

Paulo César Silva de Oliveira
Shirley de Souza Gomes Carreira
Organização

Estudos Literários na contemporaneidade

Questões e tendências

Paulo César Silva de Oliveira
Shirley de Souza Gomes Carreira
Organização

Estudos Literários na contemporaneidade

Questões e tendências

 **PPLIN** | PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS E LINGÜÍSTICA



São Gonçalo
2017

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitor

Ruy Garcia Marques

Vice-Reitor

Maria Georgina Muniz Washington

Sub-Reitora de Graduação

Tania Maria de Castro Carvalho Netto

Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

Egberto Gaspar de Moura

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Elaine Ferreira Torres

Diretora da Faculdade de Formação de Professores

Ana Maria de Almeida Santiago

Vice- Diretora

Mariza de Paula Assis

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Marcos Luiz Wiedemer

Coordenadora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Eloísa Porto Allevato Braem

Coordenador da Área de Estudos Literários

Paulo César Silva de Oliveira

Coordenadora da Área de Estudos Linguísticos

Isabel C. R. Moraes Bezerra

Conselho Editorial

Cátia Aparecida Vieira Barboza . UNIABEU

Cláudio do Carmo Gonçalves . UNEB

Douglas Rodrigues da Conceição . UEPA

Eloísa Porto Allevato Braem . UERJ

Isabel C. R. Moraes Bezerra . UERJ

Lucia Helena . UFF

Luiz Manoel da Silva Oliveira . UFSJ

Marcos Luiz Wiedemer . UERJ

Sílvio César dos Santos Alves . UEL

@ 2017 Os organizadores

Capa e diagramação: Shirley de Souza Gomes Carreira

**DADOS INTERNACIONAIS PARA
CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)**

O482 Oliveira, Paulo César; Carreira, Shirley de Souza Gomes

Estudos Literários na contemporaneidade: Questões e tendências / Paulo César Silva de Oliveira, Shirley de Souza Gomes Carreira, São Gonçalo: Faculdade de Formação de Professores - FFP/UERJ, 2017.

163 p. Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-5654-007-2

Está disponível online em: www.pplinuerj.com.br

1. Estudos Literários 2. Literatura Comparada 3. Estudos Culturais I. Oliveira, Paulo César Silva de II. Carreira, Shirley de Souza Gomes III. Título

**CDD 869.4
CDU 82-4/49 (035)**

SUMÁRIO

Apresentação	06
Apontamentos de crítica e teoria literárias: textos, contextos <i>Paulo César Silva de Oliveira</i>	10
Representações identitárias na literatura contemporânea: mobilidade, ficção e memória <i>Shirley de Souza Gomes Carreira</i>	25
Um mundo em crise: uma análise de <i>Diário de um ano ruim</i> , de J. M. Coetzee <i>Aline Cristina Moreira Duarte</i>	39
<i>Diário de um ano ruim</i> e os silêncios reveladores <i>Riane Avelino Dias</i>	49
Civilização e barbárie: o jogo de identidades em <i>Nove noites</i> e <i>O coração das trevas</i> <i>Renata da Cruz Paula</i>	59
Alegorias náuticas: o tema da viagem em Graciliano Ramos e Joseph Conrad <i>Erick Bernardes</i>	70
Literatura e História em <i>O retrato do rei</i> , de Ana Miranda e <i>Nove noites</i> , de Bernardo Carvalho <i>Cristina Reis Maia</i>	81
O (des) amor e a violência em <i>O filho da mãe</i> , de Bernardo Carvalho <i>Gabriella Rovassini</i>	92
Metaficção historiográfica: <i>K. relato de uma busca</i> <i>Thamires dos Santos Macedo Fassura</i>	101
Estudos Literários e Estudos Culturais: apontamentos em torno do samba-enredo <i>André Luiz dos Santos</i>	112
Resgates de uma trajetória de imigração: <i>Gaijin</i> , de Tizuka Yamazaki, e <i>Nihonjin</i> , de Oscar Nakasato <i>Renato Bruno</i>	123
Questões identitárias e choque cultural na ficção de Thrity Umrigar: uma análise do romance <i>A doçura do mundo</i> <i>Celena Soares Souza</i>	135
Tradição e choque cultural: a aculturação na escrita de Jhumpa Lahiri <i>Fábio da Silva Custódio</i>	145

A figura do autor, biografias, memórias, confissões e testemunhos: apontamentos críticos em *Verão*, de J. M. Coetzee 154
Larissa Moreira Fidalgo
Aídes José Gremião Neto

Apresentação

Esta obra coletiva faz parte de um conjunto de ações implementado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística o PPLIN, da Faculdade de Formação de Professores da UERJ e tem como objetivo estimular a pesquisa e a produção acadêmica, em nível de mestrado, na área dos Estudos Literários. Neste e-book, os leitores encontrarão reflexões em torno das relações entre literatura, teoria e história, com foco na crítica literária e em autores nacionais e estrangeiros. Os textos, em sua maioria de discentes de nosso programa de mestrado, dão ciência ao público da UERJ e aos estudiosos, em geral, dos temas e das discussões em curso em nosso PPLIN e são uma pequena amostra do debate intelectual que nele se trava.

Os trabalhos se concentram, majoritariamente, em algumas discussões caras a nosso tempo e que fazem parte de algumas das tendências da crítica e da teoria literárias contemporâneas. Paulo César Silva de Oliveira e Shirley de Souza Gomes Carreira abrem os trabalhos, propondo, ambos, uma discussão crítica sobre problemas da crítica literária atual. Oliveira, em oApontamentos de crítica e teoria literárias: textos, contextosö, faz uma análise com viés crítico-social de três textos da tradição o os romances *Lucíola*, de José de Alencar; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; e o poema oTeresaö, de Manuel Bandeira o valendo-se das conquistas das principais correntes de análise do século XX, chegando até os recentes debates dos Estudos Culturais e dos aportes teóricos mais recentes. Já Carreira, no artigo oRepresentações identitárias na literatura contemporânea: mobilidade, ficção e memóriaö, identifica algumas linhas de força nas narrativas de deslocamento contemporâneas e nelas discute os processos de mobilidade cultural apreendidos na representação das identidades, privilegiando, em seu processo crítico, as narrativas ficcionais de caráter transnacional, assim como destacando o papel da memória e da mobilidade territorial e cultural na reconfiguração identitária de personagens representadas literariamente.

O artigo oUm mundo em crise: uma análise de *Diário de um ano ruim*, de J. M. Coetzeeö, de Aline Cristina Moreira Duarte, discute os dilemas e impasses do intelectual na contemporaneidade. Se lido em um diálogo crítico com o trabalho de Riane Avelino Dias, oDiário de um ano ruim e os silêncios reveladoresö, que investiga o mesmo romance, pode ampliar o universo da análise crítica, a partir do ganho que é a discussão de Dias sobre as estruturas discursivas que compõem a narrativa de Coetzee. Desta forma, em jogo de espelhos, os artigos se suplementam.

A plurissignificação textual também aproxima a civilização e a barbárie: o jogo de identidades em *Nove noites* e *O coração das trevas*, texto de Renata da Cruz Paula, cuja reflexão sobre classe, etnia e nacionalidade em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho e *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, apoia-se no pensamento de Tzvetan Todorov acerca da tensão entre civilização e barbárie, da análise de Erick Bernardes, que em *Alegorias náuticas: o tema da viagem em Graciliano Ramos e Joseph Conrad* toma a leitura comparativa da novela de Conrad como ponto de partida para reler Graciliano Ramos, vítima e cronista da barbárie na ditadura Vargas e ficcionalizada em *Memórias do cárcere*, objeto de análise de Bernardes.

Cristina Reis Maia parte da leitura comparada de *Nove noites* em diálogo com *O retrato do rei*, de Ana Miranda, à luz do conceito de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon e de meta-história, de Hayden White, em artigo intitulado *Literatura e História em O retrato do rei*, de Ana Miranda e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho. Gabriella Rovassini, estuda, em *O (des) amor e a violência em O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, as questões de identidade, sexualidade, mobilidade, história e política tecidas e destecidas por Carvalho em sua ficcionalização da Segunda Guerra da Tchetchênia. Os conflitos históricos evocam o tema da intolerância, seja na Tchetchênia ocupada pelos russos ou no Brasil sob a ditadura militar, foco da pesquisa de Thamires dos Santos Macedo Fassura, que também observa no trabalho *Metaficção historiográfica: K. relato de uma busca*, obra de Bernardo Kucinski, as relações entre literatura e sociedade, historiografia e metaficção historiográfica. A exemplo de Rovassini, Fassura e Maia, a história de um grupo de marginalizados, responsáveis pela ascensão e consolidação do samba no Rio de Janeiro, é analisada por André Luiz dos Santos, no artigo *Estudos Literários e Estudos Culturais: apontamentos em torno do samba-enredo*. Santos se vale dos Estudos Culturais e da análise crítica de Joseph Conrad sobre os gêneros e busca entender o porquê de ainda causar estranhamento uma possível teorização do samba-enredo do ponto de vista da crítica e análise literárias.

Resgates de uma trajetória de imigração: Gaijin, de Tizuka Yamasaki, e *Nihonjin*, de Oscar Nakasato, de Renato Bruno, analisa comparativamente essas duas obras, assinalando o modo como cada uma dessas modalidades artísticas representam a trajetória de chegada dos imigrantes japoneses ao Brasil, bem como os efeitos de contraste entre duas culturas. O foco de seu trabalho recai nas personagens femininas, em que afloram temas como identidade e memória.

O artigo *Questões identitárias e choque cultural na ficção de Thrity Umrigar: uma análise do romance A doçura do mundo*, de Celena Soares Souza, encerra esta coletânea de trabalhos. Souza investiga a representação de personagens migrantes no referido romance,

refletindo sobre os conflitos advindos do choque cultural e a formação de identidades híbridas. Focalizando mais especificamente a personagem indiana Tehmina, Souza analisa o impacto do encontro de dois mundos ó Oriente e Ocidente ó engendrado pela autora e cujas diferenças configuram-se como obstáculo à aculturação.

Em "Tradição e choque cultural: a aculturação na escrita de Jhumpa Lahiri", Fábio Custódio trata do deslocamento de pessoas no mundo globalizado e do constante contato entre culturas diferentes, o que dilui a noção de fronteira nacional, gerando novas configurações de identidade. Nesse contexto de trânsito entre culturas, Custódio investiga o processo de aculturação, que ocorre como resultado do contato entre grupos, nos contos de Jhumpa Lahiri.

Por fim, o artigo de Larissa Moreira Fidalgo e Aídes José Gremião Neto examina a poética de J. M. Coetzee em *Verão* (2010), com base na tríade intelectualóliteratura-mercado, procurando desnudar, em cada fragmento extraído do romance, algumas questões-chave da narrativa contemporânea: o retorno do autor e seu papel como intelectual público, sua relação com o mercado e o deslizamento dos limites éticos face às políticas mercadológicas globais.

Esperamos que este seja o primeiro volume de uma série de *e-books* com o objetivo de dar ciência à comunidade científica da FFP/UERJ e a comunidades científicas de outros centros de saber, bem ao público em geral, da qualidade da pesquisa desenvolvida em entidade pública, duramente ameaçada pelo sucateamento da educação e da cultura em nosso país, mas que resiste e produz conhecimento. Que esta coletânea cumpra seu papel de dar uma pequena amostra do imenso trabalho desenvolvido por nossos docentes e discentes no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguísticas da FFP/UERJ e que tenham todos uma boa leitura.

Os organizadores

Apontamentos de crítica e teoria literárias: textos, contextos

Paulo César S. Oliveira¹

Introdução

Propomos inicialmente analisar três textos da tradição literária brasileira. O primeiro é retirado do Capítulo II do romance *Lucíola*, de José de Alencar (s/d, p. 12-16). Trata-se da conhecida cena em que o narrador, Paulo, se encontra com Lúcia, na Festa da Glória, na igreja de mesmo nome. Estamos em 1855, na capital do Império, o Rio de Janeiro. Dessa cena, resultarão acontecimentos posteriores, importantes para a trama. O segundo exemplo é extraído dos capítulos XIV a XVIII, acrescidos do capítulo CLVIII das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1994, p. 55-64; 228-229). Nestas seis passagens, o leitor toma conhecimento das primeiras aventuras amorosas do protagonista, Brás Cubas, com a bela e jovem Marcela. A união tumultuosa entre o rapaz arrebatado pelo desejo e a moçoila tem seu desfecho lá para o final da narrativa, quando Cubas reencontra a outrora linda amante em um leito de hospital, já velha e decrépita, às vésperas de morrer. Marcela, como bem sabe o leitor, era mulher de muitos encantos, e é por essa figura que o intrépido moço se apaixona perdidamente. Brás irá gastar com a moça uma pequena fortuna em ômimosö, que ela amalha, sempre com fingida contrariedade cuja intensidade variava, de acordo com o valor das ôlembrecinhasö. Completa o trio exemplar de obras o poema ôTeresaö, de Manuel Bandeira (1988, p. 107), que leremos, juntamente com seu hipotexto², ôO adeusö de Teresaö, de Castro Alves. O poema de Bandeira foi publicado originalmente em *Libertinagem* (1930) e, como se sabe, parodia³ o ancestral ilustre em movimento bem ao gosto da estética modernista, que se firmaria na cena literária nacional nas décadas de 1920 a 1950.

¹ Doutor em Letras pela UFRJ e professor-adjunto de Teoria Literária da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde atua no Mestrado em Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras. Pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (2016), com supervisão da professora Doutora Lucia Helena. É autor de *Poéticas da distensão* (Manaus: Edições Muiraquitã, 2010); de *Uma literatura inquieta*, em coautoria com Lucia Helena (Rio de Janeiro: Caetés, 2017); e organizador, com a Dra Lucia Helena, de *Escritores, críticos e leitores fora do lugar* (Rio de Janeiro: Caetés, 2016), dentre outras obras. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq ôPoéticas da distensãoö; e vice-líder do Grupo CNPq ôNação e narraçãoö. E-mail: paulo.centrorio@uol.com.br.

² Hipotexto é um conceito que deriva do hipertexto. O hipotexto é um texto anterior, com que o texto que lhe é posterior dialoga; É a relação de um texto A, mais recente, com um texto B (mais antigo). Para aprofundamento na questão, sugerimos a leitura de *Palimpsestes: la littérature au second degré*, de Gérard Genette (1982).

³ A paródia, bem como outros recursos literários e discursivos, como o pastiche e as citações, por exemplo, são formas presentes nos hipertextos e que, identificadas, nos remetem ao texto originário (Cf. GENETTE, 1982).

Como esperamos demonstrar nesta reflexão, a análise introdutória dessas três mulheres de papel, de três obras literárias bem conhecidas dos leitores, comuns ou especializados, nos leva a tecer relações críticas acerca do tempo-espaço dessas obras. Mikhail Bakhtin (1988, p. 211) as chamou de cronotopo.⁴ Com isso, propomos algumas abordagens teóricas geradas a partir da leitura cerrada da matéria textual, sem desconhecer a leitura distanciada, que será ressaltada adiante, com a reflexão de Franco Moretti (2008).

Para nossos propósitos, leitura e releitura do texto-fonte se fazem essenciais. Cada leitura nos ajuda a descobrir, revelar, através de múltiplas escavações, as passagens que nos guiam pelo labirinto da ficção. Na qualidade de sujeitos históricos, estamos imersos no presente e na coletividade. Como indivíduos dotados de uma consciência, nossa leitura é produto de vários cruzamentos na memória e se cada texto é produto de uma história, de uma fusão entre leitor e coisa lida, seu significado se dá no jogo entre uma temporalidade presente e uma memória do passado. O ato de ler *Lucíola* parte da compreensão de que um texto só existe sob certas condições sociais, culturais, políticas, econômicas e históricas. Negociar com essas instâncias, no âmbito de uma dada obra inscrita em um tempo-espaço, requer do leitor que identifique as passagens abertas pelo discurso literário, o que implica revelar a *mathesis*, uma das três forças da literatura, pensada por Roland Barthes (1987, p. 20) como ôimenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentesö, questões fundamentais à leitura do encontro entre Lúcia e Paulo.

1. *Lucíola* ou o cronotopo alencariano relido

Aparentemente fortuita na evolução da trama, esta passagem é crucial. A compreensão da dimensão deste caminho interpretativo demanda uma leitura prévia de todo o romance para que possamos estabelecer relações seguras. Supondo que é esse o caso do leitor ou da leitora que nos lê, podemos afirmar, com reservas, obviamente, que a cena do encontro na Igreja da Glória é um índice de leitura de *Lucíola*, nos remetendo a inúmeras relações contratuais percebidas na economia textual do romance. Pensemos inicialmente o que as questões do espaço e do nome da personagem nos provocam, especialmente em função da natureza do encontro entre os dois futuros amantes, que se dá no ambiente público e da religião.

O nome Lúcia, e sua corruptela, Lucíola, se mostra emblemático na medida em que os leitores, no decorrer da trama, serão informados de que Maria da Glória era o real nome de batismo da personagem. De Maria da Glória a Lúcia e Lucíola estrutura-se um processo

⁴ Cf. Bakhtin, 1988, pp. 211.

significativo que remete, de um lado, a símbolos da pureza ó Maria da Glória, a Virgem Maria, a mãe do Cristo, a que padece, perdoa, a santa que dá nome à igreja etc. ó e de outro, a signos de luz e queda: Lúcia, luz, Lúcifer, além da corruptela, Lucíola ó ão lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcosõ ó revelam imagens em oposição, de claro e escuro, bem ao gosto dos românticos, e que remetem ao sagrado de Deus no embate com o menos luminoso Lúcifer. Para além do jogo de palavras e das preferências românticas, uma leitura mais direcionada desencava na estrutura temporal pretérita do texto um viés histórico que nos leva a recordar Walter Benjamin (2011, p. 35-36), para quem ãa representação de uma ideia não pode em caso algum dar-se por conseguida antes de se ter percorrido virtualmente todo o círculo de todos os extremos nela possíveis; e ãesse percurso permanece virtual, porque aquilo que é apreendido pela ideia de origem tem história apenas enquanto conteúdo substancial, e já não como um acontecer que pudesse afetá-lo.

