só da Alemanha como de outros países. Noutras palavras, Benjamin escreve em um período tenso entre guerras. Apesar

de ter se suicidado em 1940 e não ter vivido até o desfecho da Segunda Grande Guerra, já sentia as suas consequências: suicida-se na fronteira entre a França e a Espanha, tentando fugir da perseguição nazista. Segundo Gagnebin (2009), se Benjamin não tivesse cometido suicídio, teria morrido nos campos de extermínio.

Feita essa alusão contextual, talvez se torne mais compreensível a tese de Benjamin (1987, p. 197) nesse texto, ao afirmar a morte da narrativa: “É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” Na concepção do autor, os soldados sobreviventes voltavam da guerra mais pobres em experiências comunicáveis, porque a guerra é desmoralizante e a arte de narrar se associa com a transmissão de uma experiência edificante, em que aquele que narra tem um ensinamento a ser transmitido.

Essa afinidade de Dório com a arte da narrativa remete a essas considerações de Benjamin (1987) sobre a morte da arte de narrar na contemporaneidade. Para Benjamin (1987, p. 198), não há mais experiências comunicáveis. A sua tese é a de que: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” Nesse sentido, é possível observar que o norte-americano que Dório encontra é um combatente que voltou da guerra e a experiência que ele tem a comunicar é a experiência das ruínas, os traumas de um mundo caótico e bárbaro que não acolhe os sujeitos, mas que os expulsa e os segrega, restando-lhes a errância como resistência e como recuperação do vestígio de humanidade que a hostilidade do mundo lhes tolheu. O ex-combatente vaga para encontrar um lugar melhor, para simbolizar as ruínas que a guerra legou, para vencer o trauma.

O papel do escritor contemporâneo se confunde com o do narrador (Ruffato-Dório), ambos são incapazes de simbolizar a experiência da guerra e do trauma. Entretanto, eles se traduzem na figura da testemunha que não vai embora, que escuta o indizível, o insuportável relato do sobrevivente para, depois, como num revezamento, transformar em literatura, a qual não consiste na transcrição do real, mas na sua representação. Tanto Dório, a testemunha que escuta o relato de outras personagens traumatizadas e narra-o para vencer seu próprio trauma individual, quanto Ruffato, personagem do escritor que se debruça sobre os relatos de Dório, são as respostas formais que a literatura consegue dar a esses questionamentos contemporâneos.

Em certa altura de seu texto, Benjamin (1987, p. 198) afirma que: “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção.” Se pensarmos no contexto de Benjamin, período entre guerras, de tensões políticas, de perseguições e, também, de conservadorismo da academia, é possível compreender que não existem mais sabedoria e experiência comunicáveis nesse mundo. Que conselhos podem ser dados quando o mundo acabou de sair de uma guerra e já começa a empreender outra? Não há experiência comunicável, compartilhamento de sabedoria em um mundo de guerras, barbáries e horrores. Guerra feita por homens contra homens. Se o conselho tem a característica de obter um conhecimento, a fim de advertir sobre os erros e, por conseguinte, aprender com eles e evitá-los, o contexto de Benjamin mostra bem o contrário: não há sabedoria na guerra. A crise da narrativa é, por extensão, a crise da ciência, do saber, da religião e de muitas outras verdades iluministas que fundaram o mundo moderno.

Longe de querer afirmar o contrário de Benjamin (1987), que a experiência na contemporaneidade é plena, Ruffato parece traçar uma terceira via para o problema da narrativa literária, reivindicando para ela o estatuto da ficcionalidade: a literatura explora aquilo que poderia ser. Eleva-se a capacidade do escritor de observar a experiência do outro e transformá-la em estética. Como um profissional da linguagem, o escritor contemporâneo é um alquimista, converte textos de caráter referencial e as experiências alheias em linguagem literária. É o que ele faz com os relatos de Dório: “Mais que criador, atuo como organizador e editor.” (RUFFATO, 2014, p. 10).

Nessa relação Ruffato-Dório, há a delegação da voz, e o narrador deixa de ser aquele que colhe suas experiências na própria vivência. Como um periscópio, ele observa e perscruta mais do que vive. Se interpretarmos essa estratégia narrativa à luz da tese benjaminiana, é possível afirmar que ela atesta em definitivo a decadência da arte de narrar. No entanto, a narrativa ainda continua viva, porque em plena atividade, e o narrador modificou o seu papel, não mais o de conselheiro que narra o que viveu e, por isso, tem um ensinamento a dar, mas o tecedor de ruínas que não conta mais as experiências grandiosas e edificantes, porque elas não existem mais nem fornecem um repertório convincente nesse momento de crises das utopias. Ele prefere as memórias da dor, das experiências que não deram certo, das ruínas e dos restos. O narrador não tem conselhos a dar porque a experiência é a do trauma e ele parece não ensinar nada de grandioso, do mesmo modo que da

guerra não se pode colher nenhuma verdade positiva ou edificante. Como afirma Theodor Adorno (1998, p. 26): “Escrever poesia depois de Auschwitz é um ato bárbaro.” Da barbárie e do horror não se absorve nenhum ensinamento, a não ser evitá-los. O trauma é a sua linguagem, a aporia e o silenciamento tornam a experiência alijada de simbolização.

Numa perspectiva freudiana, Gagnebin (2009, p. 51) define o trauma como uma experiência de choque que “fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem”. Em outras palavras, o trauma consiste nessa impossibilidade de atribuir um sentido, de dar uma resposta simbólica à experiência vivida, porque ela se fez demasiadamente dolorosa. Do trauma resulta a impossibilidade da narrativa, no sentido tradicional que resgata Benjamin (1987), de poder dar um conselho e ser ouvido. Porque a narrativa tradicional apresenta, também, esse aspecto fundamental: ter quem a escute e atribua a ela um sentido relevante, como o exemplo que constrói Benjamin (1987) em outro texto, escrito em 1933, “Experiência e pobreza”: um vinhateiro conta uma história aos filhos no leito de morte, e os filhos escutam a história do pai. A narração do pai é levada em consideração, e os filhos aprendem a lição valiosa de que a riqueza estava no trabalho.

Partindo dessa perspectiva da recepção da narrativa para que ela seja significativa na comunicação das experiências, o que há de utópico nessa tarefa empreendida pelo narrador contemporâneo, então, de narrar as ruínas, os traumas, o indizível? Que sentidos podem ser atribuídos nestas tarefas: tanto na iniciativa de Dório de escrever suas memórias quanto na empreitada do escritor Ruffato em ler e reeditar essas histórias?

A iniciativa de Dório de ouvir e de narrar as ruínas, então, seria uma forma de viver o luto, de compreender profundamente o trauma e tentar dizê-lo, num exercício doloroso, mas também de resistência ao esquecimento. Trata-se de uma árdua tarefa, mas ouvir e narrar essas histórias do fracasso, da barbárie e da dor são exercícios de memória necessários para não deixar que elas voltem a acontecer. A história pode ser reescrita e dela se pode apreender um conhecimento valioso, por meio das testemunhas em suas diferentes variações: como aquela que vê (*testis*) ou como sobrevivente (*supertis*) e, principalmente, como a testemunha que ouve o insuportável relato e não vai embora. O escritor contemporâneo sabe que os conselhos perderam seu lugar, que nem ciência nem religião oferecem mais o inventário de verdades capazes de convencer e garantir a paz, a democracia, a

liberdade. Mais que isso, esse narrador tem clareza de que as experiências são fornecidas por uma poderosa indústria cultural, que “alfabetiza pela imagem” (PELLEGRINI, 2008) e não pelo raciocínio lógico ou pela prática da reflexão. A técnica solapou a narrativa tradicional, mas, suplementando Benjamin (1987), é possível resistir. Em um mundo em que grupos privilegiados são detentores da voz, sobrepõem-se à voz dos subalternizados e operam o silenciamento, ouvir os vencidos e dar-lhes o poder de narrar seu lado dos fatos significa resistir e reinventar a arte de narrar.

Gagnebin (2009, p. 49) afirma que o texto de Benjamin deixou muitas questões não resolvidas — a morte da narrativa é uma delas —, e que os contemporâneos precisam se debruçar sobre elas para tentar propor novas saídas: “O pensamento de Benjamin se ateve a questões que ele não resolveu e que ainda são nossas, questões que sua irresolução, precisamente, torna urgentes. Talvez nossa tarefa consista em colocá-las de forma diferente.” Como as personagens que Dório encontra nas viagens, Benjamin também está nessa condição de sem teto, sem pátria, errante que, por razões diversas, não tem uma experiência edificante a comunicar. São histórias de fracasso, de trauma e de dor: “Uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição de migalhas.” (GAGNEBIN, 2009, p. 53).

Tarefa dolorosa, mas necessária essa de narrar as ruínas, como no processo de luto, rememorar o passado para poder transformar o presente. Nas palavras de Gagnebin (2009), o narrador contemporâneo se porta como:

[...] esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movidos pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder (Benjamin introduz aqui o conceito teológico de *apokastasis*, de recoleção de todas as almas no Paraíso). Esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher grandes feitos. Deve muito mais apanhar aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. [...] Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (GAGNEBIN, 2009, p. 53-54).

Tecedor de ruínas e não mais o conselheiro, eis a tarefa do narrador contemporâneo. A consciência desse narrador da inaptidão para dar conselhos, no

sentido que defende Benjamin (1987), é reiterada no título do romance, formado pelo substantivo “flores”, que remete a algo belo, e o adjetivo “artificiais”, que denota cópia, engano, equívoco, algo não autêntico. Se tomarmos “flores” como metáfora da experiência narrada no romance, é possível depreender do vocábulo a significação de que há uma experiência comunicável, mas é uma experiência de outro, apenas observada e não colhida na vivência dos fatos. O vocábulo “artificiais” faz lembrar outro texto de Benjamin (1987), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A caracterização de “artificiais” para qualificar a experiência narrada no romance ruffatiano, entendida como técnica, cópia, segundo a tese de Benjamin (1987), retira do objeto de arte o seu caráter humano, uma experiência fabricada, típica da cultura do olhar, da percepção humana sem um sentido profundo que descaracteriza a função social da arte que é a politização.

No entanto, se for possível promover uma politização por meio da arte, através da rememoração do trauma ou através da atividade terrível de ouvir o relato do sobrevivente, talvez, seja possível resgatar o sentido da narrativa no contexto da contemporaneidade. Como defende Gagnebin (2009), ao transformar o presente por meio da memória, então, a arte de narrar pode encontrar sua ressignificação e apontar para uma superação. A função do tecedor de ruínas é ser a testemunha, a terceira via de possibilidade, que, como no processo de luto, rememora o passado para não esquecer o presente. Mostrar as rasuras, o epílogo, os restos do processo falho da civilização humana no mundo contemporâneo (ROCHA, 2012), ocupando-se daqueles que a História oficial relegou e esqueceu, é tarefa cara ao narrador contemporâneo.

A essa altura da discussão, vale ressaltar a segunda instância da narrativa incorporada no romance: os significados da escrita para Dório. Observa-se que, mais uma vez, a experiência que Dório narra advém de seu papel de ouvinte das histórias alheias, em terras também alheias. Em todas as histórias, perpassa-se um tom de pessimismo. O não pertencimento, a solidão e o desamparo são os vetores constantes em todas as oito narrativas, seja pela guerra, seja pela violência institucional estabelecida em diferentes lugares do globo, seja pela miséria que afasta e insula o sujeito, alijando-o de uma vida plena. Segundo Gagnebin (2009), só quem não teve uma vida plena deseja narrar sua biografia. A escrita é uma forma de resolver as pendências da existência.

A narrativa de Dório pode ser interpretada nessa relação que estabelece Gagnebin (2009). Como um exercício terapêutico, Dório escreve sua experiência

em um momento de recuperação de uma profunda depressão. Ele narra para dar sentido à existência e continuar vivo. Na carta que escreve a Ruffato, a personagem conta ao escritor que, na passagem do século, foi acometido por uma forte depressão e passou a se tratar com uma psicanalista. **Viagens à terra alheia** é o resultado do tratamento para vencer a depressão:

Fiquei afastado do trabalho durante todo o primeiro semestre de 2000. Depois, passei a viajar para o Rio uma vez por mês, para a doutora Regina acompanhar o tratamento. Ao longo das nossas conversas, acabei sentindo vontade de escrever as coisas que contava para ela. Entre março de 2002 e dezembro de 2009, aproveitei todas as horas vagas para pôr no papel as minhas memórias. (RUFFATO, 2014, p. 13-14).

As memórias evocadas por Dório estão impregnadas de um trauma pessoal e, diante disso, ele escreve para comunicar ao outro esse trauma e, por meio da enunciação, poder restabelecer as forças, vencer a dor e dar sentido à existência. O trauma de Dório é pessoal, está associado ao sentimento agudo de solidão:

Sentei de novo na poltrona e comecei a pensar. O que tinha feito da vida? Não casei, não tive filhos, nunca mais tinha falado com meu irmão e nem com minhas irmãs. Não tinha amigos para conversar comigo. Quanto mais se aproximava a meia-noite, mais angustiado ficava. Lembrei da minha mãe, que morreu quando eu tinha dezessete anos. Lembrei do meu pai, que na época ainda estava vivo mas que eu não procurava há anos. Lembrei das mulheres que cruzaram meu caminho. Parecia que naquela sala vazia estavam todos os meus fantasmas. (RUFFATO, 2014, p. 12-13).

Tudo que Dório narra é resultado dessa memória rasurada que o distanciamento temporal modifica e transforma. No entanto, é preciso ressaltar que Dório é apenas uma personagem inventada por Ruffato, e Primo Levi, citado no início do texto, é um ser humano real, sobrevivente de *Auschwitz*. Diferente do testemunho nesse ponto, a narrativa literária prescinde dessa preocupação em ser fiel ao real. O romance se ressentido desse escrutínio ético que assombra Primo Levi. O romance tem, como afirma Marthe Robert (2007, p. 27), na sua organicidade, essa condição de sugerir o real sem ser obrigado a ser fiel à realidade: “O romance nunca é verdadeiro nem falso, fazendo apenas sugerir um ou outro, isto é, dispondo sempre exclusivamente da escolha entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de

mentira que apostam desigualmente na credulidade”. Ao citar Pirandello, Ruffato inverte essas instâncias, e o que aconteceu e o que poderia acontecer entrelaçam suas fronteiras. Ao ler as histórias de **Flores artificiais**, todas são plausíveis, críveis, retratando a situação desses seres errantes pelo globo terrestre, na mesma condição de tantos expatriados que o século XX fabricou: Levi e Benjamin são exemplares nesse sentido. Muitos outros poderiam ser citados.

Se tomarmos a emblemática frase de Adorno (2003) citada anteriormente, segundo a qual não é possível fazer poesia depois de *Auschwitz*, podemos observar que o crítico convoca os escritores a pensar a sociedade. Se, nas primeiras décadas do século XX, a arte conquistou a sua autonomia e a sobrevalorização do estético sobre o ético, como continuar se ocupando do estético, da estranheza da linguagem, em um mundo caótico que sucumbe em meio a horríveis guerras, duas mundiais para citar apenas as maiores, culminando na *Shoah*, e em outras horríveis barbáries que proliferaram durante o século XX por diferentes pontos do planeta? É por esse universo em ruínas, prenhe de conflitos e povoado de escombros, que transitam as personagens que Dório encontra, cujas experiências decide narrar no seu romance.

Como já foi referido anteriormente, **Viagens à terra alheia** compila oito histórias de personagens que Dório rememora e decide narrá-las. No próximo tópico, analisaremos apenas três delas, a fim de observar de que maneira se configuram a viagem e a narrativa na contemporaneidade.

3 Transitando sobre escombros: a ressignificação da viagem na contemporaneidade

No texto sobre o narrador, Benjamin (1987) constrói duas metáforas: o camponês sedentário que conhece a fundo suas tradições e o marinheiro comerciante que colhe suas experiências das viagens que empreende e depois volta para sua terra. Em ambas as figuras, há um fator positivo na arte de narrar: o compartilhamento de experiências, das quais se pode retirar algum ensinamento. O narrador é, portanto, um conselheiro. Essa é uma característica imprescindível da narrativa tradicional. O conselho é a essência da narrativa, resultante de uma experiência vivida que produz a sabedoria. Se não se pode mais dar conselhos é porque a experiência se tornou incomunicável.

Tomando as metáforas dos narradores de Benjamin (1987), o viajante, ao retornar ao lar, sempre tem uma experiência a comunicar. Ulisses é o emblema

mais bem realizado desse tipo de narrador, o *aedo*, que canta seus grandes feitos, a sabedoria que adquiriu ao se relacionar com outros povos e outras culturas. Na **Odisseia**, a narrativa de Ulisses torna-o um herói especial em relação ao homem comum, e é por isso que ele tem algo a narrar, e há, também, aqueles que desejam ouvir seus relatos. A experiência da viagem confere a ele a autoridade da voz narrativa. Essa era a característica distinta do herói épico: viver experiências grandiosas por meio das viagens e voltar para casa com autoridade para narrar as suas glórias e os seus grandes feitos. Ulisses, na terra dos Feácios, é esse narrador *aedo* que tem muitos conselhos e sabedoria para transmitir. Diferença fundamental entre Ulisses e o narrador contemporâneo é que o segundo transita por escombros, a retórica da guerra não é mais edificante: “A guerra é desmoralizante.” (BENJAMIN, 1987, p. 199). Levi, Dório e Ruffato são emblemáticos desse tipo de narrador contemporâneo.