No encontro de Lúcia e Paulo na Festa da Glória, no espaço do sagrado, encenam-se as contradições de uma sociedade e de um tempo histórico demarcados. O jovem Paulo é um provinciano levado à festa pelo amigo de infância, o Dr. Sá, mais versado nas artimanhas da Corte. Paulo vê o espaço novo como um observatório: aquela era uma das poucas festas populares do Rio imperial, com o cortejo de raças matizadas, misturas de classes sociais, do político ao proletário humilde, do banqueiro ao mendigo. A procissão ãserpejavaõ (o verbo não é aleatório) pelo sopé do outeiro, vinda dos becos da Lapa, tudo emoldurado pelo panorama da baía. A malta ãregurgitadaõ pelas ruas até a igreja compõe uma galeria de ãtipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonjaõ, roçando-se em uns e outros ãa seda e a casemiraõ, ãpela baeta ou pelo algodãõõ (ALENCAR s/d, p. 12). A economia do vocabulário encontra a crítica social com maestria. Embora seja apenas um jovem do interior desembarcando no centro político, econômico e cultural do país quem descreve a cena no tempo do enunciado, o olhar é o do Paulo da maturidade, que no tempo da enunciação descreve os acontecimentos findos. Por meio deste viés, entre a enunciação que dá conta de um presente que o sujeito do enunciado ainda não fora capaz de avaliar em sua inteireza, o texto de Alencar se mostra forte e necessário. O fato de que no espaço do sagrado se desenrolam as enfermidades da sociedade de então faz com que o leitor possa perceber que é ali o lugar onde a crítica social de Alencar quer se estabelecer.

Como saberemos lá pelo fim da leitura do romance, a transformação de Maria da Glória em Lúcia e Lucíola se deveu justamente à corrupção do Couto, vilão da trama. Para salvar os pais e irmãos da morte pela febre amarela, Maria da Glória vende a virgindade a Couto, aos 14 anos. Ao saber do fato, a menina é expulsa de casa pelo pai e acolhida pela

caftina Jesuína, que a inicia na prostituição, e é assim que ão sacrifício devia se consumarö (ALENCAR, s/d). Um toque rocambolesco dá um tom romântico à trama. Ao fazer-se amiga de uma jovem quase de sua idade, de nome Lúcia, e vindo esta a falecer com a tísica, Maria da Glória troca os nomes na certidão de óbito e assume a identidade da outra. Assim, nasce a Lúcia/Lucíola. Mas o coração puro ó imagem bem demarcada já quase ao final do romance, no tanque com água aparentemente límpida, que Lúcia revolve com as mãos, fazendo subir o lodo do fundo que corrompe a clareza e turva a paisagem líquida ó vencerá as vicissitudes da vida e vai imperar sobre a hipocrisia de uma sociedade que cultivava a licenciosidade enquanto discursava em nome da família tradicional, da moralidade e da honestidade. Ao final do romance, ao reencontrar o Couto, e já tendo abandonado a prostituição, Lúcia é por ele ofendida, pelo que é consolada por Paulo: ãElas [as pessoas] não sabem, como tu, que tenho outra virgindade, a virgindade do coração! Perdoa-lhes, Pauloö (ALENCAR, s/d, p. 119).

Deste modo, o jovem Paulo pode criticar com acidez a fauna fluminense que assistira desfilar, em seu cortejo de hipocrisias, no espaço da igreja, do sagrado. Lúcia é uma espécie de alegoria da putrefação da Corte e de seus alicerces carcomidos ó a família, o poder e a religião a sustentar o insustentável: uma sociedade escravocrata, ignominiosa, preconceituosa e misógina cujos valores deturpados se disseminam, tanto no populacho quanto seus mandatários.

A leitura sociocrítica, no conluio com a leitura alegórica, intenta retirar Alencar das sombras de um romantismo inócua para lê-lo como um autor cuja acidez na representação literária do ãperfil de mulherö, Lúcia / Maria da Glória, metonimicamente joga na vala comum do cinismo toda uma sociedade de falsas imagens, ídolos de barro, ética distorcida, cujos modelos canhotos, em pleno século XXI, em 2016, ainda persistem, nas falas de nossa elite política, na pantomima grotesca diuturnamente representada no congresso nacional (com minúsculas, por favor), tudo, obviamente, em nome da família tradicional brasileira, de Deus, da moralidade e da honestidade.

Afirmaremos que o iconoclasta e anticlerical Alencar representou em *Lucíola* um panorama político-social de nosso Segundo Reinado, que o elevou, no período da chamada Segunda Geração Romântica (1853-1869) ao posto de figura central do movimento. É mister lembrar que nosso Romantismo oficial, de 1836, foi celebrado como ponto culminante de um processo literário iniciado, entretanto, já no século XVIII, com o Arcadismo, cujas bandeiras de liberdade, independência e nacionalidade já se faziam sentir na nascente vida literária dos árcades mineiros. A análise que procura reconhecer a importância da Historiografia e da História Literária pode, com muita propriedade, estabelecer conexões relevantes entre fatos e

datas de um momento social determinado, assim como nos ajuda a compreender, nas relações entre a vida social, a biografia, o público leitor e os campos culturais dados, quais elementos melhor iluminam a noite histórica para a qual olhamos no presente da leitura como um tempo ãopreenchido pelo Agora (*Jetztzeit*) (BENJAMIN, 2012, p. 18).

Esse ensinamento, a leitura alegórica igualmente nos dá, quando nos leva a perceber o romance *Lucíola* como obra fruto de autor que atuou no tempo-espaço (cronotopo) de uma época em que a formação de uma identidade nacional era crucial para a criação de uma consciência literária diversa das heranças lusitana e europeia. A pesquisa do passado nacional, a eleição do índio como símbolo da terra nova, a representação dos fatos de uma sociedade que se queria independente, mas que vivia uma ambígua relação entre metrópole / colônia ó visto que após a Independência a família real e a monarquia se mantêm como eixos da política nacional. A busca por temas que representassem o Brasil profundo, por meio de uma língua autêntica deu vez a um conjunto de pressupostos que, se ao final do século XIX, foram se mostrando anacrônicos, diante do mundo moderno que se anunciava.

A leitura alegórica nos ensina que ão valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na mesma medida em que o do mosaico depende da qualidade da pasta de vidroö (BENJAMIN, 2012, p. 17). Na lição alegórica, aquilo que ficou soterrado pela história é o que precisa ser descoberto, pois estão debaixo de escombros que teremos que escavar. Os contextos de vida e de mundo que ali se encontram soterrados, quando trazidos à tona, fazem aparecer, com mais propriedade, a própria dimensão da coisa e a face mais representativa dos sujeitos e das culturas arruinadas. Assim, cremos ter podido revelar um pouco de um Alencar que, na proposta da leitura alegórica, lança luzes, por exemplo, sobre o papel da mulher na sociedade novecentista, por exemplo. Opondo Alencar a Alencar vislumbramos na escura e longa noite da história um facho de novidade que surge em seu céu, como um relâmpago anuncia o perigo.

2. Marcela, ou do amor fiduciário e do tempo devorador

A leitura do texto de Alencar nos permite avançar com mais segurança na economia do texto escolhido, de Machado de Assis, desta feita sob o ponto de vista de uma leitura que vê na economia da obra um modo de entrada que, em nosso ver, é produtivo para as formas de ler aqui evocadas. O capítulo XVII das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1994, p. 61-64) se abre com a seguinte frase: ã... Marcela amou-me durante quinze meses e onze

contos de réis; nada menos. Uma análise singela pode ser bastante reveladora. O sintagma adverbial, *durante*, liga-se a dois outros grupos: *quinze meses* e *onze contos de réis*. No primeiro grupo, a coerência entre o advérbio e seu correlato temporal *quinze meses* é perfeita, mas a frase *durante onze contos de réis* revela um desacerto no nível sintático que se estende ao que, no romance, problematiza o processo das trocas intersubjetivas, regadas a jogos de interesse, de dominação, favor, sedução, poder, bem ao gosto machadiano. Em quinze meses, Brás Cubas vai do céu ao inferno, dos pequenos gastos a uma fortuna de onze contos, e a linguagem, neste caso, é perfeita e sua lógica (pois a economia textual requer o complemento temporal para o advérbio de tempo) acompanha o percurso da desdita de nosso jovem Brás. Quando se trata do segundo adjunto, a quebra do paralelismo na frase nos chama a atenção para os jogos de interesse de Marcela, recurso irônico já apontado pela linguagem, astúcia discursiva que agradava ao Bruxo, como sabemos.

No *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2016), lemos que o adjetivo fiduciário, próprio da fidúcia, do fiducial, é algo que depende da confiança depositada, como o papel-moeda. Como substantivo, *fiduciário* significa o herdeiro ou legatário que tem por obrigação transferir os bens legados ou de herança de acordo com a condição estipulada pelo testador à pessoa indicada. O termo latino *fiduciarius* segue este raciocínio, o da confiança. Neste caminho, veremos que a personagem Marcela é bifronte, no sentido de uma dupla face que representa as relações interpessoais em uma sociedade do interesse, bem contemplada por Machado. Marcela é depositária do amor de Cubas, que nela investe, tanto os valores da paixão e da luxúria, quanto o capital material, em troca de uma confiança que ela, fingidamente, inspira. No comércio do amor, Brás é a parte mais forte no sentido do dinheiro, é quem pode, a alto preço, carrear os valores que manterão acesas as chamas da promessa amorosa de felicidade e gozo. A garantia da retribuição é fomentada por joias, sedas e dinheiro, que são espécies de papel-moeda, mas que se revela, na verdade, moeda podre. Assim como vimos em *Lucíola*, a descrição de personagens, espaço e situações nos acenam, por conta da narrativa autodiegética, para a condição social do personagem Brás Cubas ó hegemônica ó e de sua amante, que o léxico da Economia e do Direito sugerem.

O narrador Cubas se autorretrata como *ó lindo garçãõ*, *ó audazõ*, com *ó sangue nas veiasõ*, impetuoso ao melhor estilo que *õ romantismo* foi buscar ao castelo medievalõ. Mas esse *ó corcelõ* dos romances de cavalaria esbarra no *ó realismoõ* do fim de século XIX, que veio achá-lo *ó comido de lazeira e vermesõ* (ASSIS, 1994, p. 57). Em verdade, Cubas divide sua paixão em duas fases: a consular e a imperial. Na primeira, ele partilha o governo com Xavier; na segunda, Xavier depõe as armas, e ele assume o trono imperial, às expensas do pai

e de largas somas em dinheiro que, recursos cortados, o jovem amealha, em promissórias afeiçoadas pela fortuna de seu genitor. De Marcela ó a õlinda Marcelaõ, como lhe chamavam os rapazes, ao contrário de Lúcia/Luciõla/Maria da Glória (descrita pelos significados possíveis do nome e pelos simbolismos que carregavam) ó apenas nos é dada alguma referência à beleza sedutora, ao õcorpo esbelto, ondulanteõ, algo que Cubas não encontrava õnas mulheres purasõ (ASSIS, 1994, p. 56). Completam seu perfil de mulher os objetos da casa própria, nos Cajueiros, composta de móveis sólidos e bons, baixela da Índia, espelhos, quase todos os pertences doados por õadmiradores zelososõ, que ela dispensava, um a um, a depender da nova paixão a preencher o coração e o cofre. Na sociedade descrita por Machado, o advérbio de tempo que dá passagem ao adjunto deslocado, do valor ó nos onze contos de réis da frase ó é um dos elementos irônicos da composição literária, pelo meio do qual o discurso nos informa da economia dos prazeres que Marcela administra com eficiência.

Tipos como Cubas olham a sociedade de cima para baixo, mas os tipos de baixo também almejam olhar de cima e isto é percebido e ficcionalizado por Machado. Para Bosi, õMachado sabe que os agregados também olhamõ e esses traços das personagens menores na escala social são objeto de desprezo pelo narrador das *Memórias*, que os õprefere descartar, pois, estando postado em um observatório mais alto que o dos agregados, sabe discernir as riquezas da diferença individual, o que é justamente o que o tipo nega ao outroõ (BOSI, 2003, p. 32). Essa seria a diferença do olhar machadiano para o olhar naturalista, segundo Bosi. Se certo Naturalismo vê na literatura um reflexo do real, Machado, pelo viés, apanha do dado exterior a ambiguidade e a volubilidade social, com o auxílio de estratégias discursivas e aponta, de passagem, que o caráter do discurso literário repousa na força com que se desvia do retrato para uma reflexão mais aberta. No caso das personagens femininas,

[...] elas não têm apenas interesses: têm desejos, ou melhor ainda, têm os interesses dos seus desejos; e assim como o narrador não cairá no naturalismo grotesco das caricaturas de Aluísio, tampouco retomará o estereótipo ultrarromântico da donzela frágil e assexuada peculiar à geração literária que precedeu à sua estreia de romancista (BOSI, 2003, p. 21).

Nesta lógica, os tipos de baixo, ao ascender, não pretendem senão manter-se no patamar atingido, revelando, neste processo, a conjuntura mais rica das relações sociais e de classe, e é essa uma das forças de Machado, diz Bosi (2003, p. 18), de õver por dentro o que o naturalismo veria de foraõ. Tanto a natureza humana e a natureza social quanto os olhares de baixo e de cima complementam a visão do autor, em que a maleabilidade de seus personagens se deve às vicissitudes de uma atuação em sociedade que requer dos indivíduos a pronta aprendizagem dos códigos regentes e a adaptação às convenções que permitem galgar ou

declinar na paleta social. Na sociedade centrada em relações de poder, a astúcia está em fazer-se invisível na subida, aprendeu Marcela. Por isso, ela se vale da contrariedade fingida para recusar com uma mão o que resgata com a outra. A desfaçatez não é, portanto, um atributo pleno das classes dominantes, ela perpassa os códigos morais e éticos dos sujeitos subalternos, com a diferença de que, no caso dos que estão no degrau de baixo, se trata de estratégia de sobrevivência e ascensão no mundo social, ainda que torta, enquanto que, do alto, os senhores do poder podem, com a tranquilidade dos que nada têm a perder, abrir seus caminhos por meios escusos ou sem esforço, como é o caso de Brás Cubas.

Assim, a leitura de Marcela revela, com a cooperação da visão sociológica de Bosi, não uma síntese ó impossível ó mas uma possibilidade de problematizar, nos fragmentos apanhados, um determinado momento histórico configurado por Machado: a desfaçatez de classe, que aponta nos poderosos e nos agregados, nos mandatários e nos subalternos os jogos de cena das relações interpessoais na sociedade do favor e do horror ao trabalho.

3. A Teresa de Bandeira e outras Teresas

Podemos agora, partindo das leituras dos perfis das duas mulheres, a de Alencar e a de Machado, colocar em discussão uma terceira, desta vez sob os auspícios do poema. Trata-se da ãTeresaö, de Manuel Bandeira, e com ela nos encaminharemos para um desfecho provisório desta reflexão. Leiamos a obra, sem demora:

A primeira vez que vi Teresa
 Achei que ela tinha pernas estúpidas
 Achei também que a cara parecia uma perna
 Quando vi Teresa de novo
 Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
 (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
 nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
 Os céus se misturaram com a terra
 E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.
 (BANDEIRA, 1930).

A análise, de início, remete inevitavelmente à comparação com seu ancestral ilustre, ãA primeira vez de Teresaö, de Castro Alves, de 1870. Adiante, nos ocuparemos com mais detalhes deste hipotexto para a compreensão do hipertexto de Bandeira. Como sabemos, este é publicado em *Libertinagem*, reunião de poemas de 1930, em que já encontramos o Bandeira convertido ao Modernismo.

É correto dizer que a paródia é recurso bem utilizado por Bandeira, já que há evidente diálogo entre duas obras, a remeter o hipertexto do poeta modernista diretamente, seja pelo título, seja pela referência mais clara do primeiro verso (õA primeira vez que vi Teresaõ) ao poema de Castro Alves. Evitaremos, entretanto, a definição de paródia como estilo jocoso, de humor, já que não é a piada que a define. Optamos pela noção estabelecida por Linda Hutcheon⁵, para quem a paródia é õforma de repetição com distanciamento crítico irônico, acentuando a diferença, ao invés da similaridadeõ.⁶ Para Hutcheon, a paródia nos distancia e envolve; ela é síntese bitextual, relação dialógica entre textos, só possível de ser assimilada pela consciência do leitor, que precisa conhecer o elemento parodiado para estabelecer a analogia que melhor ilustre os procedimentos formais e conceituais empregados no hipertexto que parodia o antecessor. A paródia depende do contexto, é discurso bivocal: õsuas vozes duplas nem se fundem nem se anulam; elas trabalham juntas, enquanto permanecem singulares na diferença que as defineõ (HUTCHEON, 2000, p. xiv).

No poema de Bandeira, a dupla voz mantém relação com o ancestral romântico, de 1870. Na õTeresaõ modernista, mantém-se quase íntegro o primeiro verso de Castro Alves (õA primeira vez que eu fitei Teresaõ), mas no segundo verso já sentimos a força do corte de Bandeira, na passagem em que as pernas estúpidas compõem, com a cara que parecia uma perna, uma imagem de tipo cubista em tom irônico, bem ao gosto do pintor Pablo Picasso:



Fig. 1. Pablo Picasso. Retrato de Dora Maar. (1937)

Os retratos de mulher, de Picasso desconstruíram o viés da pintura figurativa predominante até o século XIX. Do mesmo modo como ocorre na linguagem, as associações inesperadas, sejam por meio do inconsciente ou pela intenção do choque (as pernas estúpidas,

⁵ Não trataremos da questão da paródia conforme pensou Mikhail Bakhtin. Para estudos dessa questão no autor russo, remetemos a Bakhtin, 1988; 1981.

⁶ No original: õ[...] I choose to define parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarityõ (HUTCHEON, 2000, p. xii).

a cara que parece uma perna, os olhos mais velhos do que o corpo etc.), as telas cubistas de Picasso reformularam imagens, requerendo do espectador formado na estética do retrato um treinamento novo em relação à nova realidade apresentada. As imagens do pintor andaluz, de um lado, propõem o gesto novo e, por outro, retomam o passado que suas obras almejam desconstruir. Assim, ocorre a preservação do antigo na singularidade do novo, traço que mantém a independência das novas obras em relação ao elemento parodiado, como poderemos ver no segundo exemplo, também de Picasso, quanto ao uso que faz do antecessor Diego Velásquez, em uma de suas pinturas mais famosas, *As meninas*:



Fig. 2. Diego Velásquez, *As meninas* (1656). À direita, Pablo Picasso, *Las meninas* (1957).

O desfazimento do real, na forma como este fora percebido pelo sevilhano Velásquez é retomado, por meio da desconstrução de Picasso, algo semelhante ao que no início deste trabalho procuramos refletir com o pensamento de Walter Benjamin. A sensibilidade moderna propõe remissão ao passado e à história, não para estabelecer uma verdade inscrita, lá atrás, mas para revelar, por meio da mirada alegórica, certos modos de compreensão e impacto do passado no agora. O que nos chega são ruínas do que foi, e aquilo que parece ter sido perdido para a experiência, que é única, não retorna de forma simples e acabada, a não ser como promessa, mesmo assim, filtrada pelas lentes do hoje, na comunhão do que é com o que algum dia teve lugar na existência humana.