A primeira história, da qual se ocupa Dório, é a de Bobby, um inglês sem família nem qualquer outro tipo de vínculo com alguém no Brasil ou fora dele. Dório encontra Bobby quando ainda é um jovem estudante em Juiz de Fora e escuta dele os relatos de sua vida. Essa personagem nasce em 1929 e participa, direta ou indiretamente, dos eventos catastróficos do século XX. Há, na materialidade do texto ficcional, essa preocupação em trazer os acontecimentos do século XX como pano de fundo das histórias narradas.

Na infância, Bobby vive um tempo no Brasil com os pais. Mais tarde, de volta à Inglaterra, em 1940, ele perde o pai, que vai lutar na Segunda Guerra e nunca mais o reencontra, a mãe enlouquece e ele vai morar com os avós: “Ele havia se acostumado, após ouvir o silvo dos petardos caindo dos aviões, a se esgueirar pelas ruas de Southampton em busca de metralhas entre os escombros” (RUFFATO, 2014, p. 26). Os laços primários são os primeiros a desmoronar nesse processo de desterritorialização. Quando termina a faculdade de Química, vê-se perdido, sem ninguém no mundo, e, incapaz de formar uma vida social, ingressa no exército inglês para lutar no Quênia. A atividade que Bobby exerce nessa guerra é a de exterminar todas as pessoas feridas que encontrasse pelo caminho: “Sua missão era esquadrihar o campo de batalha em busca de feridos e executá-los sem piedade.” (RUFFATO, 2014, p. 28).

Depois dessa guerra, tornou-se mercenário em revoltas, na luta pela independência de outros países africanos. Para além desses “eflúvios revolucionários”, ele vai para os campos de batalha porque não tem mais para

onde ir. Em 1964, de volta à Inglaterra, Bobby sente o desejo de reconstruir sua vida e retorna ao Brasil. O país está vivendo o início do processo de ditadura, mas Bobby é alheio a tudo isso.

“O país respirava dias agitados, greves, manifestações políticas inflamavam as avenidas e as páginas dos jornais, mas ele mantinha-se ignorante das marchas e contramarchas. Gostava, nos fins de semana, de assistir no Pacaembu os jogos de time do Santos” (RUFFATO, 2014, p. 55-56).

Esse resumo da história de Bobby simboliza o tipo de experiência que o romance decide contar, são seres anônimos, medíocres, nem anjos nem demônios, mas, em todos os casos, perpassados pela violência, pelo desamparo e pelos deslocamentos.

Até parece que a história de Bobby funciona como um prelúdio do que a vida de Dório vai se tornar no futuro: sem família, sem pátria, sem fé, sozinho e solitário. O que Dório decide narrar são os encontros de pessoas que, como ele, estão sozinhas no mundo. A solidão seria uma forma de autoidentificação. Dório, no romance, constitui-se pela narrativa do outro, pela alteridade, num jogo de espelhamentos, em que o que é dito sobre o outro não consiste numa escolha aleatória, mas reflete os traumas individuais. É necessário observar que as histórias narradas não são escritas tão logo elas acontecem, mas são resgatadas pela memória. No trecho que segue, o narrador incorpora essas preocupações ao dizer a história do outro:

Este é um arremedo de biografia, construída como pontes pênseis sobre abismos. Tudo que sei sobre Bobby, lembranças de lembranças, foi-me relatado de maneira caótica, com largos lapsos e imensas contradições. E costuro esses fragmentos, ouvidos há mais de trinta anos, com uma linha que não distingue mais memória e imaginação. (RUFFATO, 2014, p. 24).

Nesse ponto, é possível desconfiar da narrativa. Quando a memória resgata um fato acontecido, ela o faz por meio de uma subjetividade, que pode estar influenciada pelas experiências do narrador, instaurando uma impossibilidade de dizer o vivido de forma objetiva. Quando a memória falha, é o momento de fazer a imaginação operar para preencher as lacunas. Essas lacunas são preenchidas a partir de marcas de uma subjetividade. No caso de Dório Finetto, sua subjetividade está marcada pelo sentimento de solidão e depressão, e é a partir desse olhar distópico

que a narrativa se constrói. Há uma relação de espelhamento entre a história de Dório e as histórias das personagens que ele encontra. Pelo menos essa premissa é observável na maioria das histórias narradas. O narrador abdica da centralidade de si, enquanto protagonista do relato, para se portar como ouvinte da história do outro. O narrador se omite da autoridade de narrar sua própria vida. Parece que a própria história se torna vazia de sentidos e significados, como resultado da falência da capacidade de simbolizar o trauma.

Em Ruffato, o narrador não tem uma experiência vivida, autêntica, para contar ao leitor, exceto a de ser ouvinte da história alheia que, por sua vez, não apresenta grandes feitos. Ao contrário, são todas personagens desprovidas de grandes enredos, do qual retirar algum ensinamento, para lembrar aqui o texto de Benjamin (1987) sobre a falência do narrador na contemporaneidade. São pessoas ordinárias com suas vidas ordinárias, sem experiências edificantes e sem lugar no mundo, exatamente por não se encaixarem em nenhuma lógica de sociabilidade ou porque são incapazes de dar respostas positivas ou altruístas, em um mundo que se apresenta inóspito e sem saída. Não há saber profundo para transmitir quando para as principais questões contemporâneas ainda não há respostas, em que o passado recente nem mesmo foi compreendido. Essa decadência da transmissão de um saber por meio da narrativa é transformada na opção formal do narrador-testemunha que se exime de ser o protagonista das ações para ouvir a história do outro.

Os lugares ambicionados por essas personagens, como Bobby, por exemplo, são os bares, os hotéis, as infundáveis viagens. “Preferia a solidão dos bares e botequins das redondezas da fábrica, onde todos os dias bebia duas cachaças e três garrafas de cerveja e mastigava tira-gostos, antes de voltar para casa.” (RUFFATO, 2014, p. 35). Todos os encontros de Dório se dão nesses não lugares (AUGÉ, 1994). Por outro lado, essa condição de errante e solitário não é bem resolvida por Dório. Frequentemente, há a enunciação da vontade de ser o outro: o casado, que tem filhos, endereço fixo, família, vínculos afetivos e sociais, cuja ausência transtorna a existência da personagem, como pressuposto também da ausência de uma vida feliz: “Então, Bobby desejou também tornar-se urgente homem sério, pai de família, cidadão respeitável, e, envolto em repentina convicção, falou que achava-se prestes a deixar a Inglaterra, talvez em definitivo, rumo ao Brasil.” (RUFFATO, 2014, p. 35). Como é possível perceber, nesses fragmentos, Bobby não é uma personagem de objetivos fixos e estáveis. A incerteza e a mobilidade dos valores

e das perspectivas são inerentes a essas personagens. Em outro trecho, o desejo de fixar-se é refutado: “Sentiu-se só, incapaz de cumprir um papel na sociedade, constituir família, filiar-se a algum clube, morrer enfatiado nos estreitos limites da ilha.” (RUFFATO, 2014, p. 27).

No final da vida, Bobby caminha de bar em bar, pelas ruas de Juiz de Fora, com sua mala de venenos de matar ratos, não consegue construir nenhum vínculo duradouro em sua vida. Quando morre, é enterrado numa cova rasa e perde sua identidade para sempre, salvo pelo relato de Dório. Outro aspecto que é interessante notar da empreitada do narrador de ruínas: dar voz aos excluídos, aos anônimos. Empreitada essa muito diferente daquela realizada por Ulisses e distante do significado que exerce a narrativa para consolidar um tipo de valor no mundo antigo. Como o norte-americano evocado no início desta discussão, Bobby também é um ex-combatente de guerra, e essa violência transforma-o num sujeito esvaziado de sentimentos profundos, incapaz de socializar e de transmitir um ensinamento.

Em quase todas as histórias, Dório demonstra a capacidade de empreender uma aproximação com pessoas também carentes de vínculos, pessoas em trânsito tanto físico quanto identitário. Em Ruffato, o trânsito no espaço geográfico está ligado a uma configuração subjetiva desse espaço, característico de uma identidade também instável e à procura de traços que a identifiquem. Na quarta história, intitulada “Uma tarde em Havana”, Dório encontra-se com uma mulher chamada Nádia. Mais uma vez, coadunam-se os traços da mobilidade. Nádia está presa numa Cuba dos anos 1980. Ela representa aqueles que não podem buscar um outro lugar. Para fugir da violência e da miséria, ela se agarra a qualquer vestígio de possibilidade de fuga:

Eu atentava curioso para uma coleção de moedas raras, quando Nádia perguntou, de chofre, Quer casar comigo? Respondi jocoso... como é mesmo o nome dele? De quem? De seu pretendente brasileiro? Ofendida, afastou-se. Cabisbaixa, conservou-se ao largo, me aguardando. (RUFFATO, 2014, p. 97).

Esse pedido súbito de casamento traduz o desespero de Nádia para, como um naufrago, agarrar-se a qualquer aceno de oportunidade de partir para outro lugar.

Essa história tem como pano de fundo a cidade de Havana, aproximadamente, no ano de 1980, momento de enrijecimento da ditadura empreendida pelo governo

de Fidel Castro. A repressão e a violência institucionais estão presentes nesse capítulo como uma força panóptica, que cerceia e silencia os sujeitos. Antes do encontro com Nádia, Dório passeia pelas ruas de Havana e passa por um homem manuseando uma enxada. Esse homem lhe pede sua camisa. O tom desse encontro é de insegurança, o homem teme, a todo o momento, uma vigilância anônima, mas atuante, que o narrador sugere, sem escancarar para o leitor. Nádia também teme ser flagrada e, em vários momentos, suas ações são reprimidas por essa força controladora que alija os sujeitos de uma vida plena. Se o liberalismo e as propostas iluministas não fornecem mais um repertório de saberes validado socialmente como justo, próspero e feliz, tampouco o socialismo toma seu lugar.

Dório descobrirá com Nádia o submundo dessa cidade, e a miséria, o desamparo e a violência são as marcas recorrentes. Nas incursões turísticas, Nádia conduz Dório a um cubículo e lhe oferece o prazer sexual como moeda de troca, que ele recusa de forma enérgica, acentuando, ainda mais, a situação de degradação humana e de desespero da personagem. Dório sai rapidamente, e Nádia fica nua, em cima de uma cama fétida, num ambiente inabitável e hostil. Ela representa os impossibilitados de fugir, de procurar uma “paragem aprazível”, para quem nem mesmo a errância se coloca como possibilidade de resistência contra a violência e o desamparo. À Nádia só restou permanecer na miséria e na marginalidade. Esse episódio faz com que o narrador pense a respeito de si e se conscientize daquilo que lhe falta: a ausência de vínculos, a condição de não pertencimento e de errante solitário. Ao final desse capítulo, Dório reflete sobre sua própria vida:

Quando, sem fôlego, voltei à tona, era apenas destroços, um homem que avançava célere para os sessenta anos e sabia que não ocupava o pensamento de nenhuma pessoa no mundo. Que quando retornasse para casa não haveria ninguém me aguardando, nem mulher, nem filhos, nem parentes, nem sequer um gato ou um cachorro. Que caso morresse ali, naquele momento, ninguém lamentaria minha ausência. E que, irredutível, a velhice afagava o tempo malbaratado. O garçom depositou o *mojito* no tampo, agradei, bebi um gole com sofreguidão, e pensei que necessitava urgente tomar um banho, um longo banho para me livrar daquela crosta grossa que se acumulava sobre minha pele. (RUFFATO, 2014, p. 100).

O episódio com Nádia desencadeia uma série de reflexões que faz com que Dório pense a respeito da sua existência e se conscientize do fato de ele não pertencer a nenhum lugar, deslocado no sentido espacial e no sentido identitário. O

que restou das viagens que ele empreendeu durante boa parte de sua vida? Apenas essa condição de ruínas, destroços, culminando no final da narrativa, quando volta para casa e não há de fato nem família, nem mulher, nem filhos, nem sequer um animal de estimação:

Tenho conhecidos, colegas, correspondentes, não amigos, aquelas pessoas imprescindíveis, que contamos quando carecemos dividir algo importante ou sem importância, aquelas pessoas com quem, ainda que nos ausentemos por anos, conseguimos reatar conversas como se tivéssemos estado juntos na noite anterior. Que nos compreenda pelo olhar, pela postura, pelo tom de voz... Não pertenço a lugar nenhum, sou, sempre fui um estranho, um estrangeiro... Não me entreguei à vida — ela me largou num parque abandonado. (RUFFATO, 2014, p. 140).

Ao voltar para casa, Dório não tem ninguém a quem contar sua narrativa. Diferentemente de Ulisses, ele só carrega consigo destroços, experiências traumáticas e desmoralizantes, um narrador sucateiro que se ocupa daquilo que desmoronou. Além disso, tomando Ulisses como parâmetro para compreender esse narrador contemporâneo, é possível observar que ele não sabe por que viaja, nem para onde viaja. Esse deslocamento espacial promove também um deslocamento subjetivo, em que o eu questiona sua própria identidade. Ulisses prescinde de questionamentos identitários. O homem contemporâneo transita pela cidade moderna, palco dessas andanças e deambulações esvaziadas de sentido, para entender quem é, para encontrar-se e encontrar o outro. A falência da retórica da viagem é evidenciada pela ausência de ponto de partida e chegada, cabendo aqui a metáfora da deriva ou do nomadismo para compreender os sentidos da solidão na narrativa contemporânea. Sem grandes utopias, resta à voz narrativa o relato dos destroços, dos escombros, para que, como propõe Gagnebin (2009), seja possível rememorar o passado e não esquecer o presente.

4 Considerações finais

Nesta discussão, buscou-se compreender quais os sentidos que a errância e a narrativa assumiram no romance **Flores artificiais**, do escritor Luiz Ruffato. À luz de teóricos como Benjamin (1987) e Gagnebin (2009), que discutem a configuração do narrador, buscou-se, primeiramente, identificar como as fronteiras do real e do ficcional se embaralham no romance lido, a fim de dar novas respostas à

problemática da arte de narrar na contemporaneidade. Ruffato explora a autoficção e o narrador-testemunha, aquele que não mais narra os seus feitos e, sim, o ouvinte que não tem uma sabedoria para contar, contudo pode conduzir o leitor por um universo de ruínas e traumas, a fim de, quem sabe, como defende Gagnebin (2009), esboçar novas possibilidades de rememorar o passado e lembrar o presente. Em um segundo momento, propôs-se a pensar o entrelaçamento dos temas da viagem e da narrativa, observando que o romance esboça, por meio de inúmeras viagens do narrador-personagem, um mundo em ruínas, e que a experiência que ele colhe nessas andanças, diferentemente de Ulisses, é a do trauma, seja individual ou coletivo, seja devido às guerras que se multiplicaram no breve século XX, seja devido à violência e à repressão empreendidas pelas ditaduras nas Américas, seja pela miséria e pela segregação a que milhares de pessoas estão expostas todos os dias, espalhadas pelo globo terrestre.

O romance ruffatiano, para dar conta dessa volatilidade desses múltiplos espaços, sobretudo o espaço das grandes cidades, não poderia se constituir pelas características tradicionais de causalidade e de linearidade. Essa recusa do discurso do romance tradicional, que não questionava os lugares comuns da autonomia do literário, da voz e do foco narrativos, da centralidade da personagem protagonista, da linearidade temporal e da descrição do espaço, se manifesta num amálgama de características que constitui uma escrita *patchwork* (CANEVACCI, 2004), feita de restos dos mais variados textos e intersemioses, que o leitor precisa ir alinhavando/costurando para formar os sentidos do enredo. Uma escrita *Frankenstein*, feita de fragmentos e imantada de signos diversos, impõe um questionamento sobre a constituição da própria narrativa na contemporaneidade, como aquela que não mais dá uma resposta, uma saída positiva para os problemas do mundo pós-guerra e pós-trauma, com os quais a contemporaneidade precisa lidar.

O desenraizamento em relação a um lugar pode provocar a reterritorialização, processo de identificação com a sociabilidade do novo lugar, como aconteceu com muitos intelectuais ao longo do século XX, principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial. Devido às questões de violência institucional exercida de várias formas ao longo desse século, resultando na perseguição de grupos minoritários — como na *Shoah*, ou na colonização de países africanos por países europeus, ou nas inúmeras ditaduras latino-americanas —, exilados, expatriados de muitas partes do globo buscam, em países mais democráticos, capitalistas e liberais, uma nova territorialização. Entretanto, ao lado dessa reterritorialização, há também a

ausência dessa identificação com o outro lugar, tampouco com o lugar de origem, criando um sujeito incapaz de ancorar-se em algum lugar. Essa parece ser a situação explorada por Luiz Ruffato em seus romances.