Uma paráfrase do poema de Castro Alves nos apresenta quatro movimentos de vida, que as estrofes maiores contam. Reproduzimos abaixo, na íntegra, o poema:

O ãdeusö de Teresa

A vez primeira que eu fitei Teresa,
 Como as plantas que arrasta a correnteza,
 A valsa nos levou nos giros seus
 E amamos juntos E depois na sala

ãAdeusö eu disse-lhe a tremer coøa fala

E ela, corando, murmurou-me: ãadeusö.

Uma noite entreabriu-se um reposteiro. . .

E da alcova saía um cavaleiro

Inda beijando uma mulher sem véus

Era eu Era a pálida Teresa!

ãAdeusö lhe disse conservando-a presa

E ela entre beijos murmurou-me: ãadeus!ö

Passaram tempos secølos de delírio

Prazeres divinais gozos do Empíreo

... Mas um dia volvi aos lares meus.

Partindo eu disse ó ãVoltarei! descansa!...ö

Ela, chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: ãadeus!ö

Quando voltei era o palácio em festa!

E a voz d' Ela e de um homem lá na orquestra

Preenchiam de amor o azul dos céus.

Entrei! Ela me olhou branca surpresa!

Foi a última vez que eu vi Teresa!

E ela arquejando murmurou-me: ãadeus!ö

No primeiro movimento, vemos o encontro dos amantes e a primeira partida do cavaleiro, que retorna uma noite qualquer para logo abandonar a pálida amante, uma segunda vez. Disposto a viver os delírios e gozos do mundo, ele volta ao lar para, em breve, abandonar Teresa. No quarto e derradeiro retorno, o cavaleiro encontra Teresa com um novo amor, momento do derradeiro adeus. O tempo de espera e que é de esperança também se mostra como tempo corrosivo, que destrói o amor verdadeiro pela volubilidade do cavaleiro. A Teresa de Alves também toma partido, decide, abre seus caminhos, mesmo que tenha esperado por tempo demais. Ao contrário do conformismo das mocinhas ultrarromânticas, Teresa é capaz de decidir, de experimentar o novo e de refazer seu percurso.

Já o poema de Bandeira requer do leitor uma leitura a mais do que o mero reconhecimento dado por uma leitura *pari passu* da obra de Alves. Em Bandeira, não há a luxúria do amante, sua volubilidade não é expressa e a musa não tem fala. Não sabemos, portanto, de nenhuma ação por parte da Teresa de Bandeira, nem do que é feito dela. Na verdade, nada ãaconteceö no poema, que nos dá apenas ciência das impressões do eu lírico sobre certa mulher. Essa ausência de atividade tira a carga dramática da ação do tempo sobre os amores e sobre a experiência. Não se trata de volatilidade dos sentimentos, nem de erros do

cavaleiro ou de escolhas. O tempo é demarcado por sintagmas nominais ó õprimeiraö, õsegundaö e õterceiraö; as impressões do eu lírico incidem sobre fragmentos do corpo da mulher (as pernas, a cara, os olhos). A citação ao Gênesis, 1: 2⁷ remete a uma origem, à criação, mas a própria criação bíblica exposta no versículo não é verdade acabada, ao contrário, é contraditória, pois se a terra era sem forma e vazia, como poderia o espírito de Deus mover-se sobre as águas? Assim como o texto bíblico, o poema não se fecha nem intenta narrar uma aventura do tipo começo, meio e fim, como no caso do poema de Alves. A forma aberta de Bandeira dialoga com mecanismos muito próximos da ideia de rejeição do pictórico, o que o cubismo de Picasso anunciara, deixando ao leitor a tarefa de concatenar os significados possíveis de um mundo passível de ser entendido por fragmentos. Um desses significados pode estar contido na completa indiferença do eu lírico para com a musa, mas também ela se mostra imune aos comentários do sujeito, o que afinal demonstra não haver ali nenhuma história de amor e de fuga, de idas e vindas possíveis de serem contadas.

No exemplo de Bandeira, encontramos nosso terceiro perfil de mulher, exposto a códigos e convenções que nos mostram que os atributos físicos da musa não formulam uma narrativa legível, à primeira leitura. Se Lucia salva a família pela entrega de sua virtude e mais tarde se torna rica e cobiçada cortesã, a garbosa Marcela é arrivista esperta, também graças à natureza generosa e aos mimos de Cubas. Já a Teresa de Alves é despida de descrição física aprofundada, a não ser pela palidez reiterada no quarto verso da terceira estrofe, que se completa na õbranca surpresaö, no quarto verso da penúltima estrofe. Bandeira mantém de Alves o gosto pela economia descritiva e nas três vezes que o faz (não quatro) é para desconstruir a beleza como definição da mulher em sociedade.

Deste modo, na força desses três (ou quatro) exemplos, propomos algumas conclusões brevíssimas sobre formas de ler o texto literário, seja pelo viés alegórico, pela mirada social ou pela produtividade da *mathesis*, conforme propôs Roland Barthes.

Conclusões possíveis: leitura cerrada ou distanciada?

Analisar as obras pela leitura cerrada (*close reading*) pode nos revelar certos movimentos do texto em relação ao mundo representado e que nos fazem perceber a literatura, não como um espelho, mas sim um local de passagem por onde saberes, ideologias, história, reflexão, conceitos e ideias circulam. No romance, nos diz Bakhtin (1988; 1981), o

⁷ Gênesis 1: 1. No princípio criou Deus o céu e a terra. 2. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.

dialogismo, tendência natural de toda a linguagem, está expresso da forma mais bem acabada por meio do pluringuismo, da plurivocalidade e do caráter pluriestilístico que o discurso romanesco comporta. O mundo de que trata o romance representa todo um corpo social que por ali passa e fala, expressando ideologias e modos de compreensão da vida e suas vicissitudes, enquanto desvela organizações sociais, políticas, econômicas nas relações interpessoais, que incluem os afetos e as diversas formas de expressão do corpo, dos sentimentos, das emoções. O texto, nesta ótica mais interna, apresenta, por meio deste movimento circular e paradoxal, o externo que ali reside, o que desfazer a relação interior/exterior, forma/fundo, dentro/fora. Pensando sair do texto, estamos nele mergulhados.

Para Franco Moretti (2008, p. 13), o *close reading* torna ainda mais excepcionais as coisas raras, quando sublinha o caráter único *daquela* palavra e *daquela* frase (Grifos do autor), sendo ainda, de longe, a figura dominante, na cena crítica, mas o que também pode revelar de extraordinário o olhar dirigido à grande massa dos fatos? Moretti nos autoriza confirmar o que aqui se mostrou eficiente na leitura dos autores e textos provocados: o valor da leitura cooperativa. A cooperação das diversas disciplinas no ato da leitura, por exemplo, nos estimula buscar na ascensão do romance uma explicação para sua crescente, e hoje hegemônica, autoridade. Ao estudar o panorama do século XVIII, Moretti nos mostra que, mesmo havendo um punhado de romances em circulação, o gênero era ainda pouco confiável, muito embora com um novo romance a cada semana, ao contrário, estamos já no pleno oxímoro moderno da *novidade regular* (MORETTI, 2008, p. 16). A regularidade e a pontualidade acabam fazendo do objeto romance algo indispensável para os leitores. Deste modo, é pertinente observar que a grande luta pela criação de uma literatura nacional, que encontrou no século XIX autores como José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, para ficar em três nomes importantes de três correntes literárias relevantes, foi importante para a consolidação do gênero por aqui. No processo de ascensão do romance no Brasil, à regularidade com que o gênero, em particular, e as obras literárias, em geral, ocupam o campo cultural, acresce a importância das atividades críticas no campo intelectual: jornais, revistas literárias, livrarias, criação de cursos de nível superior na área das Humanidades, imprensa mais livre, novas técnicas de produção e difusão da arte, saraus, espaços de discussão da matéria literária etc. Neste contexto, o romance foi um gênero que ascendeu, e vem durando no tempo, transformando-se, em subgêneros que nos informam que essa produção literária não se desenvolve absolutamente como uma forma unitária: ele é o conjunto de seus subgêneros e só pode ser apreendido como um todo e não por uma parte privilegiada, nos ensina Moretti (2008, p. 57).

A leitura alegórica, a análise estilística, o *close reading*, o dialogismo, o comparatismo, todos foram, aqui, aprendizados de valor para se ler Alencar, Machado e Bandeira. A História e a Historiografia literárias, por sua vez, nos apresentaram, com suas cartografias, gráficos, mapas e árvores, como se processa o destino das obras na noite histórica, a revelar um caráter genético de transmissão cultural que não se esgota em escolas, cortes epistemológicos e crises de períodos, mas principalmente se revela na permanência de estilos e escritas aparentemente desaparecidos e que descobrimos pela leitura, seja quando nos debruçamos sobre as obras com a obsessão e o amor do cientista a seu microscópio, ou na paciência do astrônomo que sabe que aquela estrela brilhante que ele observa há muito se apagou, mas sua luz é fundamental aos marinheiros que buscam um porto seguro que os salve das intempéries do mar, e isso graças àquela ilusão de luz vinda de um passado há muito perdido na história do universo.

Referências bibliográficas:

ALENCAR, José Martiniano de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, s/d.

ALVES, Antônio Frederico de Castro. O adeus de Teresa. In: _____. *Espumas flutuantes*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1988, pp. 211-362.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BANDEIRA, Manuel. *Libidinagem*. IN: _____. *Estrela da vida inteira*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, p. 107.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição, apresentação e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA.
www.houaiss.uol.com.br. Acesso em 03 de setembro de 2016.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of Twentieth-Century art forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

Representações identitárias na literatura contemporânea: mobilidade, ficção e memória

Shirley de Souza Gomes Carreira¹

O fenômeno das migrações contemporâneas, iniciado no pós-guerra, intensificou-se devido a alguns fatores: as perseguições políticas, ideológicas e étnicas, os conflitos armados ocorridos a partir da segunda metade do século XX e a globalização, considerada o principal fator para a ativação dos movimentos migratórios internacionais hodiernos (MARTINE, 2005). Esses fatores foram responsáveis por uma nova cartografia mundial e, em consequência, surgiram manifestações na literatura e nas artes que têm buscado refletir as transformações que ocorreram em todos os aspectos da vida humana.

Na literatura, em particular, os principais processos decorrentes desses fluxos migratórios, ou seja, o trânsito territorial, a movência entre domínios culturais distintos, o processo de reconstrução identitária e o entrecruzamento de alteridades tornaram-se não apenas matéria de reflexão teórica, mas também de ficção. Conforme afirma Cury (2012, p. 2), a mobilidade [...] ocupa lugar de destaque no imaginário cultural contemporâneo, a despeito de um imaginário da movência e do nomadismo sempre ter marcado a condição humana (MAFFESOLI, 2001).

Para iniciar a discussão, cujo recorte temático se expressa no título deste artigo, parto de uma reflexão sobre dois termos que têm sido recorrentes em estudos sobre as relações entre mobilidades culturais e literatura: o escritor migrante e o escritor migrante. A emergência da literatura pós-colonial como campo de estudos trouxe à baila a figura do escritor migrante, que, segundo Salman Rushdie (1991, p.16), é um indivíduo traduzido, a quem cabe enfrentar cotidianamente os problemas de definição, a dupla perspectiva de quem se vê, a um só tempo, dentro e fora da sociedade em que vive (CARREIRA, 2009, p. 3). Obviamente, Rushdie se reporta a um autor que, na condição de sujeito migrante, projeta em seus textos suas experiências pessoais, e o termo tradução não se reporta prioritariamente aos processos interlinguísticos de transferência de significados, mas ao deslocamento e à inserção de sujeitos num novo meio cultural que, por sua vez, se hibridiza com a sua presença (BLUME, 2014, p. 60).

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-Doutora em Literatura Inglesa pela UERJ (2005). Professora Adjunta de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e docente permanente do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ. E-mail: shirleysgcarr@gmail.com.

O teórico canadense Simon Harel, pioneiro na área de estudos literários e estudos culturais, rejeita o conceito de *escritor migrante* como forma de categorização, por julgar que o lugar de origem de um escritor não está relacionado às suas escolhas estéticas ou ao seu estilo literário. Por outro lado, reconhece a existência de uma *escritura migrante*, que tem por função fazer ouvir as vozes plurais do mundo (HAREL, 2003, p. 80), ou seja, ser o espaço de revelação do cruzamento das culturas. A *escritura migrante* se traduz nas formas de percepção do outro e de apreensão da própria alteridade (OUELLET, 2005).

Quando Said demonstrou, em *Orientalismo* (1990), como foi construída a imagem do Oriente por meio de representações engendradas pelo Ocidente, descortinou a relação das operações discursivas com os dispositivos de poder hegemônicos. A *escritura migrante* tem por característica a desconstrução de polaridades e interpretações fixas, permitindo a permeabilidade da tecitura narrativa e a eclosão de formas discursivas e práticas culturais minoritárias.

Durante o *boom* dos estudos culturais e pós-coloniais, no início dos anos 80 do século XX, as narrativas de deslocamento giravam em torno de personagens que foram obrigadas a deixar a terra natal e experimentaram as agruras do choque cultural. Salman Rushdie exemplifica bem as circunstâncias da migração, em *Imaginary Homelands* (1991, p. 277-8) ao afirmar que

[...] um migrante, na acepção completa da palavra, sofre, tradicionalmente, uma tripla ruptura: ele perde o seu *lugar*, adota uma língua estrangeira e se vê cercado de pessoas cujo comportamento e códigos sociais são muito diversos dos seus, e, às vezes, até mesmo ofensivos.

Essa tripla ruptura faz com que o migrante se veja obrigado a encontrar novos modos para descrever-se e definir-se enquanto indivíduo. Situando-se em um espaço social intersticial, ele tem de engendrar modos de interação com a sociedade de acolhimento. Esse processo de aculturação, que envolve tanto o grupo dominante, o do país de acolhimento, quanto o grupo minoritário, o de migrantes, tem um impacto maior neste último e implica etapas que refletem, em maior ou menor grau, a ansiedade resultante da desorientação experimentada ao se entrar em uma nova cultura, ou seja, do choque cultural, verificável na representação literária de sujeitos que passam pela experiência da desterritorialização.

As narrativas que privilegiam a temática da mobilidade cultural são geralmente orientadas por situações específicas que levam ao deslocamento, como, por exemplo, a diáspora, o exílio, a expatriação e a emigração. Em *Diasporas Old and New: Women in the Transnational World*, Spivak (1996) estabelece uma diferença entre as diásporas pré-transnacionais e as transnacionais. A primeira abrange a escravidão africana e o trabalho

contratado de cidadãos indianos e do sudoeste asiático no Caribe; a segunda, o deslocamento de indivíduos oriundos de ex-colônias para as metrópoles, de refugiados para países de acolhimento e de pessoas que migram em busca de qualificação profissional e emprego. Segundo Bonnici, a diferente da diáspora provocada por perseguição, guerras civis e fome, a diáspora dos que procuram benesses, trabalho e estudo não é necessariamente algo traumático (BONNICI, 2009, p.278). Assim, a sensação de ruptura incurável, já estada sofrida no território do não pertencer descrita por Said em *Reflexões sobre o exílio*, raramente é experimentada por esses sujeitos diaspóricos.

Nas narrativas contemporâneas, há uma tendência à tematização das diásporas transnacionais, por meio de personagens que tipificam a modernidade líquida, descrita por Zygmunt Bauman (2001). Paralelamente, há um interesse renovado pelo arquivo, pela forma de manutenção da memória (HUYSSSEN, 2000; RICOEUR, 2007; DERRIDA, 2001; POLLAK, 1989). A memória tem papel preponderante nas narrativas de deslocamento, porque estabelece relações indissociáveis entre o lugar antropológico (AUGÉ, 1994) e a configuração identitária do sujeito. A vinculação da identidade ao espaço deve-se ao fato de que os processos de simbolização colocados em prática pelos grupos sociais deviam compreender e controlar o espaço para se compreenderem e se organizarem a si mesmos (AUGÉ, 1994, p. 158). Como o deslocamento implica a dissolução do lugar antropológico, o espaço onde outrora se estabeleciam as relações de sociabilidade, que se caracteriza como identitário, relacional e histórico, o último laço a atar o sujeito às raízes é a memória. Para o sujeito migrante, na maioria das vezes, o retorno ao território geográfico ou mítico, bem como à matriz cultural originária, é impossível, restando-lhe como recurso o *détour* (desvio) (GLISSANT, 1981), ou seja, as estratégias que desenvolve para manter viva a cultura, a preservação das tradições e o idioma natal.

Por outro lado, no caso das narrativas sobre o exílio resultante da opressão dos regimes ditatoriais, há o questionamento da memória manipulada (RICOEUR, 2008), aquela que se situa no campo das relações de poder, pois são as relações de força que constroem e forjam versões da memória e do esquecimento. De uma forma ou de outra, o vínculo entre ficção e memória está presente na maioria das narrativas de deslocamento e a intensidade desse vínculo está diametralmente relacionada à integração dos sujeitos ao novo espaço. As descritas migrantes exploram o que Homi Bhabha (1998, p. 68) denominou o terceiro espaço, o entre-lugar da tradução e da negociação entre culturas, apropriando-se dos símbolos culturais e ressignificando-os. A narrativa torna-se, assim, locus de discussão e invenção de novas possibilidades identitárias.

A representação das identidades nas narrativas de deslocamento contemporâneas possibilita reflexões acerca de alguns pressupostos teóricos. A crise de identidade descrita por Hall (2006), geradora de identidades fluidas, fragmentadas, parece ter gerado toda uma série de narradores que, contraditoriamente, se atiram a uma busca de definição identitária, de uma ancoragem mínima em meio à fluidez da pós-modernidade (AUGÉ, 1994).

Em tempos de mobilidade cultural intensa, há que narrar de modo consoante à matéria narrada e a escrita também adquire um caráter migrante, distanciando-se dos modelos tradicionais de narrativa, adquirindo novos contornos e uma natureza híbrida. O trânsito geográfico, cultural, identitário enseja formas de narrar que deslizam entre a autobiografia, a ficção, a memória e a história, trazendo à cena um eu fragmentado, que transita entre línguas e países.

Grosso modo, é possível estabelecer algumas linhas de força nas narrativas contemporâneas que abordam a mobilidade cultural associada à representação identitária:

- I- Narrativas que abordam especificamente o choque cultural e os processos de aculturação do migrante;
- II- Narrativas com a predominância de um narrador errante, incapaz de construir relações de pertencimento;
- III- Narrativas sobre o exílio (físico, psíquico, fictício), com a problematização, via ficção, das relações entre cultura, poder e política, e
- IV- Narrativas que associam a mobilidade transnacional a uma releitura crítica dos espaços e das práticas culturais.

Em todas essas linhas de força, que de modo algum esgotam as possibilidades de narrar o deslocamento, há uma relação intrínseca entre a representação identitária, o trânsito espacial e cultural e a memória. A primeira delas pode ser exemplificada por meio da obra de Jhumpa Lahiri, escritora nascida na Inglaterra, de origem indiana, e educada nos Estados Unidos. Desde a sua obra de estreia, o livro de contos *Interpreter of Maladies*, publicado em 1999, Lahiri tem abordado a complexidade das relações do imigrante com o país de acolhimento. O seu primeiro livro aborda especificamente o choque cultural, a dificuldade de adaptação do imigrante aos costumes estadunidenses, o isolamento e a necessidade de congregar-se com outros imigrantes de mesma origem de modo a recuperar algo do seu lugar antropológico. A segunda coletânea da autora, *Terra descansada*, no entanto, parte desse *ethos* original mergulhando em um processo de aculturação já consumado; explorando o conflito

entre a primeira geração de imigrantes e a segunda, nascida em solo americano, para quem a herança cultural se torna um peso.

A temática do conflito identitário, que perpassa a maioria de seus livros e a criação de suas personagens, de certa forma, projeta o sentimento da própria autora em relação às origens. Para Huggan (1996, p. 11), os escritores migrantes retratam indivíduos hifenados de modo a expurgar as suas identidades divididas. Em uma de suas entrevistas, Jhumpa Lahiri (2006) afirmou que o que a levou à escrita foi o desejo de forçar os dois mundos a que pertence a unirem-se em uma única página, uma vez que ela não era corajosa ou madura o suficiente para fazê-lo em sua própria vida.

Na literatura brasileira há muitos autores cujas obras se inscrevem nessa primeira linha de força. Dentre elas, *Nur na escuridão*, de Salim Miguel, *Relato de um certo Oriente e Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Nessas obras, é patente a diversidade de costumes, de crenças, bem como as estratégias utilizadas pelo migrante para se integrar a uma nova comunidade.

A segunda linha força a que me referi tem como exemplo o romance *Errances*, de Sergio Kokis, brasileiro, pintor, escritor e doutor em psicologia, nascido em 1944 e militante do movimento comunista no combate à ditadura no Brasil. Denunciado pelos próprios líderes e companheiros do seu partido, conseguiu fugir e acabou por exilar-se na França. Formou-se em Psicologia na Universidade de Strasbourg, e exilou-se, mais tarde no Canadá. Em 1994, iniciou a sua carreira literária, com *A casa dos espelhos*.

Neste primeiro romance e, mais tarde, em *Errances*, Kokis engendra narrativas em que autobiografia e ficção se misturam em um tecido textual que surge como um gênero híbrido: a autoficção. O narrador de *A casa dos espelhos* reconhece a importância da memória mesmo para quem se desenraizou completamente e não tenciona estabelecer outros laços reais de pertencimento:

Era a mim mesmo que eu procurava através de todos esses momentos do passado, para saber quem sou, de onde venho. Agora sei: venho de longe, de lugar nenhum. Não sou mais do que o receptáculo de um conteúdo de lembranças, a forma que essas lembranças assumem arrumando-se em memórias (KOKIS, 2000, p.302).

Para os narradores de Kokis, a deambulação espaço-temporal se inscreve em um movimento de busca de autoconhecimento. O nomadismo corresponde a uma terapia do espaço (MAFFESOLI, 1997), em que a partida constitui o único lenitivo para os anseios da alma:

As línguas estrangeiras me pareciam cheias de promessas, de entonações penetrantes, de raízes próprias para desvendar o desconhecido. Também as acreditava ricas de uma sabedoria milenar, da qual eu me achava afastado

por minha situação tropical. Suas dificuldades com ares insólitos sugeriam aventura, cargueiros de partida marcada cheios de vagabundos. Toda partida, aos meus olhos, era como que a descoberta da identidade, ou antes a redescoberta, pois eu a supunha escondida, inteira e acabada, sob a camada dos hábitos cotidianos (KOKIS, 2000, p.135).

Errances consiste na história de um retorno, que, ao invés de representar um encontro benéfico com as origens, resulta na negação das mesmas. Boris Nikto, tenente do Exército, estudante de matemática e militante comunista, é obrigado a fugir do país por ocasião do golpe militar de 1964. Depois de deambular pelo interior do Brasil, ele atravessa a Bolívia, alcança o Peru e embarca daí para a Europa. Sempre clandestino, ele percorre diversos países do continente europeu, antes de estabelecer-se na antiga República Democrática Alemã, onde, por fim, se torna um poeta. Informado sobre a anistia concedida aos exilados políticos, ele retorna ao Brasil vinte anos depois, a exemplo de tantos outros expatriados. Nessa viagem, Boris visita o túmulo do pai, em um cemitério de Imbariê, distrito de Duque de Caxias. O percurso até o cemitério, em que testemunha a pobreza e o abandono, produz uma sensação de desencantamento que o desvincula ainda mais de sua terra natal. A personagem é delineada como um *globe-trotter*, um cidadão do mundo, para quem os laços de pertencimento se desfizeram.

Nos textos de Kokis, é possível observar a presença de três tipos de paratopia (SOUZA, 2007, p. 42): de identidade, espacial e linguística. A paratopia de identidade se revela na rejeição às origens; a espacial concretiza-se no exílio e na deambulação; a linguística, através da escrita na língua do outro. Conforme Martins (2004, p. 4) demonstra, Sergio Kokis apresenta aquilo que Julia Kristeva (1994) também analisa em seu estudo intitulado *Estrangeiros para nós mesmos*, penetrando no íntimo do artista que recusa o enraizamento e o ser de nenhuma parte.

A terceira linha de força tematiza o exílio. São obras em que as personagens são exilados, vítimas de eventos traumáticos, como os regimes ditatoriais na América Latina, ou seus descendentes; sujeitos que veem na escrita um modo de reconstruir o passado e ressignificá-lo no presente. Dois exemplos significativos são *A chave de casa*, de Tatiana Salém-Levy, e *A resistência*, de Julián Fuks.

Assim como a autora, a protagonista de *A chave de casa* é descendente de judeus turcos e nasceu em Portugal, quando seus pais estavam no exílio devido à ditadura, e, aos nove meses, após a Lei da Anistia, veio com os pais para o Brasil. Após a morte da mãe, vítima de câncer, a protagonista mergulha em uma imobilidade destrutiva, agravada por um

relacionamento amoroso mal resolvido. Seu avô lhe dá, então, a chave da casa da família em Esmirna e a missão de ir ao encontro de suas origens.

No romance, construído como uma autoficção, há quatro narrativas que compõem a trajetória da protagonista e sua história familiar: a história do avô, desde sua partida de Esmirna, na Turquia; a história da doença de sua mãe; a história de uma relação amorosa plena de conflitos e perigos e, finalmente, a história da busca que a protagonista empreende pela própria identidade.

A temática do exílio ultrapassa as fronteiras do espaço, visto que a protagonista anônima vivencia o exílio de si mesma: “Nasci no exílio: e por isso sou assim, sem pátria, sem nome. Por isso sou sólida, áspera, bruta. Nasci longe de mim, fora da minha terra — mas, afinal, quem sou eu? Que terra é a minha?” (LEVY, 2007, p.25).

A questão da memória emerge no texto como ponto crucial. Segundo Carreira, “para a narradora, sua imobilidade e sua dor são causadas pelo trauma da migração: uma carga herdada, que a faz sentir-se plural, quando o seu desejo é o de encontrar a si mesma, de definir-se, sem estar atrelada ao passado” (CARREIRA, 2014, p. 67). A chave de casa está associada à herança cultural, à decisão de manter ou rejeitar essa herança. A escrita do romance equivale a um processo de luto, de escolhas, que não só visam a dar um sentido a essa herança familiar, mas também a definir a herança literária. A viagem à Turquia não representa um retorno às origens, mas uma expurgação do peso legado pelos ancestrais.

Boa parte da narrativa gira em torno das memórias da tortura inflingida à mãe e da fuga para o exílio. As vozes narrativas que se alternam, entre mãe, filha e um narrador onisciente, associam a viagem e o exílio a um aprendizado de dor que se concretiza na escrita:

Essa viagem que faço, esse país estranho onde vim parar, tudo isso dói. Essa nossa conversa, mãe, também dói. A história de amor que me arrancou a carne dói. A história do meu avô, a sua história, a tortura, o exílio, tudo dói. E, sobretudo, dói falar da dor. Dói escrever esta história: cada nova palavra que encontro dói. Escrever, mãe, dói imensamente: dói tanto quanto é necessário (LEVY, 2007, p. 147).

Debruçar-se sobre o próprio passado é um ritual de passagem, necessário para que os fantasmas interiores se desfaçam, para que a escolha seja possível. A escrita em progresso surge como uma exposição de vísceras, cabendo ao leitor ressignificar as possíveis dimensões da viagem:

Com raiva, com ódio, jogo a máquina de escrever no chão e rasgo todas as folhas escritas. E também as brancas, para não correr o risco de continuar escrevendo. Percebo o quão inútil é escrever essa viagem de volta às origens. Não quero escrever nem mais uma vírgula, quero destruir o que foi escrito. Essa viagem não tem por que existir: nem de verdade, nem no papel (LEVY, 2007, p. 162).

A chave de casa é um romance que trata de temas recorrentes na literatura contemporânea: o exílio, a ditadura, a migração, a herança cultural e o processo de elaboração da ficção. As convergências entre a autobiografia da autora e o texto ficcional concorrem para a construção de uma tecitura narrativa em que os dados contidos na òfábulaõ autoficcional não podem ser todos eles rigorosamente verificáveis em uma referencialidade condizente à obra e à vida da autora, e é exatamente essa ambiguidade que confere ao texto a hibridez necessária à autoficção.

Também é como autoficção que Julián Fuks elabora a narrativa de *A resistência*. No romance, o protagonista reconstrói sua história familiar e busca ressignificar os efeitos da adoção do seu irmão. Na realidade, a obra reflete uma busca de si, que encontra na autoficção o gênero ideal. Várias questões são trazidas à baila, dentre elas a do pertencimento:

De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele não somava nem seis meses de idade, de Buenos Aires nos sentíamos todos alijados enquanto não lhes permitiam retornar o mesmo que alguns de nós, minha irmã e eu, nem sequer houvésemos pousado os pés mínimos em suas calçadas. Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade? Ao meu irmão essas questões não se colocavam: ele independia dos pais para ser argentino, para ser exilado, para ter sido privado de sua terra natal. Talvez fosse algo que invejássemos, essa autonomia de sua identidade, que ele não precisasse batalhar tanto por sua argentinidade. Ele nascera lá, ele era mais argentino do que nós, seria sempre mais argentino do que nós, por menos que isso significasse. Por isso nos surpreendeu, anos mais tarde, que ele deixasse de nos acompanhar nas visitas insistentes que fazíamos à cidade, nas longas temporadas em que tratávamos de recobrar aquele algo que nos fora, indiretamente, talvez, roubado (FUKS, 2015, cap. 5).

A materialidade da obra é evocada em meio à busca do passado, aos meandros da memória:

Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras. Não se trata aqui de uma preocupação abstrata, embora de abstrações eu tanto me valha[...] Encontro um álbum de fotos cruzado na estante, largado no ângulo exato que o faça casual. Tenho que virar algumas páginas para que enfim me assalte o rosto do meu irmão [...]Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz? Não consigo decidir se isto é uma história (FUKS, 2015, cap. 7).

Rememorar é preciso e o narrador mergulha nas memórias de empréstimo, no mosaico de relatos sobre os antepassados:

Supunha-se que a história tivesse início na Alemanha porque dali provinha o nosso nome [...] Em algum vilarejo não registrado, então, nasceu o avô que não conheci, [...] Para a outra metade da família o enredo é mais inexistente, talvez pelo estilo narrativo da minha mãe, difuso e sumário, a evocação de relatos gastos que alguma vez a entediaram, talvez pela ausência de um clímax e de uma tensão central. [...] Há de ter resumido também, em trama enfadonha, como conheceu Miguel, o empresário argentino que a arrebatou na metrópole e a levou consigo a uma fazenda nos pampas. Minha mãe passou a infância nessa fazenda, na companhia quase exclusiva dos irmãos, constantemente acometida, como ela repetia, pelo sonho de que algum dia caísse um avião e a salvasse, e a levasse enfim a algum lugar interessante. Salvou-se sozinha mudando-se para Buenos Aires, perdendo-se na turba de cada esquina, nos corredores densamente habitados da faculdade. Mas não sei por que recupero essas trajetórias, por que me disperso em detalhes prescindíveis, tão distantes de nossas vidas como quaisquer outros romances (FUKS, 2015, cap.10).

À medida que busca juntar as partes de um passado não vivenciado, o estatuto deslizando da ficção permeia as memórias do narrador:

Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender os feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas. Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão, mas também sobre eles (FUKS, 2015, cap.12).

As narrativas de Levy e Fuks refletem uma tendência hodierna ao resgate da figura do autor. O tom confessional que emerge de seus textos evoca essa presença, banida dos estudos literários desde que Barthes decretou a sua morte. Na autoficção, o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do sujeito real (KLINGER, 2012, p.44).

Por fim, a última linha de força remete a obras que têm nos deslocamentos transnacionais e na releitura crítica dos espaços e das práticas culturais seu *tour de force*. Em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll, por exemplo, há uma profusão de personagens anônimas, nômades, que registram impressões subjetivas da experiência de deslocamento. O desejo de evasão caracteriza essas personagens que parecem estar sempre à deriva.

Berkeley em Bellagio narra a história de um escritor brasileiro que não fala a língua inglesa, mas viaja para a Universidade da Califórnia, em Berkeley, para ensinar literatura brasileira. Durante este período como professor, o narrador precisa também escrever um romance, como parte das responsabilidades assumidas com as instituições que patrocinaram a sua viagem. Em seguida, passa uma temporada em Bellagio, na Itália, a convite de uma fundação norte-americana. O narrador, desterritorializado, padece de um isolamento cultural e

linguístico. A narrativa se desenrola em meio a comparações entre a terra natal e os espaços de deambulação:

Ele não falava inglês. Quando deu seu primeiro passeio pelo campus de Berkeley, viu não estar motivado. Saberá voltar atrás? Não se arrependeria ao ter de mendigar de novo em seu país de origem? Fingir que não pedia pedindo refeições, ou a casa de veraneio de um amigo em pleno inverno para escrever um novo livro ó ah, quando os pinguins chegam à costa daquele extremo sul do Brasil, o vento passa destelhando e uma voz noturna chama, chama pelo desaparecido infante... Ele não falava inglês e se perguntava se algum dia arranjaria mais disposição para aprender mais uma língua além de seu português viciado, com cujas palavras já não conseguia dizer metade do que alcançava tempos atrás (NOLL, 2003, p. 09).

Em Berkeley, ele se questiona sobre o interesse dos alunos em relação a uma realidade tão diferente, aos quadros de miséria [da realidade brasileira expressa nos materiais que ele utilizava em suas aulas] afastados de seus cotidianos principescos (NOLL, 2003, p. 19).

No romance, é relevante a alternância de narradores, pois as ocorrências da terceira pessoa são vinculadas ao deslocamento espacial-geográfico da personagem principal e à sua subsequente introdução a novos espaços (PINHEIRO DA SILVA, 2009, p.304), enquanto que a narração em primeira pessoa remete a uma ótica intimista e expressa juízo de valor sobre as demais personagens.

Quando, ao fim da temporada, a contragosto, o narrador é obrigado a retornar ao Brasil, há uma espécie de reaprendizagem da identidade, metaforizada pela recuperação do domínio linguístico.

Em *Lorde*, o enredo do romance é aparentemente simples: um indivíduo não nomeado, o narrador, do qual sabemos apenas que é de nacionalidade brasileira, viaja à Inglaterra a convite de um representante de uma universidade britânica para exercer a função de *writer in residence*. Lá chegando, ele se vê imerso em dúvidas não apenas sobre o seu real motivo para estar ali, como também sobre as verdadeiras intenções daquele que o convidou. O romance é tecido a partir dos meandros das incertezas do narrador-protagonista, cuja deambulação pela cidade equivale a um mergulho em busca do seu verdadeiro eu. Por meio dele, Noll sintetiza o perfil do sujeito desenraizado, que deseja ser como aqueles autores imigrantes, sem nacionalidade precisa, sem bandeira para desfraldar a cada palestra, conferência (NOLL, 2004, p. 33).

A amnésia de que sofre o narrador é uma metáfora do desenraizamento:

[...] a minha mente começava a ficar tão seletiva com nomes, que dava para desconfiar de uma séria amnésia que vinha me atacando sorratamente, qual num candidato ao Alzheimer. Mas disso os ingleses nem ninguém naquela terra deveriam desconfiar. Eles tinham chamado ao seu país um homem que começava a esquecer (NOLL, 2004, p.16).

A memória individual é expressão da memória social, do lugar antropológico. Em *Lorde*, os espaços são bem definidos, mas o narrador-personagem não se identifica com eles, revelando-se um ãhabitanteö do não lugar. A deambulação pela cidade denota a sua crise identitária. Ao contrário de boa parte dos migrantes, que mantêm com a terra natal uma relação quase que idealizada, o narrador de *Lorde* guarda dentro de si uma decepção, uma rebeldia em relação ao seu país, um desejo obscuro de evadir-se e de se tornar outra pessoa. Muito embora admita que não tem ãsaúde do que deixara no Brasil nem de nada em qualquer espera que sobrevoasse qualquer paísö (NOLL, 2004, p.26), ao contrário de muitos imigrantes, ele não deseja ser assimilado. Busca antes a multiplicidade, a focalização multicultural, os muitos ãeusö que o habitam. Para que aflorem, é necessário esquecer, ou virar o espelho ao contrário, como de fato faz, para que não se recorde daquele que foi um dia.

Versão contemporânea do *flanêur*, ele percorre as ruas, morada do coletivo: ãNão me importava que as pessoas que caminhavam pelas calçadas não me notassem, me confundissem com todas: era desse material difuso da multidão que eu construía o meu novo rosto, uma nova memória. Por enquanto, sim, eu não era ninguémö (NOLL, 2004, p.34).