Fighting with Words Among Ruins: Narrative and Wandering in Luiz Ruffato's **Flores Artificiais**

Abstract

The contemporary Brazilian narrative has problematized the relation between subject and space in different ways, giving emphasis to the issue of traffic in the great urban centers and the numerous trips made by characters. These “non-places” (AUGÉ, 1994) have their relevance guaranteed through the construction of characters who are passersby, wanderers, travelers, tourists, migrants and immigrants, who are unable to settle down anywhere, nor establish relations of intimacy and belonging to the places through which they travel. In the light of these findings, we will discuss the intricacy of two themes, wandering and narrative, in Luiz Ruffato's novel **Flores Artificiais**, published in 2014, since not only the aforementioned relation between subject and space is questioned, but also the boundaries of narrative in the context of contemporaneity.

Keywords: Witness. Travel. Narrative.

Referências

- ADORNO, T. Crítica cultural e sociedade. In: Adorno, T. **Prismas**. Tradução de A. Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-27.
- AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Papyrus, 1994.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANEVACCI, M. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- DALCASTAGNÈ, R. In: Orelhas do livro. HARRISON, M. I. **Uma cidade em camadas**: ensaios sobre o romance **Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato. São Paulo: Horizonte, 2007.

DUARTE, K. B. Autoficção. In: BERND, Z. **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010. p 27-45.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOODY, J. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, F. (Org.). **O romance: a cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 35-67.

HARRISON, M. I. **Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos**, de Luiz Ruffato. São Paulo: Horizonte, 2007.

HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Abril, 1978.

LEVI, P. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PELLEGRINI, T. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA, R. C. As formas do real: a representação da cidade em **Eles eram muitos cavalos**. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 30, p. 119-127, jul.-dez. 2012.

RUFFATO, L. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.

RUFFATO, L. **Flores artificiais**. São Paulo: Companhia da Letras, 2014.

Cruzando fronteiras linguísticas, culturais e geográficas: narrativas diaspóricas na ficção de Julia Alvarez

Tito Matias-Ferreira Jr.*

Resumo

Este artigo objetiva investigar a maneira como sujeitos diaspóricos ficcionais negociam o embate entre duas culturas, já que, aparentemente, espelham “a dor daqueles que se encontram divididos entre terras natais e línguas maternas”. As implicações dessa negociação na vida do imigrante são questões relevantes na escrita de Julia Alvarez, assim como na de outros escritores contemporâneos. Para tanto, a significância da escrita das reminiscências do âmbito familiar é observada como um meio de apresentar a coletividade da escrita imigrante e, mais importante, como um meio que escritores imigrantes de diferentes lugares usam para possivelmente se sentirem conectados uns com os outros. Do mesmo modo, leva-se também em consideração a questão linguística na construção da identidade imigrante, visto que a língua é um fator-chave na negociação que as personagens diaspóricas agenciam para buscar entender onde se posicionam no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Imigração. Narrativas. Ficção. Língua. Julia Alvarez.

Recebido em: 15/03/2017

Aceito em: 30/07/2017

* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), e Doutorando na mesma Universidade. Atualmente é Visiting Scholar na Duke University/USA (DUKE) por meio de uma bolsa de Doutorado Sanduíche concedida pela Fulbright.

I would propose that this multicultural perspective [...] is the perspective of some of the most interesting writers of the late twentieth century: Salman Rushdie in London, Michael Ondaatje in Toronto, Maxine Hong Kingston in San Francisco, Seamus Heaney in Boston, Bharati Mukherjee in Berkeley, Marjorie Agosin in Wellesley, Edwidge Danticat in Brooklyn. We're a mobile world; borders are melting; nationalities are on the move, often for devastating reasons. A multicultural perspective is more and more the way to understand the world.¹ (ALVAREZ, 1998, p. 173).

Ao retratar as histórias da família García nas narrativas de **How the García Girls Lost Their Accents**, a autora dominicana-estadunidense Julia Alvarez escolhe, por meio da representação ficcional de uma família dominicana, contar os episódios de inserção dos García à sociedade estadunidense pela imigração dos integrantes da família caribenha retratada no romance. Dessa forma, ao contar tais passagens, focalizando as experiências das personagens em face da imigração, a autora aborda territórios limiares, repletos de espaços que possibilitam movimentos e deslocamentos, propiciando o desenraizamento de suas personagens (ALMEIDA, 2008, p. 11). Assim, as irmãs Carla, Sandra, Yolanda e Sofia García parecem adquirir identidades maleáveis, que podem se alterar ou não dependendo do contexto em que se encontram.

Aliás, o processo de mobilidade identitária supostamente passa a ganhar forma devido ao impacto da imigração nas personagens de Alvarez. Na fase inicial de adaptação à cultura hegemônica estadunidense, Carlos e Laura, os pais das irmãs García, têm a preocupação de manter traços étnicos provenientes da República Dominicana, como o da manutenção da religião católica, assim como o uso do espanhol, por exemplo, no território da esfera familiar, ou seja, o lar dos García. Apesar do esforço de seus pais, as García não se mostravam contentes com o modo como viviam nos Estados Unidos, em seus primeiros anos, em solo estrangeiro:

We didn't feel we had the Best the United States had to offer. We had only second-hand stuff, rental houses in one red-neck Catholic neighborhood after another, clothes at Round Robin, a black and

¹ “Eu diria que esta perspectiva multicultural [...] é a perspectiva de alguns dos escritores mais interessantes do final do século XX: Salman Rushdie em Londres, Michael Ondaatje em Toronto, Maxine Hong Kingston em São Francisco, Seamus Heaney em Boston, Bharati Mukherjee em Berkeley, Marjorie Agosin em Wellesly, Edwidge Danticat em Brooklyn. Nós somos um mundo em movimento: as bordas estão se desintegrando, nacionalidades estão se movendo, e muitas vezes por razões devastadoras. Uma perspectiva multicultural é cada vez mais a melhor forma de se compreender o mundo.” (ALVAREZ, 1998, p. 173, tradução nossa).

white TV afflicted with wavy lines. Cooped up in those little suburban houses, the rules were as strict as for Island girls, but there was no island to make up the different. Then a few weird things happened. Carla met a pervert. At school, epithets [...] were hurled our way.² (ALVAREZ, 1992, p. 107).

Contudo, ao adquirirem a percepção de que seus costumes aparentemente não eram vistos com muita receptividade pelas personagens estadunidenses da obra, as irmãs García passam a assumir traços da cultura estadunidense em seu cotidiano:

We learned to forge Mami's signature and went about anywhere, to dance weekends and football weekends and snow sculpture weekends. We could kiss and not get pregnant. We could smoke and no great aunt would smell us and croak. We began to develop a taste for the America teenage good life, and soon, Island was old hat, man. Island was the hair-and-nails crowd, and icky boys with all their macho strutting and unbuttoned shirts and hairy chest with gold chains and teensy gold crucifixes. By the end of a couple of years away from home, we had **more** than adjusted.³ (ALVAREZ, 1992, p. 108-109, grifo da autora).

Percebe-se, assim, que o processo de formação identitária das irmãs García e também de adaptação em ambos os mundos que habitam é algo conflituoso. No capítulo intitulado “Floor Show”, Julia Alvarez descreve a adaptação da família García em seus três primeiros meses de exílio nos Estados Unidos. A condição dos García muda drasticamente em solo estrangeiro, já que a família não mantém o padrão de vida que possuía por pertencer a um clã abastado na República Dominicana, o da família de la Torre, de quem a mãe das García descende:

2 “Nós sentíamos como se não tivéssemos o melhor que os Estados Unidos tinham a nos oferecer. Tudo que possuíamos era de material de segunda mão, morávamos em casas de aluguel em um bairro católico caipira após o outro, comprávamos roupas em Round Robin, tínhamos uma TV preto e branco acoplada a antenas de linhas onduladas. Enfiadas naquelas casinhas suburbanas, as regras eram tão rigorosas quanto para as meninas da Ilha, mas não havia nenhuma ilha para compensar tudo aquilo. Além disso, algumas coisas estranhas aconteciam. Carla se deparou com um pervertido. Na escola, epítetos [...] eram direcionados a nós.” (ALVAREZ, 1992, p. 107, tradução nossa).

3 “Aprendemos a forjar a assinatura da Mamãe e saíamos para qualquer lugar, dançando, assistindo futebol e também fazendo esculturas de neve nos fins de semana. Nós beijávamos e não engravidávamos. Fumávamos e nenhuma tia-avó nos cheiraria nem nos repreenderia. Começamos a desenvolver o gosto pela boa vida de ser adolescente nos Estados Unidos e, num instante, a ilha tinha se tornado passado, cara. A ilha era só uma multidão de mulheres cheias de cabelos e unhas e caras nojentos com toda a sua pompa machista e camisas desabotoadas exibindo seus peitos cabeludos carregando correntes e pequenos crucifixos de ouro. Ao fim de alguns anos longe de casa, nós havíamos **mais** do que nos ajustado.” (ALVAREZ, 1992, p. 108-109, grifo da autora, tradução nossa.).

[...] [m]ostly, they [the girls' grandparents] were far away in New York City, where [their] grandfather had some position in the United Nations. A kindly, educated old man with a big Panama hat who worried mostly about his digestion, [their] grandfather entertained no political ambitions. But the tyrant [Rafael Leónidas Trujillo] who had seized power was jealous of anyone with education and money, and so Papito was often sent out of the country [the Dominican Republic] on a bogus diplomatic post.⁴ (ALVAREZ, 1992, p. 226).

Além disso, o pai das meninas, Carlos García, ainda se encontra impedido de exercer a medicina por possuir um diploma estrangeiro e também necessita ser aprovado no exame para se tornar um médico licenciado em solo estadunidense (ALVAREZ, 1992, p. 172).

Com isso, a família García passa pelo primeiro deslocamento de sua identidade ao ter a sua condição financeira restringida após instalar-se nos Estados Unidos. O leitor fica ciente da nova situação dos García em solo estrangeiro quando Sandra, a segunda filha, se lembra de uma confidência de sua mãe, Laura García:

Thank God their grandfather was helping them out. "Without Papito," Mami confided in her girls, swearing them never to repeat this to their father, "without Papito, we would have to go on welfare." Welfare, they knew, was what people in this country [the U.S.] got so they wouldn't turn into beggars like those outside La Catedral back home [the Dominican Republic]. It was Papito who paid the rent and bought them winter clothes and spoiled them once with an outing to Lincon Center to see the doll-like ballerinas dancing on their toes.⁵ (ALVAREZ, 1992, p. 174).

4 "[...] [n]a maioria das vezes, eles [os avós das meninas] estavam bem longe, na cidade de Nova Iorque, onde o avô tinha algum cargo nas Nações Unidas. Um senhor velho, gentil e educado, que usava um chapéu grande do Panamá, e se preocupava bastante com a sua digestão, ele não almejava nenhuma ambição política. Mas o tirano [Rafael Leónidas Trujillo] que havia tomado o poder se invejava de qualquer pessoa com estudos e fortuna, e assim o Vovô era frequentemente enviado para fora do país [da República Dominicana] em um posto diplomático de fachada." (ALVAREZ, 1992, p. 226, tradução nossa).

5 "Graças a Deus o avô delas estava ajudando-os. "Sem o Vovô, Mamã confidenciava a suas filhas, fazendo-as prometer nunca repetir aquilo para o pai delas, sem o Vovô, nós teríamos que receber a ajuda do governo." Auxílio do governo, elas sabiam, era o que as pessoas naquele país [os EUA] recebiam para não se tornarem mendigos como aqueles do lado de fora da Catedral lá de casa [a República Dominicana]. Era o Vovô quem pagava o aluguel e comprava para elas suas roupas de inverno e uma vez lhes fez um agrado com uma saída para visitar o Lincon Center e ver as bailarinas com os rostos parecidos com os de bonecas dançarem nas pontas de seus pés." (ALVAREZ, 1992, p. 174, tradução nossa).

Apesar de terem a ajuda do avô materno para amenizar a saída repentina da República Dominicana, as irmãs García ainda experimentam outras mudanças que acabam por modificar sua percepção do que é ser imigrante nos Estados Unidos. No prédio em que residiram pela primeira vez após migrarem para o estrangeiro, a família García não foi bem recebida inicialmente. Os moradores não gostavam do jeito expansivo e falador dos García dentro de casa, falando espanhol entre si, escutando suas músicas para manterem contato com suas raízes. Uma moradora em especial, apelidada de “A Bruxa” pelas meninas, fazia questão de lembrar aos García que eles não pertenciam àquele lugar:

“La Bruja” [...] The old woman in the apartment below, who had a helmet of beauty parlor blue hair, had been complaining to the super since the family moved in a few months ago. The Garcías should be evicted. Their food smelled. They spoke too loudly and not in English. The kids sounded like a herd of wild burros. The Puerto Rico super, Alfredo, came to their door almost daily. Could Mrs. García turn the radio down? Could Mrs. García maybe keep the girls more in line? The neighbor downstairs had been awakened by the clatter of their shoes on the floor.⁶ (ALVAREZ, 1992, p. 170).

Tanto a adaptação quanto a educação das García em um novo país não eram um processo fácil para a família, e Laura, a mãe das meninas, muitas vezes, não conseguia lidar com as exigências feitas pela idosa que residia no apartamento debaixo do dela. Sem tomar partido de nenhum dos lados, o síndico se atinha a abrandar o embate das duas culturas: “It’s a difficult place, this country, before you get used to it. You have not to take things personal.”⁷ (ALVAREZ, 1992, p. 170).

Entretanto, nem a intervenção de Alfredo parecia acalmar a convivência entre a senhora estadunidense e a família García no primeiro edifício em que residiram em Nova Iorque. Em um dos confrontos entre ambas, a estadunidense deixa claro para Laura e suas filhas que elas não eram bem recebidas ali:

6 “ ‘A Bruxa’ [...] A idosa do apartamento debaixo, que tinha um cabelo de capacete azul feito no salão de beleza, sempre fazia reclamações ao síndico desde a chegada da família alguns meses atrás. Os García devem ser evitados. A comida deles cheira forte. Eles falam muito alto e não em inglês. As crianças pareciam um rebanho de burros selvagens. O síndico porto-riquenho, Alfredo, batia na porta deles quase que diariamente. A Senhora García poderia abaixar o volume do rádio? A Senhora García poderia fazer as meninas se comportarem mais? A vizinha debaixo foi acordada pelo barulho dos sapatos delas no chão.” (ALVAREZ, 1992, p. 170, tradução nossa).

7 “É um lugar difícil, este país, até que você se acostume. Você não deve levar as coisas para o lado pessoal.” (ALVAREZ, 1992, p. 170, tradução nossa).

“One day [...] after they had moved in, La Bruja had stopped her mother and the girls in the lobby and spat out that ugly word the kids at school sometimes used: ‘Spics’⁸ Go back to where you came from!”⁹ (ALVAREZ, 1992, p. 171).

A reação da vizinha estadunidense reflete a ideia de que a presença da família da República Dominicana lhe causa um grande estranhamento. A “Bruja”, como os García apelidaram a mulher que morava no andar de baixo, parece não conseguir lidar com as diferenças culturais exercidas por eles e escolhe demonstrar a sua insatisfação em ter que conviver com Carlos, Laura e suas filhas de maneira tão próxima. Segundo Kristeva (1994), a relação de convivência com o estrangeiro pode acarretar tanto uma simpatia quanto uma antipatia no momento em que o sujeito hegemônico encara o sujeito diaspórico:

[...] a sua singularidade impressiona: esses olhos, esses lábios, essas faces, essa pele diferente das outras o destacam e lembram que ali existe **alguém**. [...] Porém esse discernimento dos traços dos estrangeiros, que nos cativa, ao mesmo tempo nos atrai e repele: “Pelo menos, sou também — singular e portanto devo amá-lo”, diz para si o observador; “não, prefiro a minha própria singularidade e portanto devo matá-lo”, pode ele concluir. Do amor ao ódio, o rosto dos estrangeiros nos força a manifestar a maneira secreta que temos de encarar o mundo, de nos desfigurarmos todos, até as comunidades mais familiares, mais fechadas. (KRISTEVA, 1994, p. 11, grifo da autora).

Ademais, por consequência da não receptividade e, muitas vezes, da intransigência dos países hegemônicos ao fato de os imigrantes se comunicarem por meio de sua língua étnica, há, em sua fase inicial, o possível abrandamento do sotaque dos imigrantes ao falar a língua hegemônica, antes carregada por sua língua materna (a suavização do espanhol, no caso dos García). Alguns imigrantes passam a usar a língua inglesa como língua de comunicação oficial até mesmo quando interagem com outros falantes de sua língua materna. Ainda no episódio

8 A palavra “*Spic*” é um termo pejorativo em inglês usado para caçar dos imigrantes nativos de língua espanhola ao tentarem falar inglês com os estadunidenses. Devido ao forte sotaque, muitos desses imigrantes, ao se comunicarem em língua inglesa, demonstram a sua incapacidade de diferenciar vogais longas e vogais curtas, fato fonético de grande recorrência em inglês. Então, ao pronunciarem a palavra “*speak*” de forma equivocada, tais imigrantes acabam por pronunciar “*spic*”. Com isso, ao se dirigir às García por meio desse adjetivo pejorativo, a vizinha do andar de baixo demonstra toda a sua insatisfação diante da presença da família ficcional do romance de Alvarez em seu território.