Uma relação sexual com o inglês George, que funciona como um *rite de passage*, o liberta do não pertencimento. Após a junção de corpos, dá-se uma metamorfose, que encena o surgimento de uma nova identidade. Ao fim do romance, o narrador dirige-se a um cemitério e busca adormecer a fim de sonhar o sonho do outro, do qual já herdara o corpo. Se conseguisse ter acesso à matriz da alma de George, seu desejo teria sido finalmente realizado. Não estaria louco, prisioneiro de um delírio, mas teria conquistado o direito de ãser váriosö, ainda que sob a forma de um.

Na obra de Noll, o deslocamento é um tema constante e, mesmo deambulando em grandes cidades, suas personagens são *outsiders*, ocupando espaços periféricos. Segundo Brasileiro (2011, p. 91), ãa metáfora da viagem em João Gilberto Noll funciona como um movimento de descoberta existencialö. Nesse tipo de narrativa, o deslocamento é tanto físico quanto subjetivo.

Esta breve reflexão sobre a representação de identidades em obras literárias contemporâneas que abordam o entrecruzamento da mobilidade territorial e cultural com a ficção e memória, evidentemente, não visa a mapear todas as possibilidades de tratamento do tema. As linhas de força relacionadas, com certeza, poderão ser expandidas e aprofundadas. Entretanto, o propósito do texto se cumpre, na medida em que promove um *bird's eye view* das narrativas de deslocamento na literatura contemporânea.

Referências bibliográficas:

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____. *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris: Manuels Payot, 2009.

BLUME, Rosvitha Friesen. Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada. *Itinerários*, Araraquara, SP, n. 38, p.59-72, jan./jun. 2014.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: ____; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, PR: EDUEM, 2009.

BRASILEIRO, Marcus Vinicius Câmara. A metáfora da viagem em João Gilberto Noll. *RevistaContexto*, 2011 (1), pp. 85-118.

CARREIRA, Shirley S. G. O escritor migrante e a ficção diaspórica. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, v.10, n.96, 2009, p.44-59. <http://dx.doi.org/10.5007/1984-9851.2009v10n96p44>.

_____. Vidas em trânsito: uma leitura de *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, e *Os húngareses*, de Suzana Montoro. *E-escrita*. v.5, n. 2, 2014.

CURY, Maria Zilda F. Mobilidades literárias: migração e trabalho. *Ipotesi*, Juiz De Fora, MG, v.16, n.1, p. 11-20, jan./jun. 2012.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Éditions du Seuil, 1981.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HAREL, Simon. Les Mal-logés de l'écriture migrante: trauma et mémoire du lieu dans Les raisons de la honte d'Ata Pende. *Essays on Canadian Writing* n.80 (Fall 2003),p. 282-304.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUGGAN, Graham. Exoticism and ethnicity in Michael Ondaatje's running in the family. Writing ethnicity. In: SIEMERLING, Winfried (Ed.). *Cross-cultural consciousness in Canadian and Quebecois literature*. Toronto: EWC Press, 1996.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro; o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOKIS, Sérgio. *A casa dos espelhos*. Trad. Marcos Castro. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Errances*. Montreal: XYZ, 1996.

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

LAHIRI, Jhumpa. *Unaccustomed earth*. New York: Vintage, 2008.

_____. *Interpreter of maladies*. New York: Houghton Mifflin, 1999.

_____. My two lives. Disponível em: *Newsweek*. <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2006/03/05/mytwo-lives.html> . Retrieved on 2011-12-03.

LEVY, Tatiana Salém. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. Do diário à ficção: um projeto de tese/romance. Disponível em: [http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/3Do%20di%1rio%20%E0%20fic%E7%E3o%20\(Tatiana%20Salem%20Levy\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/3Do%20di%1rio%20%E0%20fic%E7%E3o%20(Tatiana%20Salem%20Levy).doc) Acesso em: 27 set. 2011.

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

MARTINE, George. A globalização inacabada: migrações internacionais e pobreza no século 21. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 3-22, set. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392005000300001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 31 de julho de 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392005000300001>.

MARTINS, Anna. Memória e autoficção em *A casa dos espelhos*, de Sergio Kokis. *Letrônica* v. 2, n. 1, p. 245 - 257, jul. 2009.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. 2. ed. São Paulo: Francis, 2003.

_____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

OUELLET, Pierre. *L'œsprit migrateur: essai sur le non-sens commun*. Montreal: VLB, 2005.

PINHEIRO DA SILVA, Márcio Renato. Mímesis a contrapelo: ficção e autobiografia nos romances *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll. In: *Literatura e arquivos, Remate de Males*, 29 (2), jul./dez. 2009, pp. 299-317. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/875/1103>. Acesso em: 06 de agosto de 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.] Campinas, SP: Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Helenice; KHOLER, Héliane. *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

RUSHDIE, S. *Imaginary Homelands*. Londres: Granta Books, 1991.

SOUZA, Renato Venâncio H. A ãescrita migranteã de Sergio Kokis em *Le pavillon des miroirs*, *Negão et Doralice et Errances*. Tese de Doutorado em Estudos de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2007.

SPIVAK, G. Diasporas old and new: women in the transnational world. *Textual Practice*, v. 10, n. 2, p. 245-269, 1996.

Um mundo em crise: uma análise de *Diário de um ano ruim*, de J. M. Coetzee

Aline Cristina Moreira Duarte¹

É sabido que o século XX foi um período de transformações e rupturas que se caracterizaram pela velocidade, sobretudo no âmbito dos saberes. A cada nova ideia, novos pressupostos foram sendo levantados, ora ratificando ora retificando o passado, o que em alguns casos podem nos levar a uma sensação de aporia. Assim, esse sentimento de esgotamento em relação a questões universais tão exaustivamente debatidas, configurou a pós-modernidade, para alguns, como um cenário de crise, seja individual ou cultural. O que era considerado "Verdade" passa a ser questionado. As grandes narrativas, ficcionais ou históricas, foram sendo observadas com um certo olhar de descrença e desconfiança, em que transparecia um sentimento de desesperança a respeito do futuro do homem e da sociedade. Mas o pessimismo e o ceticismo não são privilégios ou deméritos da chamada era pós-moderna.

Nas Ciências Humanas, parece imperar o fatalismo, o ceticismo com relação à possibilidade das utopias e a desconfiança da figura do herói e do culto da personalidade passam a ser encaradas como "historicamente desacreditadas". Do ponto de vista pós-moderno, não passavam de "ilusões perigosas", conforme afirma Terry Eagleton (2006, p. 350-351):

Pós-modernidade significa o fim da modernidade, no sentido daquelas grandes narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal que, como se acredita, caracterizam o pensamento moderno a partir do Iluminismo. Para a pós-modernidade, essas promissoras esperanças não foram apenas historicamente desacreditadas; eram ilusões perigosas que, desde o início, colocaram as ricas contingências da história numa camisa-de-força conceitual.

Assim, deslocado, ou, para usar a expressão de Stuart Hall (2005), cada vez mais "descentrado", o sujeito é antes visto equivocadamente como entidade unificada e se vê diante do colapso de certas estruturas e certos processos que regem a sociedade, hoje. Isso leva Hall a dizer que "as identidades modernas estão sendo -descentradas" isto é, deslocadas ou fragmentadas (2005, p. 8). Para o autor, essa fragmentação, que se torna mais visível no final do século XX, atinge as mais diversas "paisagens culturais de classe, gênero,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do PPLIN/UERJ, Área de Estudos Literários.

sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (HALL, 2005, p. 9). Na medida em que essas transformações afetam a maneira como cada indivíduo olha para si e para o mundo social e cultural que o cerca, em uma espécie de duplo deslocamento, constitui-se a propalada crise de identidade do sujeito pós-moderno.

Como se sabe, nenhuma escrita é alheia a seu próprio tempo. Por mais que um autor situe sua obra no passado ou, ainda, a pretenda como arauto do futuro, sempre se está preso a algumas linhas de força que compõem o campo intelectual em que ele está inserido, como diz Pierre Bourdieu (1968, p. 105). Isso quer dizer que, via de regra, o escritor está intrinsecamente imerso em seu próprio tempo, às questões e tensões de sua época. Vista por esse ângulo, a literatura é um campo onde as tensões entre os saberes ocorrem, conforme nos mostra a questão da *mathesis* barthesiana, pela qual a literatura é vista como força dos saberes. Nesse sentido, a importância da literatura estaria em seu caráter realista: ela é realidade, isto é, o próprio fulgor do real (BARTHES, 1987, p. 18). Contudo, esses saberes não são fixados, nem são algo próximo ao fetiche, pois a literatura não assume o discurso epistemológico, ela assume que sabe de algo, isto é, ela põe o saber não como um conhecimento já testificado pelo enunciado da ciência. A literatura, então, é o lugar dos saberes possíveis e insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência (BARTHES, 1987, p. 18).

Logo, na pós-modernidade, é comum que a literatura trate das questões de descentramento, expressas na construção dos personagens, no hibridismo do texto, entre o ficcional e o não ficcional, entre outros fatores, num jogo enunciativo que realça a crise de identidade do sujeito na contemporaneidade. São obras que, como pontua Oliveira (2016, p. 104), não são um espelho do mundo, mas apresentam em comum o fato de que ficcionalizam o espaço-tempo da atualidade de forma a compor um cenário em que as imagens, os anseios, os desejos e as circunvoluções do mundo da vida encontram-se dispostos na arena literária e intelectual.

Feitas essas considerações iniciais, passemos a uma leitura de *Diário de um ano ruim*. Publicado em 2007, o livro conta a história de como o Senhor C, um velho e renomado escritor sul-africano radicado na Austrália, encontra sua jovem vizinha Anya, uma filipina de 29 anos que mora com Alan, australiano de 42 anos. Esse encontro se dá pelas vias do interesse sexual que a jovem desperta no escritor: ela, uma aparição de vestido soltinho vermelho-tomate; ele, um velho amassado num canto que, à primeira vista, podia parecer um vagabundo de rua (COETZEE, 2008, p. 7-8). Anya, consciente do desejo que desperta

nos homens à sua volta, aceita a abordagem do escritor que, a fim de passar mais tempo na companhia da moça, oferece a ela o emprego de secretária. Embora tenha a doença de Parkinson e a visão já não esteja na melhor forma, ele exagera sua debilidade física e diz precisar de alguém digite e revise o manuscrito que fará parte de um livro cujo título será *Opiniões fortes*. O projeto, como o Senhor C explica, consiste na colaboração de seis escritores de países diferentes convidados a dizerem o que quiserem sobre qualquer assunto que escolherem, quanto mais controverso melhor. Seis escritores importantes se pronunciando sobre o que está de errado no mundo hoje (COETZEE, 2008, p. 29). Assim, Anya se torna a datilógrafa, a tipitista sua clequeclequedista: ele dita grandes ideias para a máquina, depois me entrega as fitas, mais uma pilha de folhas de papel com aqueles rabiscos de quase cego [...] depois digito solenemente; ela diz que dá uma ajeitada também, aqui e ali [...] um certo *umpfö* (COETZEE, 2008, p. 37).

Diário de um ano ruim é uma narrativa polifônica de complexo formato: primeiramente, o leitor encontra as opiniões fortes, escritas por encomenda de um editor alemão, fazendo com que haja uma espécie de livro dentro do livro; separado por uma linha pontilhada, segue o diário do Senhor C, narrando em primeira pessoa seus encontros com Anya; a partir da página 33, Anya passa a ter o seu próprio diário, no qual irá narrar sua relação com o Senhor C e Alan; numa segunda parte do livro, há o segundo diário, em que vemos outros textos que o Senhor C escreve, especialmente para Anya, que os chama de opiniões brandas. Esses três personagens protagonizam, ao longo do livro, um choque ideológico entre gerações, pois cada um com a sua idade enxerga o mundo e as questões da sociedade contemporânea segundo posicionamentos bem delimitados.

É a partir desse embate de ideias que vemos as tensões pós-modernas da obra, na medida em que ela se caracteriza pelo mergulho em um leque de problemas inquietantes em que está imersa, na atualidade, a população do planeta (HELENA, 2010, p. 48). As opiniões fortes apresentam assuntos diversos, como política, terrorismo, pornografia, turismo, gripe aviária, entre outros, todos carregados de um típico tom enérgico do escritor formador de opinião: essa, afinal, é a proposta do livro encomendado. Contudo, as opiniões de Alan são tão enérgicas quanto as do escritor. Bisbilhotando as anotações de Anya e instalando um programa espião no computador do Senhor C, Alan lê os ensaios escritos pelo escritor. Anya, apesar de ser uma personagem de construção estereotipada por seus atributos físicos, juventude e futilidade, também expõe seu ponto de vista sobre esses temas. Tudo isso se configura como um rito de perspectivas de extração vária, na invocação da tolerância e na articulação de opostos através de um olhar abrangente a partir do qual se contempla não só

o presente, mas também o deslocamento e a transformação dos homens, da sociedade, das formas artísticas e da cidadania na travessia das épocas (HELENA, 2010, p. 48).

A diferença entre os três personagens da trama ó há outros, como o editor alemão, mas que não possuem forte presença na narrativa ó atinge muitas ramificações. A principal delas é a diferença entre as idades, influenciando diretamente na maneira como cada um pensa e, por conseguinte, se expressa. Segundo Gunter Axt (2010), o enredo apresenta três sujeitos sociais de bastante evidência na contemporaneidade. A construção desses personagens é, a nosso ver, fundamental para a compreensão global desta obra de Coetzee.

O Senhor C, também chamado de El Señor, é ão velho, cuja crescente proporção na democracia hodierna lhe garante (novamente) visibilidade política, confundindo-se também com a figura do intelectual revolucionário e desacoroçado diante da hegemonia do cassino global e da vulgaridade da massa inerme (AXT, 2010, p. 74). Na figura do idoso, um ãsênior, é possível pensar em uma alegoria para a morte do século XX e de todas as suas utopias socialistas. O velho ãé sobra dos anos sessenta, diz Alan, ãum hippie socialista antiquado e sentimental [...] sentimental porque não sobrou nada do socialismo a não ser o cheiro depois que o muro de Berlim caiu (COETZEE, 2008, p. 103). Ainda de acordo com Axt, o Senhor C defronta-se com uma tensão que o faz oscilar entre duas representações clássicas da velhice: de um lado, invoca Homero, ão intelectual sábio, o poeta, descolado do mundo exterior e recoberto de honra, admiração e reconhecimento; de outro, a partir da perspectiva aristotélica, ãnão admite uma senectude feliz com a decrepitude do corpo, esgar a suscitar piedade e horror (2010, p. 75). Ao se deparar com a juventude de Anya, evidente tanto em sua beleza quanto na forma de pensar, o Senhor C automaticamente vislumbra a própria velhice, com a sua condição de ultrapassado; tem sonhos sobre sua morte, relembra o passado e vai ficando cada vez mais doente.

Muitos autores trabalham com a hipótese de que o Senhor C, que assina como JC e é chamado de Juan por Alan, é uma ficcionalização de um suposto personagem autobiográfico, de John Maxwell Coetzee. As semelhanças são muitas: a origem africana e a atual residência na Austrália; a descrição física e a idade do personagem ó Coetzee nasceu em 1940, JC tem 72 anos; o Senhor C é apresentado com um escritor premiado, mundialmente conhecido ó Coetzee recebeu o Booker Prize duas vezes e, em 2003, o Nobel de literatura ó conferindo a autoridade, o ãcapital simbólico (BOURDIEU, 1996) necessário para ser convidado a escrever uma série de ensaios a respeito dos problemas da atualidade. Contudo, não nos cabe inferir a respeito da intenção de Coetzee ao criar o Senhor C. Autobiográfico ou não, esse personagem manifesta um paradoxo interessante, pois apesar de sua origem africana,

representa a icônica figura do velho sábio nos moldes eurocêntricos, branco e dotado de todas as verdades universais.

Alan que, inicialmente, parece ser um antagonista perfeito, é ãum sujeito pálido, apressado, gordinho e sempre suadoö (COETZEE, 2008, p. 13). Representação do mundo globalizado em que o capitalismo parece ter triunfado, Alan é ãum sujeito sem gravidade, carente de referenciais ético-humanistas, convencido do fim, hegeliano, da História [...] vivenciando cotidianamente o esvaziamento da política pela economiaö (AXT, 2010, p. 74). Ele é o *self-made man* que vive pela lógica do mercado. Tendo crescido em um asilo de meninos, Alan se orgulha de ser ãa única história de sucesso deles, o único que saiu de lá para o mundo e fez fortuna honestamenteö (COETZEE, 2008, p. 194). Formado em administração, Alan vê o mundo a partir das possibilidades de ganho, e a sua ideia de tomar posse dos três milhões de dólares descobertos através do programa espião no computador do escritor revela que sua fortuna, provavelmente, não foi feita de maneira tão honesta quanto diz.

Anya parece servir apenas para que Alan possa exhibi-la aos amigos do escritório, algo que ela acredita ser capaz de deixá-lo ainda mais õtesudoö, porque consegue vê-la õpelos olhos dos outros homens, como alguma mulher nova, sedutora, ilícitaö (COETZEE, 2008, p. 176). O curioso é que, ao contrário do que acontece com homens de sua faixa etária e com a mesma formação, Alan se sente ameaçado justamente por um intelectual de 72 anos, que ãestá perdendo o controle muscular fino e provavelmente faz xixi na calção (COETZEE, 2008, p. 177). Para o homem mais novo, é certo que o mais velho está interessado apenas no corpo jovem e sensual de Anya. De certa forma, não está enganado, uma vez que, de fato, o Senhor C fica encantado pela beleza da moça. Por outro lado, a maneira como o escritor enxerga a jovem é carregada de idealizações românticas, como a dor metafísica que ele diz sentir em seu primeiro encontro, uma dor por conta de sua velhice. Contudo, o que mais perturba Alan é o fato de que esse contato entre escritor e digitadora começa a operar nela uma mudança de pensamento. Ela, que nunca discordou de Alan, defende o Senhor C e as opiniões que este escreve, causando ciúmes que vão além do aspecto amoroso.

Fechando a ãinstância trípliceö (HELENA, 2010, p. 49) da obra, Anya tipifica a construção da personagem feminina escrita por homens para outros homens. Como já foi dito, ela é apresentada a partir de seus atributos físicos, por sua futilidade e seu pouco interesse em relação aos assuntos da atualidade. Para Alan, ela é apenas uma mulher bonita ó o perfil da ãesposa troféuö, embora eles não sejam casados ó que faz de tudo para satisfazer sexualmente o companheiro. Em contrapartida, ela se torna alvo do amor senil do Senhor C, mesmo que, para ele, a maneira como ela pensa, muitas vezes, seja semelhante a ãde uma criança

mimadaö, deixando õum gosto perturbadorö (COETZEE, 2008, p. 55) nas impressões que o escritor tem a seu respeito.

Em seu diário, Anya se vê como õuma pequena filipinaö (COETZEE, 2008, p. 37). É muito consciente de sua beleza e, para evitar conflitos com Alan, prefere o sexo a expressar suas opiniões. A convivência com o escritor e a leitura de seus textos de opinião forte, eventualmente, mudam a perspectiva de Anya, fazendo-a questionar, entre muitas outras coisas, o comportamento de Alan:

É verdade, eu estou do lado do Alan. Estou com o Alan, e estar com um homem quer dizer ficar do lado dele. Mas só que recentemente estou começando a me sentir esmagada entre ele e o Senhor C, entre as certezas duras de um lado e as opiniões duras do outro, a ponto de algumas vezes eu sentir vontade de desistir e ir embora sozinha (COETZEE, 2008, p. 125).

E é o que, ao final, ela faz. Cansada de ser a õvaca novaö a quem õtouro velho e o touro novoö (COETZEE, 2008, p. 125) estão tentando impressionar, ela vai embora. Aquela que havia sido retratada como fútil é impactada pela ética de um homem com mais de o dobro de sua idade e com opiniões e ideias completamente distantes de sua realidade. É, segundo Axt (2010, p. 77), a õgrandeza moralö do Senhor C que cativa uma sincera amizade por parte de Anya, ao passo que o õvazio éticoö de Alan leva ao fim o relacionamento. Essa mudança é tão significativa que são suas palavras, na forma de uma carta e também de seu diário, que encerram o livro. Já não fala mais através das lembranças do velho, tampouco suas lembranças são tomadas pelo discurso de Alan; são apenas as suas palavras.

A análise desses três personagens cujas vozes e histórias se entrelaçam numa õnarrativa decomposta, fraturada em três narradores simultâneosö, que recorre õa estética pós-moderna para produzir o jogo de espelhos das múltiplas refrações de um mesmo objeto, recurso que lhe possibilita decupar a construção do discurso e criticar a própria pós-modernidadeö (AXT, 2010, p. 75).

A questão da fragmentação do texto é assim abordada por Lucia Helena (2010, p. 63):

Diário de um ano ruim coleciona fragmentos do que é específico ó o cotidiano e mesmo as memórias do Senhor C, de Anya e de Alan, por exemplo, em sua singularidade; e do geral ó a geografia do mundo, o genérico, o global. Assim procedendo, a narrativa, também trabalhando os cacos de gêneros diversos que convivem entre si, torna o livro uma ficção-limite, aquela que fica aquém da ficção ó o biográfico, o documento, tidos ambos como discursos do verdadeiro; ó e a que se aloca para além da ficção, ao reverberar novas estratégias da narrativa e que se instalam para além dos modelos consensuais, o que não só amplia o volteio do ficcional, como também revela a existência do ficcional que está além do literário.

Essa òficção-limiteö, fruto da fragmentação do sujeito, nos remete novamente à *mathesis* de Barthes, na medida em que representa uma fragmentação da própria linguagem. É o òdilaceramentoö, como diz o autor, através do qual a literatura se torna capaz de

[...] elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático (BARTHES, 1987, p. 19).

Ao apresentar uma literatura em pedaços, em que os narradores se misturam com a voz do autor, o livro de Coetzee certifica que as sociedades òsão atravessadas por diferentes divisões e antagonismos que produzem uma variedade de diferentes posições de sujeitoö ó isto é, identidades ó para os indivíduosö (HALL, 2005, p. 17). Embora esse deslocamento possa causar a perda de uma identidade estável, como vemos na figura decrépita de um pensador cujas ideias parecem não ter lugar no mundo atual, pode também permitir que novas concepções surjam a partir do encontro com outras identidades, algo que fica exposto na mudança mútua que ocorre no encontro dos três personagens.

Na orelha da edição brasileira, encontramos a seguinte afirmativa: J. M. Coetzee é um òcaso raro de autor que, depois de alcançar a mais alta consagração mundial, não cessa de correr riscos e de surpreender seus leitoresö (COETZEE, 2008, orelha). Em se tratando dessa obra, em especial, há, de fato, muitos pontos surpreendentes nesta afirmação. O termo òobraö é o único possível, pois como determinar a que gênero textual pertence o *Diário de um ano ruim*? O rótulo de romance fica, aqui, discutível porque se trata de um texto em que a forma tradicional deste arquitexto não aparece. Assim, nos vemos diante de uma narrativa que nos apresenta inúmeros impasses, desde o primeiro momento em que a leitura se inicia.

O uso de múltiplos focos narrativos ó aparentemente sem relação uns com os outros ó dispostos na mesma página, separados por uma linha pontilhada, coloca o leitor diante de um problema extraordinário: como ler esse livro? Usa-se o método convencional de ler tudo até o final da página ou é melhor ler cada parte separadamente, em sua sequência específica? No final, isso não importará muito, pois, no decorrer da leitura, perceberemos que essa ausência de relação entre os textos é apenas aparente. E não importa a maneira como será lido, pois o efeito, de qualquer maneira, depende mais das expectativas do leitor do que da própria enunciação discursiva do autor. Talvez, J. M. Coetzee tenha inovado, também em relação a isso, ao dar liberdade ao seu leitor, como quem diz: aprecie sem moderação, do jeito que bem entender!

A variedade de temas expostos nas opiniões fortes é de uma atualidade indiscutível, mas não se pode deixar de notar que esse é o discurso de um velho escritor ó culto, formador de ideias ó que se choca com os pensamentos aparentemente fúteis de uma jovem que não se importa com tais questões filosóficas e, ainda, com a fala de Alan, que acredita que, no mundo globalizado em que tudo é efêmero, não há mais lugar para essas discussões. Tudo isso representa o diálogo do intelectual isolado ó ãuma metáfora para a morte do século XXö (AXT, 2010, p. 78) ó, quase perdido em meio à nova massa do mundo contemporâneo. Esses sujeitos fragmentados revelam um mundo em aporia no qual as grandes questões não se resolvem, pois não há uma única resposta para os problemas da atualidade, independentemente de quantos livros de opiniões fortes ou brandas sejam escritos.

Segundo Roberto Schwartz (2013, p. 85), ãa tendência autobiográfica do romance seria o sintoma literárioö de grande relevo na literatura produzida nas últimas décadas. A possibilidade autobiográfica de *Diário de um ano ruim* nos leva a questionar o quanto de si mesmo Coetzee não teria reproduzido em seu personagem quase homônimo. A busca pelas semelhanças entre autor e personagem ó criador e criatura ó é uma tentação inevitável, talvez porque estejam todas, de fato, bem diante de nossos olhos. Contudo, o propósito deste trabalho não é determinar ãa veracidade ou a autenticidadeö da narrativa segundo a intenção autobiográfica do autor J. M. Coetzee,

[...] mas antes a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciador, mesmo sob a marca de ãtestemunhaö do *eu*, sua ancoragem sempre provisória, sua qualidade de ser *falado* e falar, simultaneamente, em outras vozes; essa partilha coral que sobrevém ó com maior ou menor intensidade ó no trabalho dialógico tanto da oralidade quanto da escrita e cuja outra voz protagonista é, evidentemente, a do destinatário/receptor (ARFUCH, 2010, p. 128).

Assim, em um processo de desnudamento, um escritor compartilha com seu leitor a responsabilidade de avaliar aquilo que está narrando enquanto personagem literário. É o que o narrador-personagem JC faz com o ãsegundo diárioö. Suas opiniões fortes são resultado de uma encomenda e elas precisam expressar toda a polêmica exigida pelo editor, uma polêmica que começa antes mesmo de a versão final do livro ser lançada. Mas as suas opiniões brandas, que não deixam de atender a uma encomenda, dessa vez de Anya, vão além dos problemas do coletivo; elas falam dos medos de um velho, da solidão, do sentimento decadente de não perpetuar a sua história e a de seus pais, já que não teve filhos. No segundo diário, não é o mundo que está sendo problematizado, mas, sim, o próprio eu.

A consequência do cruzamento desses múltiplos escritores e leitores é um texto híbrido, polifônico, que vai além de qualquer classificação. Contudo, se nos for permitido

classificá-lo, é possível dizer que a leitura de *Diário de um ano ruim* nos revelou que esta obra é uma alegoria da crise do sujeito, em que a dificuldade de conhecer e dar soluções aos problemas do mundo é fruto do fatalismo inerente aos pressupostos da pós-modernidade. A crise relativa ao sujeito se espalha tem efeitos na crise do conhecimento que, por sua vez, mistura-se com a precariedade dos conceitos de gênero, resultando em uma problemática taxonômica.

Diário de um ano ruim é, portanto, pode ser lido como exemplo de uma obra pós-moderna, segundo certas acepções sobre esta acepção cronotópica, e que questiona a própria pós-modernidade. Diante dos impasses do homem contemporâneo, o romance de Coetzee, com sua forma rizomática é uma obra aberta ao leitor e às possibilidades de significação deste (HELENA, 2010; GARLET; UMBACH, 2016) ó, que recupera as utopias na era das distopias, é uma aventura literária em que o grande herói está sujeito aos infortúnios de um mundo que não mais acredita em heroísmos.

Na figura do Senhor C, as esperanças parecem decrépitas, elas estão mesmo à beira da morte; Alan, com sua ética duvidosa e seu conformismo à realidade hodierna, mostra que a busca pelas respostas que movimentou o homem do século XX já não interessa mais ao indivíduo contemporâneo comprometido com as regras do mercado comum da vida humana na era do capitalismo líquido. Mas Anya, em sua transformação, parece manter viva a esperança em um mundo que pode ser marcado positivamente por algo que a literatura pode trazer, que é a possibilidade da reflexão e do conhecimento.

Em um mundo carente de afetos, é bom saber que a literatura ainda nos resta, pois, como afirma Barthes (1997, p. 17), ãa ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.

Referências bibliográficas:

ARFUCH, Leonor. A vida como narração. In: _____. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 111-150.

AXT, Gunter. J. M. Coetzee e o chamamento à velhice na contemporaneidade fragmentada. *Philia & Filia*, Porto Alegre, UFRGS, v. 1, n. 1, p. 73-81, jul/dez, 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/19617/11433>. Acesso em: 23 jan. 2017.

BARTHES, Roland. *Aula*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, J. *et al.* (Orgs.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 105-45.

_____. *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

COETZEE, J. M. *Diário de um ano ruim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GARLET, Deivis Jhones; UMBACH, Rosani Ketzer. *Diário de um ano ruim*, de J. M. Coetzee: a vertente crítica na estética do pós-modernismo. *Signo*, Santa Cruz do Sul, UFSM, v. 41, n. 72, p. 133-142, set/dez. 2016. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7218/pdf>. Acesso em: 8 dez. 2016.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HELENA, Lucia. Cristais da memória em J. M. Coetzee: Reflexões em torno do estar à margem e do paradoxo em *Diário de um ano ruim*. *Philia & Filia*. Porto Alegre, UFRGS, v. 1, n. 1, p. 47-66, jul/dez, 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/19614>. Acesso em: 04 jan. 2017.

OLIVEIRA, Paulo César. Escritas de si e do outro nas ficções etnobiográficas de Bernardo Carvalho e Michel Laub. *Sociopoética*, Campina Grande, UEPB, v. 1, n. 16, p. 101-126, jan/jun. 2016. <http://revista.uepb.edu.br/index.php/sociopoetica/article/view/3424>. Acesso em: 21 jan. 2017.

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia. *Novos estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 95, p. 82-97, mar. 2013. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/contents/view/1500>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Diário de um ano ruim e os silêncios reveladores

Riane Avelino Dias¹

Para um leitor experiente, *Diário de um ano ruim*, do escritor sul-africano J. M. Coetzee (2007) pode não causar estranhamento em relação à forma textual, mas o conteúdo ali disposto será, no mínimo, curioso. Para Lucia Helena, em seu artigo *“Cristais da memória”* (2010, p. 48),

Diário de um ano ruim (2007) caracteriza-se pelo mergulho em um leque de problemas inquietantes em que está imersa, na atualidade, a população do planeta. Ao tratar dessa questão, o livro também investe, e muito criativamente, na descaracterização de uma concepção de literatura que trouxe à baila um modo específico de focalizar o eu e a subjetividade. Isto é feito por hábil junção de vozes que, de forma dialógica, orquestra uma migração de ideias em que os sentidos se multiplicam e contribuem para a formação de uma apreciação crítica de alto nível, principalmente se considerarmos que, na era da globalização, muitos se têm ocupado em tornar por vezes leviano tudo o que era (é) sólido.

Já para o leitor menos experiente que deseje se aventurar por esta obra, em toda a sua plenitude, este livro pode ser uma surpresa, tanto por sua estrutura multifocal, *“arquitetônica”* (GARLET; UMBACH, 2016 p. 134) como por ter em sua narrativa os textos da personagem principal, o escritor J. C. ou Señor C ou ainda Senhor C (também um escritor sul-africano) e que objetivam, dentre outras questões, causar desconforto no leitor e provocar seus limites, em relação às opiniões polêmicas do principal narrador, que nos conta que esta é a *“[...] oportunidade de resmungar em público, uma oportunidade de exercer uma vingança mágica do mundo por se recusar a moldar-se às minhas fantasias: como podia recusar?”* (COETZEE, 2007, p. 32).

Silviano Santiago (2010 p. 209), ao resenhar o romance, afirma que a obra é comparável as já conhecidas e reconhecidas com certa facilidade por uma boa porcentagem do público brasileiro, nas narrativas de Machado de Assis:

Ao ser escrito pela mistura de *“reflexão”* e de *“anedota”*, para retomar os termos machadianos, *Diário de um ano ruim* pode desconcertar tanto o leitor grave (só interessado na parte histórico-reflexiva que se encontra no bloco superior das páginas) quanto o frívolo (apenas interessado nos dois blocos paralelos, anedóticos e sentimentais, que vêm abaixo). Caso a ironia machadiana fosse levada às últimas consequências, é o caso de dizer que o leitor frívolo deveria saltar todos os 51 ensaios filosófico-literários e se contentar com os dois segmentos propriamente romanescos do *Diário de um ano ruim*. E vice-versa. Irônico e péssimo conselho. É a unidade tripartida da nova ficção de Coetzee que vale e conta.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística ó PPLIN/UERJ, Área de Estudos Literários.

Trazendo para este público um norte que facilita e estimula a curiosidade e a imaginação, criando uma expectativa mais próxima da sensação que será experimentada durante a leitura, Silviano instiga-nos a rumar na direção de Coetzee.

Diário de um ano ruim possui uma estrutura textual peculiar em relação àquela a que o leitor está acostumado, mas proporciona significativa e interessante gama de caminhos de leitura e este é apenas um dos muitos atrativos que a obra. De forma sucinta, se trata de uma experiência em prol da fruição do leitor, como bem explicam Garlet e Umbach (2016, p. 136):

Essa estrutura (embora nem sempre com os três blocos), também se diferencia da convenção tradicional do livro de ficção pelo fato de os enunciados não se encerrarem sempre na página em que iniciam, ocorrendo frequentemente a separação silábica que remete para a página seguinte. Diante de tal singular arquitetura, o leitor poderá escolher entre várias formas de manuseio, de leitura. Por exemplo, é lícito (mas não recomendável) ler somente os ensaios, assim como somente a trama propriamente romanesca. Também é possível ler de maneira tradicional, linha após linha e ignorar a continuidade do bloco, que, todavia, será lido na sequência, com o risco de se tornar um tanto confuso o seu entendimento; ou seguir as indicações de continuidade do enunciado de cada bloco, em um contínuo ir para frente, voltar atrás nas páginas do livro.

Dito isto, destaque-se a possibilidade de uma nova empreitada sobre a obra de Coetzee, que é analisar de maneira cerrada as falas de seus personagens, como o que se diz, como se diz e, principalmente, o que não se diz (ou o que não se consegue dizer) influenciam na compressão do leitor sobre as personagens.

Com um texto temporal e narrativamente não-linear e tripartido, o leitor se depara no topo da página com aquilo que poderia ser chamado de fração textual, que é composta por narrativas formais e expositivas, mas não intimistas, ao mesmo tempo em que se referem às opiniões pessoais do autor. Ou, como Silviano Santiago descreve (ele utiliza a palavra bloco, mas aqui optou-se por fração, por se tratar de uma narrativa completa que ocupa apenas uma fração da página),

Na parte superior das páginas, em sequência, temos 51 curtos ensaios filosófico literários, na maioria das vezes de teor político. Eles versam sobre as pequenas e as graves questões universais que, durante o período que vai de setembro de 2005 a maio de 2006, esquentaram as mentes cidadãos e a mídia impressa e eletrônica. Dos filósofos Thomas Hobbes e Machiavel, que discorrem sobre o Estado moderno, o autor passa ao filme *Sete samurais*, de Kurosawa, e à anarquia, ao terrorismo e ao *apartheid*. Detém na vergonha nacional, obra consciente do presidente Bush e elogia o destemor de Harold Pinter na crítica à invasão do Iraque. Não se esquiva diante de questões superdelicadas, como as que cercam os aborígenes australianos, ou a pedofilia (tema este recorrente em seus melhores romances, como *O mestre de Petersburgo*). Em tiradas e raciocínio que beiram o politicamente incorreto, as reflexões traduzem as ideias-de-cabeceira do romancista

experiente e premiado, já tomado pelos anos (SANTIAGO, 2010, p. 217-218).

Por serem textos escritos por encomenda de um editor alemão para um livro colaborativo, não possuem intertextualidade entre si que vá além do tema encomendado. Nesta coletânea, Senhor C terá seus textos publicados junto aos de outros cinco autores respeitados, para ôdizerem o que quiserem sobre qualquer assunto que escolherem, quanto mais controverso melhor. Seis escritores importantes se pronunciando sobre o que está de errado no mundo hojeö (COETZEE, 2007 p. 29). São as 51 opiniões fortes que recepcionam o olhar do leitor página por página e o guia para um mundo essencialmente crítico, formal e polêmico construído pela opinião do velho autor (ou seria melhor dizer do autor velho?) sobre o mundo atual e seus erros.

Separados por linhas pontilhadas, em seguida vê-se um novo texto e uma linguagem mais informal semelhante à de um diário. Nesta fração, encontram-se as palavras de J. C., ão velho, cuja crescente proporção na democracia hodierna lhe garante (novamente) visibilidade política, confunde-se também à figura do intelectual revolucionário e desacoroçoado diante da hegemonia do cassino global e da vulgaridade da massa inermeö (AXT, 2010, p. 74), que faz relatos sobre si mesmo, sobre acontecimentos do seu dia a dia, sobre as mazelas da velhice e a melancolia advinda desta.