9 “Um dia [...] após eles terem se mudado, A Bruja parou a Mãe e as garotas no saguão e cuspiu nelas aquela palavra que as crianças na escola às vezes usavam: “Spics” Voltem para o lugar que vieram!” (ALVAREZ, 1992, p. 171, tradução nossa).

intitulado “Floor Show”, o fato de o síndico se dirigir à família García em inglês, mesmo sabendo que eles também são falantes nativos de espanhol, causa estranhamento à Sandra, a segunda filha do casal Carlos e Laura García: “[s]he [Sandi] did not like Alfredo; something about the man’s overfriendliness and his speaking to them in English even though they all knew Spanish made her feel uneasy”.¹⁰ (ALVAREZ, 1992, p. 171).

O desconforto linguístico das personagens de Alvarez também vem à tona quando elas percebem ser incapazes de se comunicar fluentemente em espanhol quando passam a visitar seu país de origem com mais frequência, depois de algum tempo vivendo nos EUA. E, a partir do momento em que as meninas têm a chance de regressar à ilha onde se localiza a República Dominicana, a fluidez de suas identidades fica mais evidenciada, uma vez que há uma constante negociação entre as porções caribenha e estadunidense. De acordo com Almeida,

As identidades móveis afetam e são afetadas pelos movimentos transnacionais e, por sua vez, modificam os sujeitos que se movem além das fronteiras, bem como aqueles que se encontram enraizados. Torna-se possível, então, falar [...] de identidades híbridas e afiliações múltiplas que definam os sujeitos, [...], em um movimento constante, em um processo contínuo de estar no mundo. Esses sujeitos são detentores de uma cidadania transitória, refletindo um posicionamento que os situa em relação a um contexto espacial específico, local, mas ao mesmo tempo movente e transnacional. (ALMEIDA, 2008, p. 12).

Assim, o posicionamento das personagens de Alvarez perante as situações vivenciadas tanto na República Dominicana como nos Estados Unidos está diretamente conectado e influenciado pelo fato de elas terem migrado para a América do Norte e, dessa forma, terem que agenciar não somente os espaços territoriais que habitam, mas também suas identidades hifenizadas.

Com efeito, as experiências vividas pelas personagens da obra de Alvarez destacam fatores que, no mundo contemporâneo, podem ser também a experiência de muitos sujeitos que deixam o seu país de origem, seja para obter uma vida financeira supostamente mais vantajosa, seja para escapar de qualquer tipo de perseguições em seu país de origem. Autores como Julia Alvarez, ao utilizarem a Literatura como ferramenta para a conscientização sobre as modificações de tais

10 “[e]la [Sandi] não gostava de Alfredo; algo em relação ao modo excessivamente amigável do homem e o fato de ele falar com eles em Inglês apesar de todos saberem Espanhol a deixava desconfortável.” (ALVAREZ, 1992, p. 171, tradução nossa).

sujeitos abrigados em um território estrangeiro, propiciam formas de compreensão à situação de muitos sujeitos diaspóricos:

Suas narrativas privilegiam filiações múltiplas, móveis e deslizantes. São vários os lares a serem habitados na contemporaneidade. [...] uma das formas mais produtivas de se propiciar essa leitura crítica dos discursos da atualidade é por meio de textos literários e falas dos intelectuais que contestam e problematizam o atual cenário global (ALMEIDA, 2008, p. 13-15).

Dessa forma, a obra **How the García Girls Lost Their Accents**, além de retratar o cotidiano das personagens ficcionais que migram para os Estados Unidos, situação semelhante à vivida pela própria autora do romance e por muitos autores contemporâneos, funciona também como instrumento de informação dos possíveis acarretamentos da mobilidade de sujeitos no mundo contemporâneo e, também, das aparentes mudanças identitárias do ser ao ter em sua composição uma identidade fronteiriça em função de sua imigração. Assim, para Santiago:

Guardando seu lugar na segunda fila, é, no entanto, preciso que assinale a sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever significa: falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 2000, p. 16-17).

Com isso, é conferido à escrita migrante de Alvarez o papel de discutir as modificações das identidades de suas personagens por meio do embate entre as culturas caribenha e estadunidense e o seu posicionamento em relação ao espaço em que se encontram. Tal fato parece evidenciar a necessidade da existência de escritas de cunho reflexivo como a da escritora e de autores que se assemelham a ela em suas narrativas:

[...] ao problematizar, por meio de uma narrativa desestabilizadora, as políticas identitárias que permeiam as visões do mundo contemporâneo, [Julia Alvarez] privilegia uma escritura da atualidade em termos dos movimentos transnacionais, [...], contribuindo assim para interrogar, de forma incisiva, várias políticas discursivas da contemporaneidade. [...] Essa e outras narrativas da diáspora [...] revelam a possibilidade de refletir sobre e problematizar, por meio da literatura, o papel das mulheres no atual cenário social e geopolítico e a consequente feminização da globalização e da diáspora contemporânea. (ALMEIDA, 2008, p.

18-19).

Consequentemente, a literatura alvareziana realiza a abertura de um novo espaço na esfera global, por meio da qual as vozes marginalizadas pelos centros hegemônicos, como a de mulheres imigrantes, assim como a da própria autora, possam ser ouvidas e disseminadas, como também possibilitem a discussão dos efeitos da imigração no território estadunidense. Assim, de acordo com Spivak (2007), escritores imigrantes como Alvarez são “persons and groups [that] were cut off from the cultural lines [of] the [post]colonial subject”.¹¹ (SPIVAK, 2007, p. 230). Nas suas tentativas de diálogo com o sujeito hegemônico, “(culture) is transformed into militancy, and thus produces tangents for subaltern sphere [...]”.¹² (SPIVAK, 2007, p. 231).

Nesse sentido, o retrato das histórias ficcionais das personagens do romance, no período inicial de sua vida, na fase de adolescência e pré-juventude, a fim de descrever tanto as mudanças culturais como as identitárias, parece englobar um momento decisivo na construção das suas identidades migratórias. Para Harris:

tanto as escritoras migrantes quanto as personagens por elas criadas são influenciadas por duas ou mais culturas e desenvolvem identidades híbridas a partir das rupturas desencadeadas pelos deslocamentos múltiplos — geográficos, culturais, linguísticos e psíquicos — que vivenciam (HARRIS, 2011, p. 219).

Dessa forma, a descrição dos momentos vividos por sujeitos diaspóricos ficcionais, em obras como **How the García Girls Lost Their Accents**, traz à tona o desejo de construir uma ideia que não promulgue a forte tendência de homogeneização dos diferentes grupos de imigrantes e seus descendentes nos Estados Unidos.

A condição do imigrante no romance, então, expõe a constituição de identidades fronteiriças ressaltadas por meio das relações linguísticas e culturais que a família García experimenta após a imigração para Nova Iorque. O fato de as personagens lidarem com uma nova perspectiva linguístico-cultural faz com que a família adquira novos olhares sobre si mesma e sobre sua situação de imigrante. Harris constata que:

11 “pessoas ou grupos [que] foram cortados das linhas culturais [do] sujeito [pós-]colonial.” (SPIVAK, 2007, p. 230, tradução nossa).

12 “(a cultura) é transformada em militância e, portanto, produz tangentes para esfera subalterna.[...]” (SPIVAK, 2007, p. 231, tradução nossa)

Edward Said argumenta que a dualidade/pluralidade de visão do sujeito diaspórico propicia a consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que lhe permite “contrapontear”, ou seja, desenvolver uma visão de mundo a partir de perspectivas, senão opostas, certamente diferentes (HARRIS, 2011, p. 223).

Tais dimensões simultâneas não necessariamente carregam traços estritamente negativos sobre o estado do sujeito migratório, uma vez que a imigração pode também propiciar a autonomia do ser. O abrandamento das marcas da imigração dependerá da maneira como esses sujeitos rememoram e/ou se conectam, de alguma forma, com a sua terra natal (HARRIS, 2011, p. 223).

Percebe-se, então, que os imigrantes que se encontram em uma cultura oposta à de sua terra natal tendem a usar as suas memórias através de negociações individuais para escapar do sentimento constante e, por vezes, negativo, de perda que assombra suas vidas. Ao descrever passagens do processo migratório das personagens do livro **How the García Girls Lost Their Accents**, escritores como Alvarez,

[...] [a]dota[m] uma postura crítica e privilegia[m] as narrativas que seus personagens produzem na vida cotidiana como cidadãos, e cidadãs comuns, [...] [tais] escritoras [...] frequentemente destroem narrativas pedagógicas e enfatizam o performativo, reescrevendo a história a partir de narrativas individuais e coletivas. (HARRIS, 2011, p. 223).

Sendo assim, Alvarez

[...] se posiciona como uma romancista que encara a realidade como multifacetada e escreve a partir de perspectivas múltiplas e contraditórias, sem tentar definir ‘a realidade’ e sem fazer o uso de uma voz narrativa única que interprete a vida de seus personagens” (HARRIS, 2011, p. 225).

Ademais, a obra **How the García Girls Lost Their Accents** é construída por meio das vozes fragmentadas das irmãs García, e, em cada fragmento, as meninas relatam as suas experiências na ilha antes da imigração, a convivência inicial com a cultura e sociedade estadunidenses, a mediação entre as culturas caribenha e estadunidense, à medida que se tornam adultas nos EUA, e também sua relação com a ilha e os Estados Unidos depois de fazerem constantes viagens de ida e volta para a República Dominicana. Essas vozes representam pontos de vistas diferentes

sobre o impacto da imigração nas personagens de Alvarez, e, para que isso fique enfatizado em seu enredo, a autora escolhe escrever a sua obra com vozes narrativas multifacetadas.

Além disso, a imigração aparentemente pode se tornar um dos eventos mais estressantes que um indivíduo é capaz de tolerar. Aqueles que migram para uma terra estrangeira parecem romper fortemente os laços que possuíam com seu local de origem devido à distância física que os separa:

[...] Immigrants are stripped of many of their sustaining social relationships, as well as their roles which provide them with culturally scripted notions of how they fit into the world. Without a sense of competence, control, and belonging, they [immigrants themselves] may feel marginalized. These changes are highly disorienting [...].¹³ (SUÁREZ-OROZCO, 2000, p. 195).

O deslocamento, então, provoca a ruptura de um sentimento estável de pertencimento fixo a um lugar, fazendo com que o imigrante tenha que se reinventar para se posicionar na nova sociedade que passa a vivenciar. Essa negociação não acontece de forma linear e pacífica. Tende a desorientar e tornar instável a vida do sujeito diaspórico a princípio. Além disso, sem generalizações, cada imigrante parece lidar com as experiências da imigração de forma particular e distinta de outros membros de seu grupo étnico ou não, já que “all diasporas are differentiated, heterogeneous, contested spaces, even as they are implicated in a common ‘we’”.¹⁴ (BRAH, 1996, p. 184). As irmãs García também vivenciam os efeitos da imigração de forma diferente entre elas, e tais acontecimentos são relatados por meio de pequenos contos intitulados com os seus nomes durante toda a estrutura do romance.

Com efeito, a fragmentação da identidade das personagens de Alvarez é representada também pela forma fragmentada da escrita de seu romance. Parece, dessa forma, ilustrar, por meio de minienredos, a não linearidade identitária da família García. Essa instabilidade da não continuidade fixa, entre as histórias relatadas no livro foco de nosso estudo, tende a refletir o que de fato acontece com o imigrante ao tentar uma compreensão de seu ser inserido em uma nova cultura. Essa

13 “[...] Os imigrantes são arrancados de muitas de suas relações sociais de sustentação, assim como de suas funções que lhe são fornecidas por meio de noções culturalmente inscritas de como eles se posicionam no mundo. Sem um senso de competência, controle e pertencimento, eles [os imigrantes] podem se sentir marginalizados. Estas mudanças são altamente desorientadoras [...]” (SUAREZ-OROZCO, 2000, p. 195, tradução nossa).

14 “Todas as diásporas são espaços contestados, heterogêneos e diferenciados, mesmo que impliquem um ‘nós’ comum.” (BRAH, 1996, p. 184, tradução nossa).

possível característica nos leva a pensar, por meio da escrita de outros intelectuais diaspóricos, ser um atributo recorrente daquele que já conviveu ou ainda lida com questões da imigração. Nesse sentido, Cruz constata que:

O que a princípio pode parecer um simples descaso com a língua padrão é, na verdade, uma estratégia que propicia ao leitor não a análise gramatical das frases apenas, em busca de um purismo linguístico e estético falacioso. Estes artistas, ao reformularem a linguagem para a coloquialidade pertencente ao cotidiano da diáspora, propiciam a oportunidade de conhecimento daquelas etnias que normalmente não poderiam se pronunciar no interior da literatura [...]. (CRUZ, 2010, p. 48).

Vê-se, assim, a criação de uma narrativa fragmentada e descrita de uma maneira que vai de encontro ao discurso hegemônico, tanto da literatura estadunidense, quanto da literatura dominicana, uma vez que, em seu texto, Alvarez faz uso de palavras em espanhol que se assemelham aos discursos produzidos por sujeitos diaspóricos oriundos de países de língua espanhola. Claro que sabemos que a literatura clássica e canônica já utilizava recursos como a digressão, o fluxo de consciência, enfim, aparatos que resultavam na fragmentação do texto literário. Contudo, a relevância tanto da autora diaspórica estudada aqui, quanto de outros escritores diaspóricos contemporâneos encontra-se no fato de, além de se utilizar desses recursos, revelar, a partir da configuração de seu romance, o ser híbrido, hifenizado e deslocado da contemporaneidade.

Muitas vezes, tais sujeitos não abandonam a sua primeira língua por completo. Passam a misturar tanto o inglês quanto o espanhol em sua fala. Suas narrativas híbridas dão a oportunidade de inserção e reconhecimento de seus grupos étnicos dentro do contexto hegemônico de poder da sociedade estadunidense sobre as minorias que habitam seu território, fornecendo espaço de visualização de grupos ainda subjugados e por muitas vezes silenciados, tanto nos Estados Unidos, quanto em outros países que exercem seu poder hegemônico sobre outros grupos étnicos. Dessa forma,

Podemos perceber em cada capítulo ou fragmento a autossustentação desses minienredos e que funcionam independentemente dos demais que compõem o livro. Arriscamos ainda sugerir que tais histórias são assim narradas devido à peculiaridade de sua autoria: por serem oriundas da diáspora [...] tais “minicontos” carregam em seu cerne a condição fragmentária. O cotidiano sempre marcado pela incerteza

da continuidade das histórias pessoais ou comunitárias [...] (CRUZ, 2010, p. 49).

Novamente, a condição desestabilizadora do imigrante é refletida diretamente na disposição narrativa do livro. A dificuldade do reconhecimento identitário do imigrante ficcional devido à sua mobilidade entre fronteiras fica representada na transcrição fictícia dos episódios da família García. Assim como as personagens coletam seus fragmentos de memória para montar um quebra-cabeça constituído pelas peças fragmentadas de suas identidades, o leitor de Alvarez também faz uso das estratégias de montagem de um quebra-cabeça para entender a narrativa do livro. Ainda sobre a escrita fragmentada da autora,

Esse desafiar tanto as micro quanto a macroestruturas é representado pelos pequenos “romances de formação” em que se transforma cada uma das jornadas individuais das personagens. À medida que caminham destino adentro na narrativa, elas revelam a nós leitores os diversos aspectos de nossa história no tocante à questão [...]. (CRUZ, 2010, p. 50).

Sendo assim, por meio de sua narrativa fragmentada, destoante daquilo apresentado e disseminado pela literatura tradicional, Julia Alvarez abarca a condição diaspórica do imigrante ao dismantelar a noção de homogeneidade desejada e também reforçada por países de grande compreensão hegemônica, como os Estados Unidos. Segundo Hall (2003), “[e]stamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2003, p. 44). Esperar uma servil e passiva integração do imigrante aos costumes da sociedade estrangeira em que reside pode parecer algo conflitante, pois as negociações culturais experimentadas por ele promulgam transformações em seu ser, na sua identidade, ao começar a ver sua situação com outro olhar.

Por fim, os sujeitos diaspóricos representados em narrativas diaspóricas contemporâneas, muitas vezes, não possuem uma identidade fixa e estável, mas sim uma fragmentação e multiplicidade de identidades desconcertantes, com as quais se podem relacionar em diferentes momentos. Nota-se, assim, que as constantes mediações culturais que fazem parte da vida do imigrante tendem a suavizar uma provável rigidez identitária, já que, por meio dos agenciamentos de duas ou mais culturas, o processo de homogeneização cultural perde lugar e

promulga a transitoriedade de sua identidade, uma vez que: “[...] em vez de falar da identidade como coisa acabada, deveríamos falar da identificação, e vê-la como um processo em andamento.” (HALL, 2001, p. 39).