Também narra como conheceu sua linda e jovem vizinha filipina, Anya, de 28 anos: ãMeu primeiro vislumbre dela foi na lavanderia. Era o meio da manhã de um dia calmo de primavera e eu estava sentado, olhando a roupa girar, quando essa mulher jovem tão surpreendente entrou (COETZEE, 2007. p. 7)ö. Anya o auxiliará como digitadora e lhe desperta uma paixão platônica e não consumável em virtude de sua idade avançada, seus problemas de saúde e por ela já viver com um homem chamado Alan de 42 anos e australiano. Sobre isso, Dominic Head (2009, p. 90), em seu livro de introdução a J. M. Coetzee, diz:

The diary element in part one comprises the thoughts of this JC about the beautiful young woman Anya, whom he encounters in the laundry of his apartment block, develops an infatuation for (≈a metaphysical acheö in his words (DBY, p. 7)), and subsequently employs as his typist. These reflections are given beneath the mini-essays in a split-page format; and, on page twenty-five, the page splits into three, when Anya's own first-person narrative is added into the mix. Part two of the novel follows a similar format. JC's mini-essays here are more personal and philosophical (he has completed his work on Strong Opinions), but they are similarly juxtaposed with two other sections, though here the voice of Alan, Anya's boyfriend, is also heard, through the reported speech of a dinner party at JC's flat.

Com esta explicação, boa parte do enredo de Coetzee e a definição principal das personagens já estão devidamente esclarecidas, pois, neste momento do texto, já se ouve a voz pessoal de J.C. e não só resmungos sobre os erros do mundo, visto que nos é permitido adentrar nos bastidores da produção das opiniões fortes e conhecer que meandros sociais ocorreram para que estas personagens se conhecessem e trabalhassem juntas.

Estes dois espaços de narrativa se mantêm por pouco tempo, mais precisamente, até a página 33, abrindo espaço para uma terceira fração, abaixo de todas as outras e com uma nova temporalidade. Nela se encontra a voz de Anya, sua história, seu sufocamento diante destes homens cheios de opinião: “Mas só que recentemente estou começando a me sentir esmagada entre ele e o Senhor C, entre as certezas duras de um lado e as opiniões duras do outro, a ponto de algumas vezes eu sentir vontade de desistir e ir embora sozinha” (COETZEE, 2007 p. 125). E isso (ir embora sozinha) é exatamente o que ela faz para defender seus próprios princípios e ideais, transmutando-se de mulher troféu de Alan ó bonita, fútil e autoconfiante, mas inexpressiva, ao dar opiniões sobre qualquer assunto por mais banal que fosse ó para uma mulher independente e autossuficiente, disposta a criar discussões e abandonar Alan e o Senhor C para defender seu próprio ponto de vista e, mesmo de longe, ainda manter o otimismo e a empatia e se preocupar com a saúde e a solidão deste velho senhor.

Os discursos de Anya são constantemente perpassados pelos discursos de Senhor C e Alan, enfatizando sua falta de argumentação e de opinião e acentuando o fato de que aparentemente nenhuma das personagens parecem se importar ou se incomodar com isso, inclusive a própria Anya. Entretanto, esta falta passa a ser modificada ao longo da narrativa, enquanto os três se relacionam. Em palavras de Dominic Head (2009 p. 92),

A clear indication of the ‘fictionality’ of the mini-essays in *Diary of a Bad Year* is that they are unlike Coetzee’s own essays, which are even in tone, carefully argued, and not the stuff of ‘strong opinions’. We are pitched into a debate with JC’s opinions, and find ourselves having mixed reactions, especially where rationality and inclination may be at odds. Anya has an important role to play in unsettling the authority of JC’s opinions. As his typist, she reveals herself to be more than the bimbo he initially sees in her: she ventures her ‘opinion of his opinions’ offering what she calls ‘a perspective from below’ feeling him to be ‘out of touch with the modern world’ (DBY, p. 196). The tempering of his thoughts has issued in what she calls his ‘Soft Opinions’ (DBY, p. 193), and these, presumably, are the mini-essays in part two of the novel.

Isso se dá conforme Anya reclama para Alan frequentemente sobre como as opiniões fortes e os temas polêmicos de Senhor C são chatos: “Ele só escreve sobre política ó ele, El Señor, não Alan. É uma grande decepção. Me faz bocejar. Tento dizer para ele desistir, que as pessoas estão até aqui de política. Não falta assunto para escrever. Ele podia escrever sobre

críquete, por exemplo ó dar a sua visão pessoal sobre críqueteö (COETZEE, 2007, p. 34), mas ainda assim elas (as opiniões fortes) a fazem pensar sobre estes assuntos polêmicos, mesmo que sem querer. Alan contra-argumenta e critica veementemente cada palavra de J. C. Anya absorve tais comentários, reflete sobre esse novo ponto de vista e os adapta a seu próprio estilo e ideologia, mas sem contar nada sobre suas conclusões para nenhum dos dois homens.

Uma de suas sugestões é que ele (J.C.) desenvolva opiniões mais brandas sobre temas leves e cotidianos. Sobre as opiniões brandas, o Senhor C diz em carta para Anya:

Estou começando a escrever uma segunda série de opiniões, mais brandas. Será um prazer mostrá-las a você se isso convencê-la a voltar. Algumas partes de sugestões que você deu. Uma opinião branda sobre pássaros, por exemplo. Uma opinião branda sobre amor ou, pelo menos, sobre o beijo entre um cavalheiro e uma dama. Será que consigo convencê-la a dar uma olhada? [...] A espera levou um dia inteiro ó um dia durante o qual eu fiquei tão aflito que não escrevi nem uma palavra. A campainha tocou. Lá estava ela, vestida de branco, os olhos baixos, braços cruzados ao peito. (COETZEE, 2007, p. 160; 161; 162; 163).

Enquanto isso lê-se sobre a relação de Alan com ela:

Então o que estou tendo é um lampejo de como o Alan passa os dias: aplicando golpes desonestos, mas (esperamos que sim) inofensivos com o dinheiro dos outros? Será que eu estou passando a minha vida com um trapaceiro profissional? [...] Nós nunca brigamos, o Alan e eu, não a sério. Somos um casal equilibrado. Porque nós somos equilibrados, porque não temos nenhuma expectativa fora do comum, porque não exigimos nada fora do comum, nós temos uma relação que dá certo. Nós já rodamos por aí, nós dois, a gente sabe como é. Eu respeito o espaço dele, ele respeita o meu. Não piso no pé dele, ele não pisa no meu. Então o que está acontecendo com a gente agora? [...] [Alan diz] Você acredita em mim? Balanço a cabeça que sim. Mas não é verdade. Só metade de mim acredita nele. Acredito nele só metade. A outra metade é escuridão. A outra metade é um buraco negro no qual um de nós dois está caindo, e espero que não seja eu (COETZEE, 2007, p. 155; 159; 160; 164; 165).

Anya é conduzida gradativamente a construir críticas, apesar de este não ter sido o objetivo inicialmente. Ela ainda chega a suas próprias conclusões, o que a leva a criticar, tanto Senhor C, mas principalmente Alan, por suas ações desonestas. Estes momentos evidenciam como os conceitos de ética de cada personagem influenciam as decisões de Anya e se modificam, conforme ela os problematiza:

Sempre na mesma página, o terceiro bloco, o de baixo, é escrito do ponto de vista de Anya e irá traduzindo o dia a dia do jovem casal, que foi sendo tomado pela presença insidiosa, embora escrupulosa, do velho escritor. Menos escrupuloso é Alan, que invade o disco rígido do computador. Pelas trapaças do companheiro, Anya e o leitor ficam sabendo que o velho é milionário e pouco experiente em termos de aplicação financeira. As amarras sentimentais do casal se desfazem pelas fraudes imaginadas e perpetradas pelo consultor na bolsa de valores, sem que Anya opte sentimentalmente

pelo escritor. Ao final do romance, o leitor está diante de três seres solitários (SANTIAGO, 2010, p. 218).

O resultado dessa transformação aparece através dos textos posteriores (Segundo Diário), que apresentam uma nova leitura do mundo e apontam as mudanças suscitadas em Anya, e como ela gradativamente se tornou mais e mais independente das opiniões deles e seguiu construindo sua própria opinião na narrativa.

Como afirma Bakhtin (2010, p. 292), representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o -homem no homem para outros e para si mesmo. Somente depois desta autorreflexão Anya será capaz de afirmar no futuro que, após conhecer Senhor C, ela não mudou, ela era a mesma, antes e agora, mas ele (J.C.) a ajudou a abrir os olhos e se revelar verdadeiramente para si mesma.

Próximo ao final do livro, no capítulo intitulado Segundo Diário (a partir da página 169), o leitor se depara com uma construção semelhante, à vista no início do livro: primeiramente, um texto bipartido com duas formas distintas: o formal e o informal. Todavia, logo após dez páginas, converte-se em um texto tripartido que, ao invés da presença exclusiva da voz fria, analítica e antiética de Alan ou a melancólica, sábia e ética de Senhor C, expõe um discurso novo, otimista e empático, que não teria sido notado anteriormente na obra. Os olhos calejados pelas durezas das páginas anteriores se perdem em um passeio ó agora agradável ó através de opiniões mais leves, sugeridas por Anya para o Senhor C em uma de suas discussões, mas com um tom muito mais pessoal e intimista do que as opiniões fortes tiveram. Em verdade, tais nuances nem poderiam ser notadas anteriormente, pois caracterizam o ponto de vista e o discurso que Anya construiu para si após as experiências adquiridas durante o convívio com Senhor C e Alan e que agora fulguram como a fala pessoal que divide o espaço da página com o texto formal.

Agora, o Senhor C está praticamente em silêncio, quem tem a voz principal é Anya, que também falará através das palavras de Senhor C, através da leitura que ele faz de sua carta, por exemplo, mas, principalmente, pela descrição que ela própria faz sobre o mundo e como seus olhos o enxergam, contando ainda como sua presença influenciou ó trouxe algum alívio ó para a vida deste senhor solitário e como esse mesmo òseñorõ abriu os olhos dela:

Eu nunca ouvia de verdade quando o Alan falava mal do senhor. Ele achava que o senhor exercia uma influência indevida sobre mim, e por isso que não gostava do senhor. [...] O senhor alguma vez teve alguma influência indevida sobre mim? Acho que não. Não acho que o senhor tenha exercido nenhuma influência sobre mim. Não estou falando num sentido negativo. Foi uma sorte conhecer o senhor; mas o senhor não me influenciou. Eu era eu antes

de conhecer o senhor e ainda sou eu agora, não mudei. O senhor me abriu um pouco os olhos, isso eu digo. Me mostrou que existia um outro jeito de viver, tendo ideias e expressando essas ideias com clareza e tal (COETZEE, 2007, p. 211; 212; 214; 215).

Ao dar a entender que nutre bons sentimentos pelo Senhor C, alguém com quem irá se preocupar até o fim, e que a encantou por sua ética, educação, sabedoria, cavalheirismo e muitos outros adjetivos, Anya assume o papel de protagonismo na obra e demonstra que assim como ele lhe ajudou ela também o ajudará quando for a hora de ser corajoso e morrer. Com a esperança de um reencontro em uma outra vida (COETZEE, 2007, p. 215).

Através desse extenso aprendizado adquirido por Anya durante sua convivência com esses homens, pode-se concordar com Lucia Helena (2010 p. 48), quando diz que:

[...] J. M. Coetzee resgata para o nosso tempo algo muito precioso: a tensão entre a esperança e a perspectiva crítica desenvolvida a partir do pensar. E esse é um pensar que se realiza no atrito de perspectivas de extração vária, na invocação da tolerância e na articulação de opostos, como a utopia e o ceticismo, usados como armas eficientes para refletir sobre o fundamentalismo e corroê-lo. A obra perfaz um olhar abrangente a partir do qual se contempla não só o presente, mas também o deslocamento e a transformação dos homens, da sociedade, das formas artísticas e da cidadania na travessia das épocas.

Eis, portanto, um texto que se inicia com as duras verdades da vida e termina com a leveza das palavras que Anya inspirou e proclamou. Assim, como enunciado por Terry Eagleton (1998, p. 7) sobre o termo pós-modernismo, em que a obra está constantemente relacionada, este ãé um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura «elitista» e a cultura «popular» bem como entre a arte e a experiência cotidiana, sendo a definição perfeita para uma narrativa que apresenta tantas nacionalidades, variedades de comportamentos e filosofias de vida.

Voltando à questão da temporalidade, é possível notar que percorremos quatro níveis de temporalidade da enunciação na obra: neutro (fixo), passado (fixo), presente e futuro (temporários). Aqui, chama-se neutro a fração de tempo a que se referem os textos das opiniões fortes e brandas, estas não fazem menção a que período histórico exato cada uma delas faz referência, mas possuem como tema a crítica sobre a atualidade e aquilo que está errado naquele exato momento no mundo, e isso restringe o contexto da narrativa àquele período cronológico em especial. Fora deste momento, corre-se o risco do sentido das críticas

feitas se perderem por haverem novas críticas a serem executadas ou por algumas dessas já terem sido solucionadas, por exemplo.

O passado nada mais é do que a fala do velho autor velho que, em sua melancolia sobre a própria existência, e a conscientização de que está definhando, agarra-se a esta oportunidade de resmungos livres e autorizados enquanto descreve como foi a experiência, e a história de Anya ao entrar em sua vida. A partir do ponto temporal neutro dado pelo texto das opiniões fortes e brandas se faz possível notar que o diário de Senhor C enuncia a história como uma lembrança feliz de algo que aconteceu a não muito tempo, mas que se localiza no passado do autor. Anya diz:

De qualquer forma, agora que isso está resolvido, obrigada por me mandar seu livro, que não consigo ler, claro, mas o senhor sabe disso, e obrigada especialmente, por mandar as partes que o senhor não incluiu no livro, que felizmente posso ler. Entendo o que quer dizer quando diz que não são propriamente Opiniões fortes, mas são as minhas favoritas mesmo assim. Chamo essas de Opiniões brandas ó espero que não se importe (COETZEE, 2008, p. 206).

Na parte referente à presença das opiniões brandas, na fração correspondente ao diário de Senhor C, ele conta mais sobre o último contato dele com Anya e um pouco sobre o que aconteceu com ele depois dela partir. Outra referência que corrobora a ideia de passado é o fato de a história prosseguir para além da publicação do livro alemão em que estavam trabalhando.

O presente é percebido na fração equivalente à fala de Anya que apresenta diálogos diretos de Anya, Alan e Senhor C, e também, quando faz suas impressões imediatistas do aqui e agora em que ela está inserida (fluxo de pensamento), por exemplo:

Três taças. Nós somos os únicos convidados? O fim de um túnel, o Señor C disse ao Alan. Nem posso dizer o conforto e apoio que a sua Anya foi durante essa passagem escura. [...] Então, Juan, ele [Alan] falou (Juan? ó era a primeira vez que eu ouvia chamarem o Señor C assim), tem alguma proposta em mente? Proposta? É, alguma proposta. Uma reuniãozinha íntima, só nós três ó deve ter alguma coisa em mente. Não, nada, só uma pequena comemoração. Eu percebi o que estava acontecendo. Pegue sempre a outra parte no contrapé, essa era a regra número um de Alan ao negociar. E o seu próximo livro ó o que vai ser? Nem um plano de próximo livro ainda, Alan. Estou suspendendo as atividades por enquanto, para reestruturar. Depois veremos o que será possível no futuro (COETZEE, 2008, p. 175; 178; 179).

Já quando enumera promessas para Senhor C, vemos:

Vou pegar um avião para Sidney. Vou fazer isso. Vou segurar a mão dele. Não posso ir com você, vou dizer para ele, é contra as regras. Não posso ir com você, mas o que eu vou fazer é segurar sua mão até o portão. No portão, você pode soltar e me dar um sorriso para mostrar que você é um menino

valente e tocar o barco ou seja o que for que tem que fazer. Até o portão eu seguro sua mão, vou ficar orgulhosa de fazer isso. E depois eu limpo tudo. [...] Tudo isso eu vou prometer para ele e segurar apertado a mão dele e dar um beijo na testa dele, um beijo de verdade, só para ele lembrar do que está deixando para trás. Boa noite, Señor C, vou sussurrar no ouvido dele: bons sonhos e revoadas de anjos e tudo o mais (COETZEE, 2007, p. 235; 236).

A noção de futuro dada pelo enunciado se faz perceptível na fala de Anya também. Outro exemplo: *“Mas talvez, numa outra vida, se nossas idades forem mais compatíveis, o senhor e eu vamos poder morar juntos e vou poder ser sua inspiração. Sua inspiração residente. O senhor gostaria disso? Poderia sentar em sua mesa e escrever, e eu cuidaria do resto (COETZEE, 2007. p. 215).”* Quando a obra alemã foi publicada (marco da alteração cronológica no enunciados das personagens), Anya já está separada de Alan e resta aos personagens apenas refletir sobre o futuro e as condições para se verem novamente.

Outra análise possível é aquela que relaciona a cronologia das falas das personagens com suas personalidades e os locais em que residem (não necessariamente suas nacionalidades). Sendo, neste caso, cobertura para o jovem casal, térreo para o velho escritor, enfatizando assim características de suas personalidades. Exemplificando: o Senhor C é um homem velho e melancólico que está frequentemente pensando sobre sua morte e reside no térreo (próximo ao chão); já Anya e Alan são jovens lascivos, cheios de vida e autoconfiantes que moram na cobertura (com ideais de liberdade e autonomia). Este ponto não será aprofundado neste trabalho, mas se revela interessante e analisável.

Através da análise minuciosa de fragmentos selecionados da obra, com enfoque no texto, pelo texto, e no que se pode extrair de suas entrelinhas, atravessamos alguns caminhos apontados pelas opiniões fortes, brandas e pelos seus silêncios e vozes que se posicionam de maneira firme, abafando a voz do outro. São caminhos perceptíveis apenas através da leitura cerrada (*close reading*), como define Franco Moretti (2008, p. 13), *“quando sublinha o caráter único daquela palavra e daquela frase ali”*. Há uma análise tão dentro (*close*) do texto que amplia as possibilidades interpretativas dos meandros da construção frasal ou a recepção diferenciada de detalhes imperceptíveis na leitura distanciada (*distant reading*): *“Distant Reading, chamei uma vez, um pouco por brincadeira e um pouco não, a este método de trabalhar em que a distância não é um obstáculo, mas sim uma forma específica de conhecimento. A distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *pattern*, as formas”* (MORETTI, 2008, p. 7-8).