Crossing Linguistic, Cultural and Geographical Borders: Diasporic Narratives in the Fiction of Julia Alvarez

ABSTRACT

This article aims at investigating the way in which diasporic subjects cope with the clash of two cultures, once it apparently depicts “the plight of those who are torn between mother-lands and mother-tongues”. At the same time, the implications of such negotiations in the lives of immigrants are relevant issues in the writing of Julia Alvarez, as well as other contemporary writers. For this purpose, the uses of family memories are taken into consideration as a means of introducing the collectivity of immigrant writing and, most importantly, as one of the ways immigrant writers from different places may feel connected to one another. Moreover, this article will also consider the linguistic issue for the construction of the immigrant identity insofar as language is a key factor in the negotiation diasporic characters must effect in order to understand where they stand in the contemporary world.

Keywords: Immigration. Narratives. Fiction. Language. Julia Alvarez.

Referências

- ALMEIDA, Sandra. R. G. Narrativas cosmopolitas: a escritora contemporânea na aldeia global. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 32, p. 11-20, 2008.
- ALVAREZ, Julia. **How the García Girls Lost Their Accents**. New York: Plume, 1992.
- ALVAREZ, Julia. **Something to Declare**. Chapel Hill: Algonquin Books Chapel Hill, 1998.
- BRAH, Avtar. Diaspora, border and transitional identities. In: BRAH, Avtar. **Cartographies of Diaspora: contesting identities**. London: Routledge, 1996. p. 178-210.

CRUZ, Adélcio S. Ponciá Vicêncio para além das fronteiras: etnia, gênero e classe. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). **Falas do outro**: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala/NEIA, 2010. v. 1, p. 43-53.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organizado por Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARRIS, Leila A. A produção literária de escritoras contemporâneas que migraram do Caribe para o Canadá e os Estados Unidos. **Cerrados** (UnB. Impresso), v. 20, p. 219-229, 2011.

IYER, Pico. The Empire Writes Back. **Time**, p. 46-51, feb. 8, 1993.

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

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SPIVAK, Gayatri C. The new subaltern: a silent interview. **The Cultural Studies Reader**. 3rd ed. Ed. Simon During. London: Routledge, 2007. p. 229-240.

SUÁREZ-OROZCO, Carola. Identities under siege: immigration stress and social mirroring among children of immigrants. In: ROBBEN, A.; SUÁREZ-OROZCO, M. M. (Ed.). **Cultures under siege**: collective violence and trauma. Cambridge: Cambridge UP, 2000. p. 194-226.

“O profeta”, de Samuel Rawet: moldura narrativa, corte cinematográfico e cena expressionista

Maria Isabel Edom Pires*

Maria Zilda Ferreira Cury**

Resumo

Este artigo trata dos modos de construção do conto “O profeta”, de Samuel Rawet, a partir da leitura de algumas referências intermidiáticas. Analisam-se a epígrafe, como um procedimento antecipatório e modular do conto; as imagens, que convidam à leitura de elementos picturais, como as que sintetizam a viagem do imigrante e as visões da guerra oriundas do domínio expressionista, em comparação com a obra do pintor Lasar Segall; e os cortes e a montagem, que indicam procedimentos cinematográficos. Tais processos apontam, segundo esta análise, para a forma seccionada como é visto o imigrante, para a disrupção da sua figura na sociedade receptora e para a dificuldade que ele encontra de partilhar a experiência da guerra. O conto enfatizaria a impossibilidade de reconhecer a inteireza do estrangeiro na condição de imigrante por meio de recursos elípticos e sinedóquicos.

Palavras-chave: Conto. Imigração. Intermidialidade. Artes plásticas.

Recebido em: 21/03/2017

Aprovado em: 21/05/2017

* Universidade de Brasília (UnB). Docente do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Para evitar equívocos ou mal-entendidos, declaro que, tal como o protagonista deste romance não é autobiográfico, da mesma forma a Sicília que o enquadra e acompanha só é a Sicília por mero acaso; apenas porque o nome Sicília me soa melhor que o nome Pérsia ou Venezuela. De resto, creio que todos os manuscritos se encontram numa garrafa. (VITTORINI apud RAWET, 2004, p. 23).

Com esta epígrafe extraída do romance **Gente da Sicília**, do escritor italiano Elio Vittorini, Samuel Rawet abre seu livro de estreia, **Contos do imigrante**, de 1956, sugerindo o caráter não autobiográfico dos contos e o seu não enquadramento em um lugar específico.

Como quer Compagnon, a epígrafe, citação por excelência, “é um sinal de valor complexo” (COMPAGNON, 1996, p. 79). É ela o espaço onde o “autor mostra as cartas”, onde profere uma palavra inicial, como um grito, um prelúdio, uma confissão de fé, “uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares.” (COMPAGNON, 1996, p. 80). Se a função da epígrafe é também a de apontar os sentidos do texto, ampliá-los ou resumi-los, oferecendo uma ideia geral, antecipá-los, emoldurá-los, sem limitar suas possibilidades, restam duas observações em relação à epígrafe utilizada por Rawet. Pelas datas de publicação das traduções para o português do romance de Vittorini, o escritor possivelmente teria citado a edição portuguesa do livro porque as edições brasileiras saíram pela Editora Guanabara, somente em 1966, e pela Cosac Naify, somente em 2002.¹ A segunda observação diz respeito ao acréscimo de fotografias da Sicília feito por Vittorini a uma edição posterior, o que contraria o fato de que a narrativa do escritor italiano poderia ter se passado em qualquer lugar. Considerando que Rawet teve acesso à edição anterior à que recebeu as fotos e pensando no caráter fragmentário da obra na qual um narrador de retorno à Sicília encontra muitos tipos que o fazem deparar-se com a miséria e a injustiça social, pode-se propor que a epígrafe aponta para a resistência e a

1 A obra de Vittorini foi publicada entre 1938 e 1939 na revista **Letteratura**. Em 1941, aparece em livro com o título **Nome e Lagrime**. Outra edição, em 1942, recebe o título **Conversazione in Sicilia**. Ainda, em 1943, houve uma reedição acrescida de fotos da Sicília, o que muda o significado da nota à primeira edição, marcando claramente o espaço do qual se quer falar. A adaptação cinematográfica feita por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet recebeu o título de **Sicília!**, em português **Gente da Sicília**. No Brasil, a Cosac Naify editou a obra com a tradução de Valêncio Xavier e de Maria Helena Arrigucci, em 2002, sob o título **Conversa na Sicília**. Assim, a epígrafe provavelmente foi retirada da edição portuguesa, que recebeu o título **Gente da Sicília** e que foi publicada pela Editora Livros do Brasil, em Lisboa, em 1960, 1985, e sem data definida em algumas edições. Supõe-se que tenha sido publicada antes de 1960 e que Samuel Rawet tenha tido contato com a publicação dessa editora, por conta da data do seu livro de contos.

oposição a toda situação desumanizante, e que, assim como no romance, os contos também particularizariam as situações dos personagens que o autor encontra pelo caminho: aqueles que vieram para o Brasil ou que nele viviam sob condições hostis à sua identidade e à sua dignidade.

À revelia, pois, do que pretendido por Samuel Rawet, pode-se igualmente marcar o Rio de Janeiro como o local de “ancoragem do navio” de **Contos do imigrante** e os personagens e seu modo de vida como os do subúrbio ou da favela, já conhecidos pelo autor polonês, assim como o autor italiano insiste em situar sua narrativa na Sicília. Tomando ainda os termos usados por Compagnon para caracterizar a epígrafe — rampa, trampolim, plataforma —, pode-se, numa apropriação livre, usar da metáfora da prancha que se lança do tombadilho do navio para refletir sobre a escolha do alerta de Vittorini para a porta de entrada do livro de Rawet.

Nesse sentido, a epígrafe, de um lado, amplia o motivo da viagem; de outro, a localiza em solo específico, tratando, por esse viés, das situações amargas da imigração e da pobreza que ele encontrou e que se repetem exaustivamente até os dias de hoje, em diferentes contextos de imigração. Altera-se igualmente a resistência a um texto não biográfico, dadas a trajetória do autor e as escolhas que ele realizou em vida: a deambulação, o contato com o mundo suburbano, lugar em que exercitou e aprimorou o aprendizado da língua portuguesa.²

A epígrafe funciona, assim, como uma moldura para os 10 contos presentes na obra, sugerindo, apontando, reverberando a ideia de que o tema é amplo, mas localizável, e de que os dois livros possuem situações em comum. Do latim *modulus*, “medida, modelo”, ou de *modus*, “maneira, modo”, o vocábulo “moldura” pode também definir a abertura e o fechamento do conto “O profeta”, o primeiro da obra. A primeira e a última descrição — ou os primeiros e o último parágrafos do conto — compõem a mesma cena: o imigrante, melancólico, num navio, no porto. Uma, a da chegada, do encontro com a família, já marcada pelo estranhamento e desajuste; a outra, na intenção de retorno à terra de origem, desencantado, após a tentativa frustrada de viver no Brasil.

2 Samuel Rawet nasceu na Polônia, em 1929. De família judia, veio para o Brasil em 1936, ainda criança. Seu primeiro livro é justamente **Contos do imigrante**, coletânea publicada em 1956, enfocando a desterritorialização e o exílio de imigrantes judeus no Brasil.

Na pintura, a moldura serve de suporte para uma imagem.

[...] a moldura é também, e mais fundamentalmente, o que manifesta o circundamento da imagem, sua não-ilimitação. É a borda da imagem. Em outro sentido, não tangível, é seu limite sensível; é uma moldura-limite.

[...] etimologia mostra que a moldura é em primeiro lugar concebida como uma forma geométrica, abstrata (a do contorno da superfície da imagem), antes de ser concebida como objeto.

A moldura-limite é a que interrompe a imagem, é o que institui um fora-da-moldura (que não deve ser confundido com fora-do-campo). (AUMONT, 1993, p. 144).

Também Laurent Jenny (1979, p. 25), quando trata das relações intertextuais como práticas inerentes ao fazer literário, refere-se à moldura narrativa como um tipo de narrativa central, uma espécie de concentração de intertextos, uma estratégia formal de enquadramento do texto. No conto, a moldura fornecida pela imagem do tombadilho ganha importância pelo efeito causado entre dois momentos: o passado e o presente mais próximos do personagem em relação à viagem que empreendeu, atravessando o oceano para encontrar a família que já havia imigrado para o Brasil. Emoldurada pela cena abaixo transcrita, encontra-se a dolorosa condição de deslocado do protagonista: a vinda para o Brasil, a vida no Rio de Janeiro, as lembranças da guerra, a inadaptação, a preparação para o retorno.

Todas as ilusões perdidas, só lhe restara mesmo aquele gesto. Suspenso já o passadiço, e tendo soado o último apito, o vapor levantaria a âncora. Olhou de novo os guindastes meneando fardos, os montes de minérios. Lá embaixo correrias e línguas estranhas. Pescoços estirados em gritos para os que o rodeavam no parapeito do convés. Lenços. De longe o buzinar de automóveis a denunciar a vida que continuava na cidade que estava agora abandonando. Pouco lhe importavam os olhares zombeteiros de alguns. Em outra ocasião sentir-se-ia magoado. Compreendera que a barba branca e o capotão além do joelho compunham uma figura estranha para eles. Acostumara-se. Agora mesmo ririam da magra figura toda negra, exceto o rosto, a barba e as mãos mais brancas ainda. [...] Ao apito surdo teve consciência plena da solidão em que mergulhava. O retorno, única saída que encontrara, afigurava-se-lhe vazio e inconsequente. Pensou, no momento de hesitação, ter agido como criança. A ideia que se fora agigantando nos últimos tempos e que culminara com a sua presença no convés, tinha receio de vê-la esboroada no instante da dúvida. O medo da solidão aterrava-o

mais pela experiência adquirida no contato diário com a morte. (RAWET, 2004, p. 25-26).

No conto, a moldura é ela própria imagem, friso, borda que se complementa entre o início e o final da narrativa, composição partida, limite para marcar os episódios vividos no Brasil, apresentados para o leitor por meio do fluxo da consciência da personagem e do discurso indireto livre. Tais técnicas narrativas são prevalentes no discurso rawetiano, responsáveis não só pela captação da turbulência interior da personagem, sobretudo, por facultar o acesso ao passado, mostrando-o como um tempo ainda atuante na imagem do presente narrativo. A figura do velho judeu aparece, pois, em grande parte, devido a essa mistura intencional de temporalidades, descrita aos fragmentos, imagem de um sujeito fraturado, desterritorializado, impossibilitado de “sentir-se em casa”, seja lá onde e em que tempo for.

Alguns aspectos chamam a atenção tanto na abertura e no fechamento como de resto no conto todo: a economicidade das palavras, o grande silêncio que ronda o personagem — quebrado apenas pela zombaria dos outros que o veem como esquisito, excêntrico, e pelos barulhos incessantes da cidade ou pela algaravia do porto —, e as imagens que convidam a uma leitura dos elementos picturais. Note-se também o efeito de incompletude dessas imagens, alcançado pela enumeração dos elementos do espaço, pela fragmentação dos corpos e dos elementos do vestuário.

A cena acima transcrita, retomada no excerto final do conto, é a da partida do velho judeu que não se adaptou ao Brasil por motivos diversos: a dificuldade com a língua (ele apela invariavelmente para a mímica ou para o silêncio), o descompasso em muitos níveis entre ele e a família do irmão, o hiato entre o horror do extermínio do qual é um sobrevivente e a vida cotidiana de sua família que cresceu e desfrutava de uma vida confortável no Rio de Janeiro, enfim, o estranhamento intransponível entre a sua experiência e a dos seus parentes no Brasil.

O que lhe ia por dentro seria impossível transmitir no contato superficial que iniciava agora. Deduziu que seus silêncios eram constrangedores. Os silêncios que se sucediam ao questionário sobre si mesmo, sobre o que de mais terrível experimentara. Esquecer o acontecido, nunca. (RAWET, 2004, p. 24-25).

Agamben discorre sobre essa imperiosidade da recordação para aquele que testemunha. “O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 35), mencionando que o termo *mastis* (“testemunha” em grego) se origina de um verbo que tem o sentido de “recordar”.

Emblemáticos da figura do imigrante — e, sobretudo, do imigrante judeu que passou pela experiência da guerra, do sofrimento dos campos de concentração, do enfrentamento da perda de entes queridos —, são a solidão, a não possibilidade de real partilha das memórias, o silêncio a impedir a transmissão do testemunho.

“O sobrevivente dá testemunho não sobre a câmara de gás ou de Auschwitz, [...], ele fala apenas sobre uma impossibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 163), nos diz Agamben na reflexão sobre se o sobrevivente teria a prerrogativa do testemunho.

Na impossibilidade de partilhar essa memória, o protagonista do conto emudece. É sobre essa aporia entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de fazê-lo que Agamben (2008, p. 163) discorre ao afirmar o sentido lacunar da fala dos sobreviventes de Auschwitz. Lembra o filósofo que o passado pertence aos mortos. No entanto, é narrado por quem não viveu radicalmente a experiência do extermínio. Por isso, a experiência (mal) se expressa em uma fala incompleta, talvez ilegítima, ou no silêncio. Se ao personagem não é possível partilhar a “noite horrível”, restam a ele as tentativas do testemunho, mesmo que sempre deslocadas, distintas da experiência dos outros membros da família. “Os olhos ávidos e inquiridores que o rodeavam não teriam visto e ouvido o bastante para também se horrorizarem e com ele participar dos silêncios?” (RAWET, 2004, p. 25). Nesse sentido, é interessante registrar como a única efetiva relação de afeto (“afetar” também no sentido de deixar-se tocar, modificar) do velho judeu se dá com uma criança, com um “infante”.

O termo infante tem origem etimológica diferenciada no latim e no grego. No latim, infante é palavra formada pelo prefixo negativo -in, mais o verbo *fari*, falar. O *infans* é aquele que não fala. No grego, a palavra infante tem sua origem etimológica no prefixo negativo -in e no verbo *faino*, com o sentido de manifestar-se, fazer-se visível. Infante, nesse sentido, é aquele que ainda não se manifestou. (CURY; CAMPOS, 2014, p. 188).

O gestual da criança, no conto de Rawet, aproxima-se daquele do velho no seu silêncio, na sua impossibilidade de expressão por meio da fala, de uma língua comum partilhável com os “nativos”, barreira, de resto, sentida como um sofrimento por todo imigrante, motivo da repulsa de que é alvo (“A barreira da língua, sabia-o, não lhe permitiria mais nada. O rosto da mulher desfigurou-se com a negativa e os olhos de súplica do velho. Com exceções, o recurso mesmo seria a mímica e isso lhe acentuaria a infantilidade que o dominava” (RAWET, 2004, p.

24)) e de sua conseqüente infantilização.

A testemunha é, pois, alguém que “sobreviveu” — eventualmente para relatar o que viveu (AGAMBEN, 2008, p. 25). Nesse sentido, a testemunha é um privilegiado em relação àqueles que foram exterminados, silenciados (AGAMBEN, 2008, p. 42). No entanto, tal condição é sempre aporística, expressão contraditória de duplo trauma: o de narrar “o que de mais terrível experimentara” (RAWET, 2004, p. 25) e o de ter sobrevivido ao horror. “Supunha encontrar alguém-mar o conforto dos que como ele haviam sofrido, **mas que o acaso pusera, marginalmente, a salvo do pior.**” (RAWET, 2004, p. 25, grifos nossos).

A opção, nesse caso, por uma narrativa que privilegia o fluxo de consciência da personagem, se, de um lado, reforça a incomunicabilidade da experiência e potencializa a impossibilidade de partilha própria à situação traumática, por outro, reafirma uma função ética da literatura na reflexão que promove, contraditoriamente, sobre sua própria impossibilidade. Veja-se, nesse sentido, o caráter ambíguo do título do conto. “O profeta” é como o velho judeu era chamado, com um sentido pejorativo, pelos familiares e pelos vizinhos destes. Por outro lado, são os profetas bíblicos aqueles a quem é conferida a missão da denúncia das mazelas e injustiças contra os pequenos e marginalizados cometidas pelos poderosos e a de anunciar os tempos que viriam. Neste último sentido, também presente no título escolhido por Rawet, reitera-se a dimensão de uma ética da narrativa e o caráter utopicamente antecipador da própria literatura. Esse engajamento numa ética da escrita é marca importante da produção literária de Rawet, no privilegiamento concedido, na construção de suas personagens, àqueles que se encontram à margem: os pobres suburbanos, os homossexuais, os discriminados, os exilados. De acordo com Regina Zilberman (2004), a tematização da experiência diaspórica dos judeus em solo brasileiro foi inaugurada pelos **Contos do imigrante**, livro também assim considerado por outros críticos. Voltando ao texto de abertura e à sua retomada ao final, é perceptível sua forma seccionada, nele sendo figurado o arrastar da partida do navio, momento em que um turbilhão de sentimentos aflige a personagem e em que o seu corpo se rende às emoções. A cena, na sua totalidade, evoca uma imagem do movimento portuário, causando a impressão de um *déjà vu*. É possível, a partir daí, examinar algumas analogias com a pintura.

Irina Rajewsky (2012, p. 25) propõe como uma das subcategorias de intermedialidade as “referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em

zoom, dissolvências, *fades* e edição de montagem”. Igualmente podem figurar nessa subcategoria a musicalização da literatura, a *transposition d’art*, a écfrase, entre outras. A autora sugere que essas referências sejam vistas como “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Nesse amplo diálogo entre artes, então, pode o leitor lançar mão de seu repertório, acionando-o para a apreensão do texto ao articulá-lo a outros textos e a outra mídia.

Se nos reportamos às imagens dos movimentos migratórios no contexto das artes plásticas, podemos pensar em várias imagens da nossa memória cultural.³ A tela **Navio de emigrantes** (1939/1941), do pintor lituano naturalizado brasileiro Lasar Segall, pode nos oferecer elementos de comparação com a obra de Rawet. Celso Lafer sintetiza as apreciações críticas ao quadro no que diz respeito aos movimentos nele operados:

Os estudiosos de Segall, a começar por Mário de Andrade e, neste catálogo [da exposição *Navio de emigrantes*, 2008-2009], Jorge Coli, assinalam frequentemente que em *Navio de emigrantes* existem dois planos: o da arquitetura do conjunto, com suas retas, ângulos e pontos visuais de referência como os grandes tubos de respiração e a numerosíssima individualização de dezenas e dezenas de figuras humanas amontoadas na proa do navio. A cada uma destas figuras — isoladas, em par ou em grupo — Segall, com o seu olhar intimista, dá vida própria com apurado cuidado plástico. [...] Em síntese, a chave para a apreciação de um quadro “pensadíssimo” como *Navio de emigrantes* reside no levar em conta a simultaneidade dos dois planos: o do conjunto e o do detalhe na sua riqueza e diversidade. (LAFER, 2008, p. 40-41).

Convém lembrar que a tela vinha sendo preparada há muito, senão concretamente, ao menos na reunião de um vasto material de viagem que inclui a epistolografia segalliana, os diários, os blocos de anotação nos quais o artista esboçou muitos desenhos sobre esse motivo, já na década de 1920, as fotografias em alto-mar, bem como a belíssima série de gravuras denominada **Emigrantes**, composta entre 1926 e 1930. Em carta a Stefan Zweig, datada de 27 de dezembro de 1940, Segall assinala:

3 Jorge Coli (2008) cita algumas delas, em contexto internacional, como o filme **Kedma**, de Amos Gitai, e **A balsa da Medusa**, de Géricault, estabelecendo uma comparação entre os naufragos de Géricault, vistos mais de perto em um grande espaço ocupado pela embarcação, e os emigrantes de Segall, vistos sob uma perspectiva do alto e de longe onde o mar ocupa um espaço relevante, porque ameaçador.

“[...] Justamente, há um ano e meio trabalho (naturalmente com interrupções) em um grande quadro ‘Navio de emigrantes’. Pelas fotos em anexo o senhor pode ter uma ideia da concepção e da composição, naturalmente não com o mesmo efeito da pintura” (SEGALL, 2008, p. 29).

Na mesma carta, um pouco mais adiante, acrescenta, universalizando a movência como tema mítico e antropológico existencial:

Aliás, o tema “Emigrantes”, “Refugiados” não é apenas um tema novo para mim. Eu observo o ser humano como eterno refugiado e desde sempre tratei deste problema na minha arte. Já fiz, há alguns anos, uma grande série de gravuras em metal chamada “Emigrantes” e pintei diversos quadros, entre outros — no meu período expressionista, o quadro “Eternos Caminhantes” — nessa época adquirido pelo Museu de Dresden e que agora faz parte da exposição “Arte Degenerada”. (SEGALL, 2008, p. 29).

O quadro, pois, de uma certa maneira, reúne o trabalho de uma vida em contínuas deslocações pelo mundo e sobretudo as razões da definitiva vinda para o Brasil. A série **Emigrantes**, lembrada pelo próprio Segall, particulariza ainda mais esses motivos, visto que reúne um conjunto de gravuras dedicadas especialmente ao tema. Dessa forma, a obra do pintor faz deslizar os significados da viagem por diferentes mídias dentro do composto pictural sobre a emigração que ele criou: inúmeras fotografias que Segall fez durante as viagens que empreendeu entre Brasil e Europa, as anotações de seus blocos, seus esboços. Uma das fotografias mais eloquentes, que ocupa duas páginas da obra **Navio de emigrantes**,⁴ mostra um tombadilho de navio onde estão emigrantes em expressões corporais e faciais variadas. As pessoas encontram-se lado a lado, algumas descalças, nas posições possíveis naquela parte do navio. É um convés de terceira classe, e muitos dos emigrantes seguram o rosto com as próprias mãos, alguns tomam conta das crianças, outros jogam cartas em um grupo à parte, a maioria das mulheres traz um lenço enrolado na cabeça, e distinguem-se as estruturas do navio onde eles descansam e as que estão sobre suas cabeças, sustentando-o. Em procedimento transmidiático, o mesmo motivo passando de uma mídia a outra, da fotografia à gravura, da gravura à tela, o pintor e gravurista destaca alguns aspectos da viagem, condensando seus elementos essenciais.

⁴ Livro-catálogo da exposição de mesmo nome realizada entre 2008 e 2009 no museu Lasar Segall. A foto citada encontra-se nas páginas 106-107.

Para evidenciar a analogia com a cena do retorno no conto “O profeta”, da série **Emigrantes**, podem-se destacar as gravuras **Navio e montanhas** (1930), **Emigrante debruçado na amurada** (1929) e **Três gaivotas e respiradouros** (1928). Na primeira, vê-se a chegada de um navio ao Rio de Janeiro: ao fundo, as montanhas e, à frente, o mar e o navio, representado pela proa, como em outras gravuras, com a sua bandeira hasteada, as suas estruturas em forma triangular e, sob elas, os emigrantes. O espectador entrevê os três espaços: o do navio, o do mar e o da cidade, em composição em que aparecem também os arcos da Lapa e da qual se pode sobrelevar a forma da proa como elipse. Maria Zilda Cury (2002), ao analisar o quadro **Favela**, lembra que o desenho da proa do navio é uma constante na obra de Segall. Conforme ela avalia, há sobreposições por meio das quais se podem aproximar telas que aparentemente lidam com temáticas diferentes:

[...] corpos amontoados do convés do “Navio de imigrantes” são substituídos pelo aglomerado de moradias e pessoas, que se mistura ainda a árvores e animais.

Nota-se como o conjunto, tão típico da paisagem brasileira, até pela forma, pode ser sobreposto ao “Navio de imigrantes” ou mesmo a “Pogrom”.

[...] o quadro recupera também o desenho tradicional das sinagogas [...] criando campos de diálogo entre memória, tradição e a realidade brasileira. (CURY, 2002, p. 21-22).

Na xilogravura **Emigrante debruçado na amurada** (1929), distingue-se, sobre o parapeito do navio, em gesto desalentador, uma figura ajoelhada com a cabeça apoiada sobre o braço. As formas em sinuosidade representando o mar em movimento contrastam com a figura estática do homem. Do fundo preto sobressaem as linhas brancas do desenho, o que contribui para o isolamento e a solidão da figura. O nosso olhar pode escolher partir da divisão amurada/mar, seguir para baixo em direção às linhas do chão do navio e depois para a forma circular da boia, próxima à da figura humana. Do gesto, pode-se depreender uma situação de angústia ou mal-estar propiciado, talvez, pela viagem e por suas condições precárias, ou ainda pelas razões que a motivaram. Por fim, a terceira gravura, **Três gaivotas e respiradouros**, recebe um corte em diagonal dado por três linhas que pertencem à sustentação do navio, o que separa, do lado esquerdo abaixo, os respiradouros das três gaivotas, do lado direito acima.

Segall opta pelo título da série, mostrando uma evidente preocupação com a situação imediata dos judeus. Ele escolhe “emigrantes” para marcar a ideia de que

são os que deixaram suas pátrias e que se encontram em transição. A série aborda, portanto, a viagem, o deslocamento dessas personagens, focalizando-as em navios em pleno mar. Sobre ela, Sérgio Miceli fala em “painel afetuoso” e crítico “das diferenças de condição social e de perspectivas de futuro no país de adoção”. O autor considera a série como

[...] uma narrativa visual ancorada numa sequência ritmada de flagrantes, como se fossem fotografias de um relato cinematográfico visual, pontuando emoções, desespero e aflições, registrando tensões e hostilidades, ou, então, sugerindo o quanto essas pessoas, enredadas por constrangimentos doidos, sentiam sua vida ameaçada, cindidas entre a perda das raízes e a incerteza quanto ao futuro. (MICELI, 2003, p. 175).

Nas três gravuras, os elementos marítimos e de emigração sintetizam os sentidos da série em que estão inseridas: a expectativa da chegada, vista ao longe pelo fundo montanhoso; a figura desolada do emigrante apoiada na beirada do navio em pleno mar; e a composição navio/gaivotas.

Em artigo sobre a obra de Rawet, Tatiana Salem Levy estuda “a expressão da diáspora e da imigração no corpo dos personagens, partindo da ideia de que ‘o corpo é escritural’” (LEVY, 2007, p. 75) e traz inscritos os dramas vividos pelos personagens imigrantes, notadamente nos gestos e nas descrições físicas. A autora identifica a rigidez dos corpos dos personagens e a associa à imobilidade, à errância, ao retesamento, uma “semiotização do corpo e somatização da história”, a partir das reflexões de Peter Brooks, no livro **Body Works**. A estranheza da figura do velho em “O profeta” — suas longas barbas, sua aparência sombria potencializada pelas roupas escuras — localiza-se no seu corpo melancólico, impossibilitado de fazer o luto pelos entes queridos que se foram e incapaz de partilhar a perda com a família. Seu corpo, exilado que é dos outros seres que o rodeiam, é em si mesmo uma crítica à “terra de chegada”, à indiferença de seus habitantes pelas tragédias que se desenrolam no mundo e, de resto, pelas que se desenrolam mesmo com os da terra pertencentes a outras camadas sociais.

Criadas a partir de uma percepção elíptica de que são exemplos as duas cenas, tanto a literária construída por Rawet, como a pictural dos quadros de Segall, as obras dos dois artistas concentram o movimento de ruptura em uma cultura que insistia na homogeneidade em um momento de desagregação mundial. Ao rejeitarem as formas inteiras e os períodos sintaticamente bem ordenados, as cenas dizem em, forma e letra,

sobre um tempo de guerra e de desajustes, sobre a impossibilidade de reconciliação com o outro, uma vez que não se pode partilhar a experiência traumática.

Diferentemente do pintor Lasar Segall, Samuel Rawet nomeará sua antologia de **Contos do imigrante**, acentuando, com o emprego da palavra “imigrante”, que tratará daqueles que já se estabeleceram na terra receptora. Na cena do regresso do personagem, no conto “O profeta”, constata-se que a enumeração concentrada, aditiva e aos pedaços resume a paisagem do porto e da cidade: guindastes, pescoços, lenços; vitrinas, arranha-céus, automóveis. Também a figura do velho judeu é flagrada em fragmentos: a barba branca e o capotão, as mãos e o rosto também muito brancos. Com poucos nomes, o autor amplia o sentido dos movimentos em ambos os lugares. Está na cidade grande o velho “profeta”, assim alcunhado por seus monólogos e gestos incisivos. Os ruídos contrastam com o silêncio em que ele vive e com a solidão cada vez mais aterrorizante que o cerca. É como se houvesse dois mundos impenetráveis e, se considerarmos a afetividade do velho em relação ao neto do irmão, um terceiro mundo encenado pelo gestual e pela linguagem infantil. Outro aspecto que ronda a personagem são as visões do horror nas “preces evolvendo das cinzas humanas” e nas “feições da mulher apertando o xale no último instante” (RAWET, 2004, p. 29), pois é sobre elas que o “profeta” sente urgência de falar, é da sua vivência inesquecível, insuportável, inominável que surgirá a cisão entre ele e sua família. A empatia é superficial e cessa tão logo passam a considerá-lo um estranho. Há ainda um outro motivo para que o personagem sinta-se um desajustado na casa familiar: o mundo das cifras que já aparece na dinâmica da cidade e é também legível na casa confortável do irmão, na fortuna que angariou, no carteadado, no riso debochado do genro. Todo o conjunto aparece como insólito para o personagem; a ele são familiares as imagens sombrias, assustadoras que se formam na penumbra das paredes do quarto sobre as quais os outros não querem mais ouvir falar, integrados que estão em um outro movimento: “A sensação de que o mundo deles era bem outro, de que não participaram em nada do que fora (para ele) a noite horrível, ia se transformando lentamente em objeto consciente.” (RAWET, 2004, p. 27).

1 Das tomadas cinematográficas

Outra referência intermediária encontrada no texto diz respeito à mídia cinema. Em sua dissertação de mestrado, Débora Rodrigues (2012), ao recolher a recepção

crítica inicial da obra de Rawet, destaca que alguns críticos veem quase como um defeito a mudança de planos temporais, ou seja, a descontinuidade temporal que o texto propõe. Houve uma oscilação, segundo a autora, entre o elogio ao estilo inovador e a crítica que aponta a troca de tomadas como uma imperfeição a ser corrigida. Exemplifique-se com a crítica Eneida de Moraes, que, em 1956, registrava como aspecto da obra de Rawet que não lhe agradava: “a falta de planos. Ontem, hoje e amanhã são categorias temporais misturadas e confundidas, dando ao público um livro difícil e esquecendo que ‘bom mesmo é contar de maneira simples e comum’” (MORAES apud RODRIGUES, 2012, p. 15-16). Segundo Rodrigues (2012), a ideia de uma estética sobre o imaginário do imigrante foi descartada dessa crítica inicial. Da mesma forma, expressa-se Renato Jobim: “Ora, um livro complicado terá muitas poucas [sic] probabilidades de perpetuar-se na lembrança e no respeito dos leitores.” (JOBIM apud RODRIGUES, 2012, p. 18).

A crítica inicial, portanto, negligencia um dos aspectos tomado aos procedimentos cinematográficos, uma referência intermediática à montagem eisensteiniana cujo processo consiste em justapor tomadas independentes e cuja exigência é a de que o leitor interprete o resultado da colisão entre elas. O que era então considerado uma imprecisão pode ser lido, no plano da descontinuidade temporal, como um procedimento que impõe ritmo à narrativa, tal como implica dinamismo no cinema.

Da cena inicial do cais, há uma mudança temporal quase imperceptível à primeira vista, dado que a cena seguinte se passa igualmente no cais. O leitor necessita interpretar a justaposição temporal e entrever aí o procedimento de montagem, tão caro a Serguei Eiseinstein. Diz o teórico russo que a montagem é um discurso regido pela sintaxe da descontinuidade. É possível perceber que entre os primeiros e o quinto parágrafo há uma mesma noção de lugar e uma cisão entre o tempo do regresso e o tempo da chegada.

A partir da passagem em que o personagem grita na partida: “— Desçam o passadiço, por favor, desçam!” (RAWET, 2004, p. 25), segue-se esta tomada: “Minha mulher, meus filhos, meu genro.” (RAWET, 2004, p. 26). E já se encontra o personagem na sua chegada ao Brasil, ocasião em que o irmão lhe apresenta a sua família no cais. O mesmo espaço, outro momento, anterior ao dos parágrafos precedentes. Sem nenhum sinal, sem nenhum aviso, o leitor precisa situar-se novamente nas categorias de tempo e espaço.

Tal mudança brusca ocorre novamente entre a cena na qual o velho vê nas sombras do quarto “Madrugadas horríveis e ossadas. Rostos de angústia evolvendo

das cinzas humanas” (RAWET, 2004, p. 29) e a que o localiza novamente no cais, na partida.

Pode-se acrescentar o correlato da montagem nos contos com o emprego da sinédoque e sua proximidade com as artes plásticas e com o cinema:

[...] pode-se notar a orientação manifestadamente metonímica do Cubismo, que transforma o objeto numa série de sinédoques; os pintores surrealistas reagiram com uma concepção visivelmente metafórica. A partir das produções de D. W. Griffith, a arte do cinema, com sua capacidade altamente desenvolvida de variar o ângulo, a perspectiva e o foco das tomadas, rompeu com a tradição do teatro e empregou uma gama sem precedentes de grandes planos sinedóquicos e de montagens metonímicas em geral. Em filmes, como os de Charles Chaplin e Eisenstein, esses procedimentos foram suplantados por um novo tipo metafórico de montagem, com suas “fusões superpostas” — verdadeiras comparações filmicas. (JAKOBSON, 1975, p. 58).

2 Das figuras expressionistas

Por último, outros elementos picturais do conto de Rawet encontram similitude em outra série de Segall, **Visões de guerra** (2012), um conjunto de 75 gravuras aquareladas que têm como motivo cenas de guerra, dos campos de extermínio, de seres em sofrimento, sozinhos ou em grupos. No **Caderno Visões de guerra**, que reúne essas gravuras, publicado após a morte do pintor, não há numeração nem títulos. Apondo numeração às suas páginas, podem-se destacar as gravuras de número 39 e 51. Na primeira, um conjunto de corpos resta disforme, com pessoas umas sobre as outras e com os rostos desfigurados. As posições não recebem um contorno definido senão que cabeças, braços e troncos se misturam, constituindo uma massa humana em estado de sofrimento. O gravurista usa tons pastel para preencher os traços, em sua maioria, no tom vermelho. Na segunda, um conjunto de soldados em posição estática observa um esqueleto inteiro cercado de corpos, possivelmente de crianças. Sobre o **Caderno**, Celso Lafer afirma que “o expressionismo que encontrou na Alemanha, na época em que Segall aí viveu, o seu solo mais fértil, rejeitou os ideais da ‘harmonia’ e da ‘beleza’ para realçar, com a distorção deliberada do traço, o sofrimento e pobreza, a violência e a paixão” (LAFER, 2012, p. 116). São os corpos de gestuais grandiloquentes, disformes e fantasmagóricos que, diferentemente da monumentalidade das imagens dos que

triunfam na guerra — tradicionais nas artes plásticas —, apontam aqui para a enormidade do sofrimento das vítimas.

Assim, a leitura da parte do conto em que se transpõe o passado vivido pelo personagem no período da guerra (“Madrugadas horríveis e ossadas. Rostos de angústia evolando das cinzas humanas. As feições da mulher apertando o xale no último instante” (RAWET, 2004, p. 29)) convoca-nos a essa aproximação com as gravuras dessa série pelo contorno espectral que as figuras exibem à noite, na parede do quarto onde dorme o velho “profeta”.

Segundo Irina Rajewsky, a concepção literária de intermedialidade, no sentido mais restrito, admite subcategorias, uma delas a de “referências intermediáticas”. O produto, no caso aqui tratado, o conto,

usa de seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, ‘referência individual’), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, ‘referência a um sistema’). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema ou subsistema a que se refere. Nesta terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico — comunicativo, mas, neste caso, *por definição*, é apenas *uma* mídia que está em sua própria materialidade — a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2012, p. 25-26).

As manchas informes das paredes, as ossadas sugerem a aproximação com essa categoria da arte segalliana: as gravuras da série citada. Ainda nesse sentido, sobressai a própria imagem do protagonista: “Compreendera que a barba branca e o capotão além do joelho compunham uma figura estranha para eles. Acostumara-se. Agora mesmo ririam da magra figura toda negra, exceto o rosto, a barba e as mãos mais brancas ainda”. (RAWET, 2004, p. 25).

Há uma fragmentação da figura, só percebida por partes. O estranhamento advém do contraste entre o comportamento dos familiares e o do velho.

Nessa perspectiva, podemos explorar a disjunção dessas presenças/ausências espectrais, refletindo sobre qual desajuste elas trouxeram à cultura brasileira nas

décadas de 1940 e de 1950. Observadas as origens dos dois artistas e a proximidade entre as suas antologias, percebe-se que ambos agenciam uma articulação entre o gestual dos personagens e a experiência coletiva dos *displaced persons*, tal como foram denominados os emigrantes europeus no século XX, em decorrência das duas grandes guerras.

Segall desenha a guerra, suas atrocidades e a viagem em um momento em que a cultura brasileira pensava o nacional e se perguntava sobre seu traço essencial (O cordial? A mistura de três raças? O passado colonial? O sem nenhum caráter? São Paulo? O homem interiorano?). Desajustadas e fantasmagóricas, as criaturas do desenho de Segall e o personagem de Rawet percorrem os mares quase invisíveis para as letras e para as artes do período, como também para a sociedade, ameaçando o nosso centro ou a nossa busca por uma essencialidade. Disjuntivas na sua condição, disjuntivas na sua feição, essas figuras chamam a atenção para o que assombrava o mundo no século XX. Nos desenhos e no conto, os espectros nos falam sobre conflitos e nos atemorizam também pelo que não dizem, marcando a descontinuidade da guerra e uma dissociação entre o seu tempo, o da viagem e o tempo das cidades para as quais se deslocam, um tempo outro. A esse propósito, Berta Waldman relembra o relato do filósofo Vilém Flusser a partir da sua observação sobre como os brasileiros viam o país como uma potência mística enquanto ele via um rebanho enlouquecido. Eis as palavras dele ao chegar de Praga:

O mesmo céu cobre Praga e São Paulo. Ambas as cidades estão inseridas no mesmo espaço impregnado pela mesma guerra. Mas em São Paulo sopra o espírito de um tempo diferente. A notícia da execução do [meu] pai espera o navio nas docas do Rio de Janeiro, e em Praga começam as primeiras deportações maciças. Mas em São Paulo se fazem as primeiras preparações para a futura industrialização nascida dos lucros da guerra. A agonia de Praga coincide com a puberdade em São Paulo: choque de dois tempos. (FLUSSER apud WALDMAN, 2012, p. 123).

O corpo imigrante do profeta tornado narrativa por Samuel Rawet e os corpos imigrantes das séries de Segall inscrevem a viagem transatlântica não só em um movimento geográfico, mas também em um movimento de deslocamento cultural e social de que nos falam as próprias biografias dos dois artistas.

Caminha na cidade o velho homem do conto de Rawet, perdido em um espaço que não reconhece como seu, porque são estranhos a ele o funcionamento e a

dinâmica do lugar onde mora a família, assim como a ela é estranha essa figura desajustada no seu modo de agir, de se comunicar, de se vestir. Ele emerge de um lugar e de um tempo outros, ainda que próximos, em destroços, irreconciliáveis com o cotidiano de uma família já ajustada ao funcionamento da cidade e aos seus modelos convencionais e alheia à catástrofe em que se converteu o mundo.

3 Considerações finais

Dessa forma, o conto de Rawet aqui analisado, ao empregar referências intermediáticas, como a moldura e as figuras disformes, do domínio expressionista, e o procedimento cinematográfico, coloca-se “em relação” às artes plásticas, ao desenho e ao cinema como uma forma possível de falar da situação dos judeus no pós-Guerra. As comparações entre as palavras e os traços, dadas pela economicidade, pela síntese e pela enumeração; a descontinuidade do tempo da guerra, da viagem e da cidade receptora, dada pelo procedimento de corte e de montagem; os procedimentos elípticos e sinedóquicos e a oscilação entre a grande imagem, a do navio e a dos corpos dos imigrantes, do corpo retesado do “profeta” e a das figuras sombrias que vêm assombrar sua memória, constituem os modos de construção do conto, que nega a continuidade, a inteireza, a totalidade.

Nele, vê-se uma sintaxe da síntese, com a reiteração dos elementos mar, viajante, embarcação, e uma sintaxe da intermitência, com a tomada de planos temporais distintos, assim como um olhar que destaca o coletivo e o particular, o que nos leva a refletir sobre como a obra rawetiana produz um efeito disjuntivo na cultura brasileira, uma vez que desarticula um imaginário de nação pretensamente ancorado na acolhida no respeito ao estrangeiro, ao diferente.

“Le Prophète” de Samuel Rawet: cadrage narratif, coupes cinématographiques et scènes expressionnistes

Résumé

Cet article considère les modes de construction du conte intitulé “Le prophète” de Samuel Rawet à partir de certaines références intermédiateuses. L'épigraphie du conte est analysé en tant que procédure anticipatoire et modulaire. Le conte est riche en images, comme celles qui synthétisent le voyage de l'immigrant, ainsi que les visions de la guerre qui proviennent du domaine expressionniste. Dans l'article ces images sont mises en comparaison avec l'oeuvre du peintre Lasar Segall et le montage cinématographique. Ces processus imitent la forme fragmentaire par laquelle le sujet migrant est souvent perçu.

Mots-clés: Conte. Immigration. Intermédialité. Arts plastiques.

Referências

A GRAVURA de Lasar Segall. São Paulo: Museu Lasar Segall; Brasília: Ministério da Cultura/SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (*Homo Sacer*, III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993. (Coleção de Ofício e Forma).

ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros de. Os emigrantes de Segall. In: MILLER, Álvaro *et al.* **Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982. p. 53.

BINES, Rosana Kohl. Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet. In: KIRSCHBAUM, Saul (Org.). **Dez ensaios sobre Samuel Rawet**. Brasília: LGE, 2007. p. 55-71.

CARONE, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

COLI, Jorge Guerras. In: **Visões de guerra: Lasar Segall**. Textos de Celso Lafer, Berta Waldman e Jorge Coli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall; Centro de Cultura Judaica, 2012. p. 137-138.

COLI, Jorge. Navios e errâncias. In: Catálogo do Museu Lasar Segall [Apresentação Jorge Schwarts]. **Navio de emigrantes**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 20-23.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CURY, Maria Zilda. **Navio de imigrantes, identidades negociadas**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2002. (Coleção Memo Ensaio/Ficção).

CURY, Maria Zilda Ferreira; CAMPOS, Gleidston Alis Mendes de. A hospitalidade na literatura: uma análise de “O convívio”, de João Gilberto Noll. **Revista Gragoatá**, Universidade Federal Fluminense - Instituto de Letras, v. 18, n. 35, p. 187-200, 2014.

DANTAS, Gregório F. A narrativa de resistência de Elio Vittorini. Disponível em: <<http://revistas.ufr.br/letras/article/viewFile/21052/18597>>. Acesso em: 08 dez. 2016.

D’HORTA, Vera. Preto no Branco. In: **A gravura de Lasar Segall**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Brasília: Ministério da Cultura/SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.

EISENSTEIN, Sierguei. **Reflexões de um cineasta**. Tradução de Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

IGEL, Regina. **Imigrantes judeus/escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 58.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**, Revista de teoria e análise literárias, Intertextualidades, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

LAFER, Celso. Aquarelas de Segall: olhar sereno, olhar aflito, múltiplos olhares. In: **Lasar Segall, 1891-1957: obras sobre papel: pinturas, desenhos e gravuras**. Organização Pinakothek Cultural; texto de Max Perlingeiro *et al.*; versão para o inglês de Julio Silveira. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2012. p. 37-47.

LAFER, Celso. **Navio de emigrantes: um quadro pensadíssimo**. In: Catálogo do Museu Lasar Segall [Apresentação Jorge Schwartz]. **Navio de emigrantes**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 32-41.

LAFER, Celso. Visões de guerra 1940-43 de Lasar Segall. In: **Visões de guerra: Lasar Segall**. Textos de Celso Lafer, Berta Waldman e Jorge Coli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall; Centro de Cultura Judaica, 2012. p. 111-119.

LEVY, Tatiana Salem. Andar e estar só: corpo e imigração em Samuel Rawet. In: KIRSCHBAUM, Saul (Org.). **Dez ensaios sobre Samuel Rawet**. Brasília: LGE, 2007. p. 72-88.

MICELI, Sergio. Lasar Segall: etnia e experiência migrante. In: MICELI, Sergio. **Nacional/estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 150-159.

NAVES, Rodrigo. Expressão e compaixão nos desenhos de Segall. In: NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 201-231.

NAVIO de emigrantes. Apresentação de Jorge Schwartz. Textos de Celso Lafer *et al.* São Paulo: Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudo interartes – Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

RAWET, Samuel. **Contos e novelas reunidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

RAWET, Samuel. **Ensaaios reunidos**. Organizado por Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

RODRIGUES, Débora Magalhães Cunha. **O meu universo é outro: o exílio construído de Samuel Rawet**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes) - Universidade do Porto, Porto, 2012. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/68948>>. Acesso: set. de 2016.

SEGALL, Lasar. Cópia da carta de Lasar Segall a Stefan Zweig-ALS. In: Catálogo do Museu Lasar Segall [Apresentação Jorge Schwartz]. **Navio de emigrantes**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 29.

VISÕES de Guerra: Lasar Segall. Textos de Celso Lafer, Berta Waldman e Jorge Coli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall; Centro de Cultura Judaica, 2012.

WALDMAN, Berta. Noturno suburbano. In: WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003. p. 67-100.

WALDMAN, Berta. Caminhos cruzados: a segunda guerra mundial em dois tempos. In: **Visões de guerra**: Lasar Segall. Textos de Celso Lafer, Berta Waldman e Jorge Coli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall; Centro de Cultura Judaica, 2012. p. 121-131.

ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá. (Org.). **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

Entrevista com Pauline Kaldas

Priscila Campolina de Sá Campello

Pauline Kaldas is the author of **Egyptian Compass**, a collection of poetry, **Letters from Cairo**, a travel memoir, and **The Time Between Places**, a collection of short stories. Her most recent book is **Looking Both Ways**, a collection of essays. She also co-edited **Dinarzad's Children: An Anthology of Contemporary Arab American Fiction**. Her work has appeared in a variety of anthologies, including **Inclined to Speak, Others Will Enter the Gates**, and **Home: An Imagined Landscape**. She was awarded a fellowship in fiction from the Virginia Commission for the Arts, the Silver Award for **Dinarzad's Children** from ForeWord Magazine Book of the Year Awards, and the RAWI Creative Prose Award. Kaldas was born in Egypt and immigrated with her parents to the United States at the age of eight in 1969. She is Professor of English and Creative Writing at Hollins University in Roanoke, Virginia.

Recebido em: 21/08/2017

Aceito em: 30/08/2017

Priscila Campello - How does immigrant literature contribute to the understanding of the experience of exile in times of constant movement of people?

Pauline Kaldas - Immigrant literature gives voice to the experience of losing one's original home. At times, that loss is chosen, and at other times, it is forced as in cases of refugee status. Regardless of how it comes about, and even when that experience is a positive one, I believe that it is one of trauma. The loss of home, environment, family, language, and status and the attempt to recreate those things in a new country requires a strength and resiliency that is difficult to imagine for those who have not experienced it. This is where immigrant literature opens a door to that understanding. It takes us inside the lives of those who have gone through this traumatic upheaval, allowing us to see the internal transformation of people as they cross these borders and create their identities and their homes in a new location.

One novel that addresses these issues is **Rise the Euphrates** by Carol Edgarian, which relates the story of a young girl who is a victim of the Armenian genocide. The novel allows us to see how the past continues to influence her life as well as the lives of her daughter and her granddaughter. Today, as so many refugees seek asylum in

new countries, immigrant literature enables us to see beyond the political controversies and instead gives us a glimpse into the tremendous experience that these refugees are going through as they attempt to find a place of safety where they can build new lives.

PC - Ellen McCracken, in **New Latina Narrative**: the feminine space of postmodern ethnicity, affirms that ethnic literature is viewed as a commodity, since there is explicit interest in the exotic and the different. To what extent is this statement true? Do you see your own literature as a commodity?

PK - It is difficult to make such generalizations as each reader comes to the book they are reading with their own set of expectations and life experiences that influence their approach to the text. It is also important to recognize that this statement is based on the assumption that readers of ethnic literature are not of the same ethnicity as the writer or another minority group. Essentially, it assumes that the reader belongs to the dominant culture. This is not to say that the statement does not represent a certain truth. There are many readers who do view ethnic literature as a commodity. I remember when Diana Abu Jaber's novel, **Arabian Jazz**, was published, and one reader told me how she felt that she understood the Arab

world after reading it. The comment shocked me; as this reader took one fictional work and used it as a way to understand an entire culture. In that statement, there was a blurring of fiction and anthropology, negating the role of imagination in a work of fiction. Would we take a novel by a white American writer and then say that it enables us to understand American culture?

I don't see the literature that I write as a commodity, but I am concerned that it might be read that way. This is perhaps most relevant when it comes to my travel memoir, **Letters from Cairo**. While the book was written to chronicle our experiences as a family living for six months in Egypt, I worry that it can be read as a kind of travel brochure. The assumed audience for the book are those who have not been to Egypt, since the letters at the heart of the memoir were originally written to family and friends in the States. Nevertheless, the book has a great deal to do with the notion of returning to one's homeland, the experience of my children as second generation immigrants, the reconnection with family, and that sense of both belonging and not belonging to a place. I would hope that readers can see these multidimensional aspects of the book.

Like any other writer, my work emerges out of my experiences and my imagination. I would like my work to be read for its artistic merit, its use

of language, and the experiences it portrays. This is not to say that its cultural content is unimportant. It exists at the center of the work because that happens to be my experience, but there is more to it than that. I would hope that a reader could see all that it has to offer. Nevertheless, the fact that my work is more likely to be published by a journal or a press that specializes in the literature of the Middle East, rather than a more general forum, already points to the way that we isolate ethnic literature and narrow the lens through which we view it.

PC - Do you agree that immigrant writing is a legacy for generations of descendants who desire to leave their history and experience registered for the sake of posterity?

PK - Immigration begins with loss — loss of family, home, nationality, identity, and even material possessions. When my parents and I immigrated in 1969, my family had already established a home filled with furniture, decorations, clothes, and everything that one acquires. In addition to our carry-on luggage, we were each allowed two suitcases. Imagine how much life can be packed in six suitcases and how much must be left behind. My parents sold their furniture, gave up their apartment, and distributed their personal belongings among relatives.

We said goodbye to aunts, uncles, cousins, parents, and grandparents. We also let go of the future we would have had if we had stayed in Egypt. That loss was packed in our six suitcases, tucked into corners and hidden. When I sit down to write, the attempt to retrieve that loss spills onto the page. The characters, the places, and the conflicts I write about, whether through poetry, fiction, or creative nonfiction, emerge out of that sense of loss. My younger daughter once asked me, “Can’t you write about anything that doesn’t have to do with Egypt?” I’m sure I could, but the answer I gave her was “No.” My desire and my need to write was born out of my immigration. I’m not sure I would have become a writer if we had not left Egypt and come to the United States. I don’t mean to speak for all immigrant writers here, only to say that for me, the attempt to retrieve what is lost is one of the main things that drives my writing.

It’s interesting to see that many immigrant works move from the first to the second generation, which affirms the claim made in this question. One such work is **The Namesake** by Jhumpa Lahiri where we follow the immigrant couple through their lives and then move to their children. Their immigrant experience impacts the next generation, seeming to determine every action that their son takes and the way he frames his identity and his sense of belonging

in the United States. We see how the experience of immigration continues to influence subsequent generations.

Perhaps that desire to bequeath history to the next generation is most apparent in creative nonfiction work. My most recent book, **Looking Both Ways**, is a collection of personal essays, and while I believe it is a work that can speak to a large audience, there is a sense of intimacy to the essays in this book that I hope will one day speak to my descendants. So to answer the question with another question: As immigrant writers, are we writing for the future or are we writing for the past? Perhaps we do both. I’ve often seen my role as someone who documents—I feel a responsibility to document certain events and people to ensure that they are not lost. Hopefully, that speaks not only to the past but also to future generations.

PC - Can we affirm that the experience of women in exile is different from that of men? Do your characters show any difference?

PK - Yes, I think that is a fair statement to make. The lives of men and women differ all over the world and they carry those differences with them when they emigrate, so naturally their experiences in exile will also differ. The differences are complex and nuanced and always dependent on the specific people, so it’s

very difficult to make generalization. Instead, I think it might be possible to point to those aspects of their lives that are impacted by immigration. Economics is certainly one — some men who had status and a high income in their homeland are not able to achieve this in their new country, and the result on their identity and their role within the family can be devastating. On the other hand, some women who had few opportunities in their homeland might find new possibilities for having a career and earning money. This shift is something I express in some of my work, especially in my short story collection, **The Time Between Places**. “Airport” has a great deal to do with how the male and female characters envision what America can offer them. Imbedded in the story is also a breaking of stereotypes about gender roles in the Arab world. Hoda hopes to be released from the expectation of living a life focused solely on being a mother and a wife, and Samir, rather than looking for a subservient wife, recognizes that succeeding in America requires not only a different kind of woman but also a new type of marital relationship. “The Top” also revolves around this notion, showing the effects of what happens to Shoukry when his status is diminished as a result of immigration while his wife establishes a career for herself and rises above him.

As a writer, I’m always interested in what my characters do for a living. Work matters to me, and I wonder if that has something to do with being an immigrant writer. Many of the immigrants I know came here to improve their lives, so jobs and money matter in a particular way and the expectation to succeed economically is passed on to their children.

PC - Do you think that immigrant literature is an attempt to understand its own migrant, hyphenated, and hybrid conditions?

PK - Certainly that is one of the things that immigrant literature does — it explores the experience of what it means to migrate from one location to another, from one identity to another, and from one community to another. The experience is multifaceted and as diverse as the people who experience it. As a writer, I find it to be full of endless possibilities. In my story “He Had Dreamed of Returning,” I attempt to explore that hyphenated identity through the experience of a character who decides to return to Egypt only to discover that the transformation he has gone through as a result of immigration has irreparably changed him, creating a hyphenated identity that can no longer live comfortably in either world.

When I was growing up in the United States, I felt completely isolated. It

wasn't really until I was in graduate school in the mid-1980s that I began to encounter other people whose sense of identity was also grounded in more than one place. This is also when I began to read multicultural literature and I started to do research about the history of immigration. I was astounded by the enormity of the immigrant experience and the way it had impacted not just me as a single individual but so many people across history and from so many countries in the world.

PC - What role does language play in immigrant literature?

PK - I think that depends largely on the writer and whether or not they are bilingual or at least grew up hearing their native language. I grew up speaking Arabic and English, so I hear the world in two languages. Each object, each emotion is expressed for me with two words whose sounds and meanings can differ drastically. **Call it Sleep** by Henry Roth is the first book where I came across this notion of how two languages can exist in a single language text. In that novel, when the characters speak their native language, their words are fluent and poetic, but when they speak in English, we see the broken awkward sentences and the difficulty of creating clear meaning.

I've tried to make space for both of my languages in my writing. This is

especially relevant in dialogue. When I have a character who is speaking in Arabic, I hear their words in Arabic and try to translate them as literally as I can to capture the nuances of the Arabic language while still writing in English. I have also used transliteration in my work and even Arabic script in some of my poetry. But of course, it is more than simply using the words of another language. The language we use serves as our vision of the world, and if you are writing a story that encompasses more than one country then you are trying to portray those multiple visions. Language also serves to express displacement, and perhaps that is why it plays such a strong role in dialogue. Whether a character is speaking in their first language or their second language shows their sense of comfort or discomfort in relation to who and where they are.

ANTUNES, António Lobo. **Caminho como uma casa em chamas**. Lisboa: Dom Quixote, 2014. 357 p.

Cid Ottoni Bylaardt*

Recebido em: 23/03/2017

Aceito em: 25/05/2017

Quem lê o romance **Caminho como uma casa em chamas**, de Lobo Antunes, depara-se com 25 narrativas que poderiam muito bem ser lidas como contos. Contos contemporâneos, desvinculados das noções convencionais de trama (conflito-clímax-desenlace), ainda que conflitos e tensões não faltem às narrativas.

Além da referência a uma casa no título, o que chama a atenção, numa primeira leitura, é a arquitetura do romance, que se constrói como uma casa, ou melhor, como um prédio de apartamentos de quatro andares e mais o sótão. Cada andar do edifício abriga dois apartamentos, duas moradas. Os títulos dos “capítulos” constituem referências às localizações das moradas: Segundo Direito, Segundo Esquerdo, Terceiro Esquerdo, Primeiro Esquerdo, Rés do Chão Direito, Rés do Chão Esquerdo, Primeiro Direito, Terceiro Direito, nessa ordem, em três sequências, finalizadas por uma voz que emana do sótão. Os 25 capítulos-contos têm extensão semelhante e obedecem a uma rigorosa ordem sequencial, ainda que essa ordem e essa sequência não exerçam nenhuma influência no sentido das narrativas e do romance como um todo. Se os capítulos fossem embaralhados e colocados um a um ao sabor da sorte, a diferença não seria grande em termos de um resultado, um dizer, uma chegada do caminho percorrido.

Não obstante, chama a atenção a arquitetura desse (como dos demais) romance de Lobo Antunes, a simetria, as semelhanças formais que escondem uma extraordinária dessemelhança, a organização que parece sugerir uma estrutura definida que possa conduzir e conter a linguagem da ficção e que redunde em fracasso da linguagem, da arquitetura, da escritura.

As vozes enunciadoras do romance pertencem aos moradores desses apartamentos, ou seres relacionados a eles, dando às vezes a impressão de que é a própria morada que fala. Aí desfilam um homem míope que se casou com uma

* Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor associado II. Bolsista de produtividade do CNPq. Agradeço ao CNPq, cujo apoio viabiliza esta pesquisa.

mulher cega; uma juíza gorda e mal-amada, de 59 anos; um coronel egresso da guerra de Angola e a mulata com quem ele viveu, Sofia Rosa; um homem bêbado que vive a ameaçar a mulher e a filha; um homem judeu e sua irmã, fugidos do nazismo; um suposto subversivo — inocente ou não — preso e torturado pela polícia; uma mulher gorda e feia que anseia por um caso com o chefe de seção; uma atriz idosa que vive da glória passada e sua acompanhante. Os depoimentos, ou memórias, ou narrativas referidas pelos personagens se repetem mais duas vezes, sempre na mesma ordem, e terminam com a fala de um morador do sótão, como a pousar uma espécie de cumeeira sobre o edifício escritural.

O edifício se constrói de escritura, a começar pela própria consciência dos personagens-enunciadores, que declaram, aqui e ali, estar escrevendo. Tudo aí, então, ressuma a escritura, a mundo ficcional, destino que o livro não pode recusar nem evitar. Há uma casa em chamas, isto é, uma escritura a se incendiar eternamente, localizada numa Lisboa impossível, em um Portugal absurdo e incompreensível.

Em uma das crônicas publicadas na revista **Visão**, Lobo Antunes diz de sua dificuldade às raias do desespero para compor esse livro e comenta que, após meses de tentativas frustradas, conseguiu achar um rumo, “caminhando como uma casa em chamas num nevoeiro ardente de palavras.”(ANTUNES, 2012).

A frase “caminho como uma casa em chamas”, título do romance, está na voz de todos os enunciadores, e esse caminhar, que é o caminhar da escritura, conota desespero, desejo de fuga, inconsciência ou estado alterado de consciência, falta de orientação, aflição, medo da morte, palavras que ardem e não concluem, um caminhar desajeitado, vacilante, indeciso. Afinal, para onde caminha uma casa em chamas, qual é seu destino? Caminhar, seguir caminhando um caminho incerto, trôpego, hesitante.

Todas essas tramas escriturais compõem a casa em chamas, a escritura em chamas, que se faz de seus desastres, suas ruínas, suas perdas. Eis a negatividade da escritura antuniana, em seu caminhar sempre em chamas que nunca termina de queimar, que não se extingue totalmente. Ausência de fim é infinito, é tudo o que o escritor possui; é seu excesso e sua falta. Excesso de possibilidades; carência de limites, de regras, que compõem a existência do mundo. Há, portanto, um recuo do texto literário diante da existência, em sua impossibilidade de representá-la dentro de convenções aceitáveis; assim, a fala tagarela do romance se recusa a dizer coisas, a fazer afirmações, a buscar o sentido das coisas existentes. O

romance do honesto escritor poderia falar de questões humanas edificantes, mas fracassa, decepciona os leitores sérios, frustra as expectativas da ordem. Apesar disso, o olhar transgressor salva a literatura, que exhibe o vazio do inexistente, que se ergue de suas próprias ruínas, o desastre que as chamadas configuram na escritura arruinada, conforme dizem as últimas palavras do romance: “Sobre as tábuas de andaime em que o fogo custa a pegar de um prédio demolido.” (ANTUNES, 2014, p. 357). O prédio, o romance. Demolido, a pegar fogo sempre.

As 25 narrativas confirmam essa atmosfera de desastre, de maus presságios, de inconclusão. O pensamento de quem habita uma casa em chamas é de evadir-se, escapar da morte, mas nenhum dos moradores consegue salvar-se. As fugas são sempre malogradas, porque simplesmente não há para onde fugir.

A enunciação emanada do sótão, a última do livro, apresenta traços que provocam estupefação, admiração, e mantém em suspenso o que quer que se possa esperar do romance como desfecho, conclusão, final. O texto derradeiro, representativo do espírito da narrativa, só faz reforçar a ideia de errância da palavra que perpassa todo o romance, jamais no sentido convencional de resolução, desenlace.

A voz que se ouve pode-se associar à figura histórica de Antônio de Oliveira Salazar, que avalia as fachadas das casas em busca de um lugar onde possa descansar: “— Existirá um sótão livre nesta?” (ANTUNES, 2014, p. 347). O homem se esgueira colado às paredes, com medo de ser reconhecido e ter que voltar a mandar, aclamado pelo povo. O enunciador misterioso se apresenta como alguém fora do poder, a pronunciar um discurso sem rumo, a tentar animar cacos de lembranças. Chamado “senhor doutor” pelo médico, o personagem é ou acredita ser Salazar: “Sou eu quem manda, mas mando em quê” (ANTUNES, 2014, p. 352). Em seu imaginar, ele dá ordem aos ministros, mas mostra-se cansado do poder, “tenho saudades de me contrariarem, me ralharem, tomarem conta de mim” (ANTUNES, 2014, p. 350), como ocorria na infância, na casa da mãe. Ainda assim escuta frequentemente as aclamações em praça pública, “Salazar, Salazar, Salazar!” (ANTUNES, 2014, p. 354).

Esse Portugal indeciso da ficção se ressentia da falta de alguém que mande, que dê ordem e sentido às coisas, que organize sua escritura. Esse alguém, entretanto, não se faz presente, a escritura não tem onde buscá-lo, ainda que faça uma tímida tentativa, na derradeira enunciação, de organizar um pouco o discurso da literatura.

Há uma nova vertente, ou fase da literatura portuguesa, na qual se inclui a ficção de Lobo Antunes, em que problemas históricos, como a ditadura ou a guerra

colonial, aparecem não mais como denúncia ou afirmação de identidades ou dignidades, mas como significações imaginárias em que as temáticas comparecem como afirmação do vazio da linguagem e da morte. Assim, durante a leitura desse romance, é preciso colocar entre parênteses, ainda que contra a vontade espontânea, os fatos históricos da perseguição aos judeus pelos nazistas, da colonização de Angola pelos portugueses, da ditadura salazarista, uma vez que essa parte do real aparece no texto como ressonâncias, vibrações, e não como relatos exemplares.

Eis aqui mais um desastre escritural de Lobo Antunes. Usamos o termo desastre na acepção que lhe confere Maurice Blanchot: o mundo ficcional não se contém em limites, vazando-os, extravasando-os. Os enunciadores, bem como seus discursos, não sabem aonde vão, tanto em seu mundo ficcional quanto na construção de sua escritura. Caminhando como uma casa em chamas, o texto não chega a lugar nenhum, não termina nem conclui, em sua morte impossível, em seu constante morrer. O desastre da escritura é o desastre do olhar de Orfeu, que perde Eurídice, traindo inevitavelmente a lei do dia. O desastre do inorganizável é confirmado pela presença, ao final, da figura de um Salazar caricato que se recusa a desempenhar o papel de autoridade, de defensor da ordem. E sem ordem nem autoridade terminam as páginas desse livro-desastre. O que se salva é a linguagem, a escritura de Lobo Antunes, e é ela que faz dele o grande escritor que é.

Referências

ANTUNES, António Lobo. **Caminho como uma casa em chamas**. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

ANTUNES, António Lobo. Crônica de 23/02/2012. Revista **Visão**. Disponível em: <www.visão.sapo.pt>. Acesso em: 24 nov. 2016.