Ao partirmos desta definição, validamos o método analítico utilizado neste ensaio para a revelação de algumas camadas de sentido, que enriquecem ainda mais a percepção do leitor

sobre a obra *Diário de um ano ruim* e expandem sua experiência de leitura e interação, abrindo espaço para inferências próprias e a escolha, praticamente livre, de compor sua leitura da maneira de melhor lhe aprouver e extraíndo ou explorando incontáveis possibilidades de análise e interpretação, tanto pela leitura cerrada como pela leitura distanciada.

Referências bibliográficas:

AXT, Gunter. J. M. Coetzee e o chamamento à velhice na contemporaneidade fragmentada. *Philia & Filia*. Porto Alegre, UFRGS, v. 1, n. 1, p. 73-81, jul.-dez. 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/19617/11433>. Acesso em 23 de janeiro de 2017.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

COETZEE, J. M. *Diário de um ano ruim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. New York: Cambridge University Press, 2009.

HELENA, Lucia. Cristais da memória em J. M. Coetzee: reflexões em torno do estar à margem e do paradoxo em *Diário de um ano ruim*. *Philia & Filia*. Porto Alegre, UFRGS, v. 1, n. 1, p. 47-66, jul.-dez. 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/19614>. Acesso em 23 de janeiro de 2017.

GARLET, Deivis Jhones; UMBACH, Rosani Ketzer. Diário de um ano ruim, de J. M. Coetzee: a vertente crítica na estética do pós-modernismo. *Signo*, Santa Cruz do Sul, UFSM, v. 41, n. 72, p. 133-142, set.-dez. 2016. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7218/pdf>. Acesso em: 28 dez. 2016.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

SANTIAGO, Silviano. J. M. Coetzee, *Resenha de Diário de um ano ruim*. In: *Philia & Filia*, v. 1, n. 2, Porto Alegre, UFRGS, jul.-dez. 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/Philiaefilia/article/view/19639>. Acesso em: 23 jan. 2017.

Civilização e barbárie: o jogo de identidades em *Nove noites* e *O coração das trevas*

Renata da Cruz Paula¹

Introdução

Considerando os estudos de Stuart Hall (2011) a respeito da identidade cultural na pós-modernidade, verifica-se que para o autor a sociedade moderna é marcada pela diferença, pois as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado (HALL, 2011, p. 7). O que Hall (2011) explora, então, é a maneira como as transformações mundiais na modernidade afetam o sujeito, modificando sua visão acerca do mundo, de si próprio e de seu lugar no mundo. Dessa maneira, ele aponta três diferentes concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo; o sujeito sociológico; e o sujeito pós-moderno.

Pelo senso comum da concepção Iluminista, o sujeito era definido pela ideia de indivíduo centrado, unificado, individualista e pautado na razão, que seria o centro de sua consciência. Observa-se uma visão de sujeito autônomo, independente, que não é afetado por elementos externos. Já na abordagem sociológica, há uma transição dessa visão autossuficiente do ser para uma perspectiva mais interativa em que o sujeito é formado na relação com outras pessoas importantes para ele, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos da cultura dos mundos que ele/ela habitava (HALL, 2011, p. 11). Para Hall, a identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, sutura) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis (HALL, 2011, p. 12). A identidade se forma a partir da interação entre o indivíduo e a sociedade da qual participa. Seguindo esse raciocínio, é possível confrontar-se com a ideia de sujeito pós-moderno, já que o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas (HALL, 2011, p. 12).

O sujeito pós-moderno, por assim dizer, não é visto como portador de uma identidade fixa, pois caminha junto com as mudanças que ocorrem no mundo, sendo, ao mesmo tempo,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do PPLIN/UERJ, Área de Estudos Literários.

autor e receptor dessas mudanças. Isto é, à medida que mudam os sistemas culturais, recebemos um impacto dessas forças que confrontam com nossas verdades, valores, contribuindo para nossa formação enquanto indivíduos sociais.

Assim, ao estudar a questão da crise da identidade, Hall (2011) percebe que o indivíduo é um ser fragmentado, multifacetado, que se constrói ao longo do tempo e da história, trazendo uma nova perspectiva acerca do sujeito do Iluminismo, que seria, por sua vez, um ser centrado, uno, racional e individualista. Ou seja, as identidades modernas estão sendo deslocadas isto é, deslocadas ou fragmentadas (HALL, 2011, p. 8) e o sujeito moderno forma-se e transforma-se na interação com o outro e com si mesmo.

A fim de elucidar melhor a ideia de deslocamento das identidades, Hall (2011) evoca as consequências políticas desse processo em um episódio de 1991 quando o então presidente americano, George Bush, indica Clarence Thomas o juiz negro de visão política conservadora o objetivando ampliar o quadro conservador na Suprema Corte. Nesse caso, o referido juiz foi, ao longo das audiências no Senado, acusado de assédio sexual por uma mulher negra o Anita Hill. A questão prática a respeito do que está em jogo na questão das identidades é compreendida quando é possível observar como decorreu o apoio à Thomas. Muitos homens negros o apoiaram em função da raça, já as mulheres negras ficaram divididas entre a identidade de negra e a de mulher. Os homens brancos pautaram a dúvida entre a questão do racismo e do sexismo. As mulheres brancas, se conservadoras, apoiaram Thomas; se feministas, foram contra ele.

O sujeito dito pós-moderno, de identidade contraditória, vive nesse entre-lugar, uma vez que suas diferentes identidades se cruzam e se chocam mutuamente. A questão da culpa ou da inocência do juiz Thomas não está em discussão aqui; o que está em discussão é o jogo de identidades e suas consequências políticas (HALL, 2011, p. 20). O indivíduo, a partir dessa concepção de formação e transformação por meio do contato com seu próprio eu e com o outro, contribui também para a formação do coletivo, do seu entorno, da sua nação, cuja identidade, para Hall (2011), é vista como uma comunidade imaginada. Ou seja,

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2011, p. 51).

Nesse jogo de conexões, entende-se, na perspectiva do mundo moderno, que as diferentes nações também se conectam, pois as nações modernas são, todas, híbridos culturais (HALL, 2011, p. 63). No entanto, ainda há uma busca pela unificação, pela ideia de

unidade de povo, criando uma mesma identidade cultural por meio da língua, costumes, religião, tradição e, muitas vezes, o contato com o diferente resulta na intolerância.

1. O choque cultural: entrando na selva

A barbárie consiste em negar a humanidade plena dos outros, dos que não se parecem conosco.

Tzvetan Todorov

Bernardo Carvalho (2006), ao ficcionalizar a convivência de um homem branco com uma tribo indígena brasileira, evoca esse cruzamento de culturas, o que provoca grande resistência por parte do narrador jornalista, cuja lembrança das viagens com seu pai, aos seis anos, eram õantes de mais nada uma visão e uma consciência do exótico como parte do infernoö (CARVALHO, 2006, p. 57). Prossegue:

O campo de pouso da ilha do Bananal ficava ao lado de uma aldeia karajá, e quem chegava era recepcionado pelos índios aculturados. Era um espetáculo deprimente (...) Meu pai me fez o favor de anunciar que eu era bisneto do marechal Rondon por parte de mãe. Uma informação que, dali em diante, ele usaria sempre que achasse necessário, como cartão de visita, toda vez que me levava para a selva. A revelação teve um efeito quase imediato, e antes mesmo que eu pudesse entender o que estava acontecendo, o cacique bêbado já tinha ido à aldeia, tomado do próprio filho vários presentes que lhe havia dado e agora insistia, contra a vontade do gerente da portaria, em subir ao nosso quarto para oferecê-los a mim em sinal de boas-vindas (CARVALHO, 2006, p. 59).

Esse episódio, que remonta ao primeiro contato do jornalista com os índios, traz, logo a princípio, o termo õaculturadosö. Interessante observar como, nesse caso, o homem branco é capaz de avaliar o indígena como um povo sem cultura. Isso significa dizer que cultura seria apenas aquela que o homem branco conhece e todo aquele que dela não participa é aculturado. Verifica-se, então, que os costumes e tradições dos índios não são reconhecidos por seu valor e autenticidade como salienta Jonathan Culler (1999), ao discorrer sobre os Estudos Culturais.

Em contrapartida, o tratamento que o índio oferece a seus visitantes é totalmente diferenciado. A oferta de presentes é recorrente na obra, ainda que, em alguns momentos, isso aconteça por interesse. Mas também acontecia por empatia, como na citação acima, ou como uma maneira de agradar. Essa questão da empatia do índio em relação ao jornalista, quando soube que este era bisneto do marechal Rondon ó que possuía origem indígena ó remete ao que Hall (2011) aponta a respeito dos sentidos produzidos pelas culturas nacionais, sentidos esses com os quais podemos ou não gerar identificação. Ou seja, õuma cultura nacional é um

discurso é um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 2011, p. 51).

Da parte do homem branco para o indígena também existe essa oferta de presente, mas, nesse caso, há sempre uma conotação de auxílio, e o narrador é irônico quando afirma que há uma crença muito difundida (entre os poucos que se interessam pelos índios) de que a maneira de ajudá-los é cobri-los de presentes e elevá-los à nossa civilização (CARVALHO, 2006, p. 59). Carvalho (2006) registra, por meio das palavras do narrador-jornalista, a suposta soberania do homem branco sobre o índio, já que esse último necessita ser elevado à civilização.

A questão dos agrados por parte dos índios é destacada na narrativa de *Nove noites* (2006). Quando o jornalista está saindo de Carolina, em direção à aldeia, sente-se incomodado por ver um menino carregando sua mochila na tentativa de agradá-lo:

Quando me dei conta, ele já tinha pegado a minha mochila pesada e atravessado o rio, com ela na cabeça e água quase até o pescoço, e depois ribanceira acima até a bicicleta que deixara no alto da margem oposta. Agia sob as ordens do pai, meu anfitrião, e apesar das minhas reclamações ao ver a cena grotesca do menino magro e franzino carregando a minha mochila e eu, um marmanjo, sem nada nas mãos. Para eles era uma maneira de nos agradar (CARVALHO, 2006, p. 80).

Mas o incômodo tornou-se maior quando finalmente chegou à aldeia e deparou-se com a maneira como os índios viviam e como se organizavam: Quando entrei, senti o cheiro pestilencial do peixe seco pendurado num barbante no meio da sala. Era um cheiro que se entranhava em tudo. E que, já no segundo dia, em vez de me acostumar a ele, eu não podia mais suportar nem de longe (CARVALHO, 2006, p. 81). Mal sabia ele que iria terminar comendo o referido peixe:

Eu mal ouvia, tentava mastigar a carne pestilenta do peixe, a verdade um emaranhado de espinhas e barbatanas que terminei por engolir, dizendo que estava uma delícia e pedindo a Deus para não vomitar na frente dos meus anfitriões, que não ficava bem logo no primeiro dia (...) E comi o máximo que pude, o que não foi muito e logo despertou a inquietação dos meus anfitriões. Ali começava a via-crúcis da alimentação. Só consegui engolir o peixe na manhã seguinte, já que a mesma dieta estava presente em todas as refeições (CARVALHO, 2006, p. 83).

Outro momento de grande choque foi quando percebeu a maneira como preparavam as batatas:

No jantar seguinte, me puseram um prato de batatas-doces na frente. Confesso que por um momento cheguei a ficar contente e aliviado. Pus-me a descascar a primeira batata (havia cinco no meu prato) e dei a primeira mordida, sob os olhares ansiosos dos meus anfitriões. Minha boca se encheu de terra. Só então percebi que as batatas estavam seccionadas e tinham sido

cozidas tal como foram desenterradas, com a terra que agora se entranhava na massa amolecida do tubérculo (CARVALHO, 2006, p. 83).

A forma que encontrou para livrar-se do alimento foi dizer que não estava com fome e que precisava emagrecer. Ou seja, inclusive a alimentação pode ser um motivo para separar ou unir pessoas, pois também faz parte da cultura, corroborando a ideia do òjogo de identidadesö que anuncia Hall (2011). Além disso, o fato de muitas pessoas dormirem na mesma casa e compartilharem o mesmo cômodo causou-lhe demasiado estranhamento que, por sua vez, se intensificou com a chegada da noite, pois se ouvia sons íntimos como roncos, peidos, choros de criança e gemidos do sexo.

Aos poucos, fui descobrindo que a aldeia Nova era praticamente uma única família, que eram quase todos irmãos e irmãs, tios e sobrinhos, e que o parentesco simbólico, classificatório, em grande parte apenas maquiava relações, se não incestuosas, pelo menos muito viciadas. Não consegui entender nem os laços de sangue nem o parentesco simbólico entre os membros da tribo. Era muito complicado, e meus objetivos não eram antropológicos (CARVALHO, 2006, p. 87).

A forma como se reuniam entre si, procriavam e relacionavam-se fugia à compreensão do jornalista, pois não fazia parte da sua realidade, do seu modo de vida e, por isso o julgamento, o preconceito e o riso. Isso é bastante visível na percepção do jornalista, por exemplo, acerca do ritual de pintura de urucum:

Achei graça de ver o antropólogo e o filho pintados dos pés à cabeça. Ri deles, mas o meu riso não durou muito. Parei assim que percebi a expressão de perplexidade com que reagiam. No fundo, estavam surpresos com a minha ingenuidade. Ficaram com pena de mim. Não disseram nada. Não queriam me assustar. Aquilo era só o começo. No dia seguinte seria a minha vez (CARVALHO, 2006, p. 82).

E depois, para aumentar a preocupação do jornalista, o ritual segue com uma pintura de jenipapo:

A tintura de jenipapo é um líquido transparente com pedacinhos do fruto, e uma vez aplicada à pele termina por tingi-la de preto [...] Ao contrário do urucum, o jenipapo não mancha a roupa. O que não me disseram na hora, e que eu devia ter concluído, é que se não mancha a roupa é porque também não sai da pele. Não adianta esfregar com nada. O jenipapo fica na pele por um mês (...) Ao terminarem, me deram uma vareta de bambu no caso de eu querer me coçar ou espantar os mosquitos até a tintura secar (...) Ao acordar no dia seguinte, eu estava todo desenhado de preto. Eram traços largos, geométricos e em ziguezague pelo corpo. Sem que eu tivesse noção, ceder ao jenipapo tinha sido como fazer um primeiro gesto de respeito e amizade em relação aos índios (CARVALHO, 2006, p. 91).

Nesse momento, o jornalista percebe a importância de se abrir para o outro e de dar oportunidade ao conhecimento de uma cultura diferente da sua.

2. O diálogo entre culturas

Ser civilizado significa ser capaz de reconhecer plenamente a humanidade dos outros, ainda que tenham rostos e hábitos diferentes dos nossos.

Tzvetan Todorov

A partir dessa reflexão a respeito do choque de culturas, do cruzamento de diferenças e da maneira como o indivíduo pode perceber isso, identificando-se ou não em função de suas experiências, costumes e valores; entende-se que a fim de reduzir a intolerância e valorizar também o outro, em sua riqueza cultural, faz-se importante procurar reconhecer a humanidade alheia como salienta Todorov (2010).

Sendo assim, em sua obra *O medo dos bárbaros* (2010), o filósofo busca romper com a visão maniqueísta, considerando que todas as civilizações tem sua faceta de barbarismo, haja vista que as sociedades ditas civilizadas também guerreiam, pois õas guerras são motivadas pela necessidade de apoderar-se das riquezas dos vizinhos, de exercer o poder, de proteger-se de ameaças reais ou imaginárias; em suma, elas têm, como já foi dito, razões políticas, sociais, econômicas e demográficasö (TODOROV, 2010, p. 116).Então, se õnenhuma cultura traz em seu bojo a marca da barbárie, nenhum povo é definitivamente civilizadoö (TODOROV, 2010, p. 65). Isso quer dizer que todos podem tornar-se bárbaros e que cultura não é somente aquela conhecida pelo homem branco:

A barbárie resulta de uma característica do ser humano; aparentemente, seria ilusório esperar que, um dia, ela possa ser definitivamente eliminada. Portanto, para nós, a barbárie não corresponde a um período específico da história da humanidade, antiga ou moderna, nem a qualquer população que ocupasse uma região particular do Planeta: ela está em nós, assim como nos outros; nenhum povo, nem indivíduo, está imunizado contra a possibilidade de executar atos bárbaros (TODOROV, 2010, p. 31).

A compreensão dessa bandeira levantada na obra de Todorov (2010) conduz à reflexão de que a barbárie está presente na humanidade como um todo e basta algum interesse particular para permitirmos que ela venha à tona, independente de etnia, classe social ou gênero.Partindo desse princípio, não existe povo õaculturadoö, assim como não existe supremacia cultural do branco para com a cultura do indígena, por exemplo. No entanto, o narrador de Carvalho (2006) apresenta sua visão do índio como dependente:

São os órfãos da civilização. Estão abandonados. Precisam de alianças no mundo dos brancos, um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão. O problema é que a relação de adoção mútua já nasce desequilibrada, uma vez que a frequência com que os Krahô vêm aos

brancos é muito maior do que a frequência com que os brancos vão aos Krahô. Uma vez que o mundo é dos brancos. Há neles uma carência irreparável. Não querem ser esquecidos. Agarram-se como podem a todos os que passam pela aldeia, como se os visitantes fossem os pais há muito esquecidos. Querem que você faça parte da família. Precisam que você seja pai, mãe, irmão (CARVALHO, 2006, p. 97).

Essa dependência e talvez inferioridade também é vista em *Nove noites* (2006) vai além da ideia de minoridade cultural, mas permeia uma visão de orfandade, como se os índios necessitassem de um pai, o que metaforicamente remete a cuidado, à proteção, orientação, guia. Por esse prisma, os indígenas não poderiam caminhar por conta própria, necessitando dessa aliança com os brancos, como se estes fossem uma espécie de diretriz para os índios.

O pensamento de Todorov (2010), então, contribui para a ampliação do olhar em relação às diferentes culturas, principalmente quando coloca todo homem no mesmo patamar, afirmando que o fato de que todos possam ser considerados bárbaros ou civilizados é caráter próprio da espécie humana. O autor afirma também que é justamente o medo do bárbaro que faz com que o homem assuma comportamentos igualmente bárbaros e ou piores. Ou seja, o medo dos bárbaros é o que ameaça converter-nos em bárbaros (TODOROV, 2010, p. 15), pois, por muitas vezes, ao longo da história, a título de levar a civilização, o homem branco verdadeiramente liquidou muitos povos, ameaçando sua cultura e desrespeitando suas tradições:

Desde o século passado, os etnólogos, no desejo de desmistificar o discurso beneplácito dos historiadores, concordam em assinalar que a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia (SANTIAGO, 2000, p. 11).

Temos como exemplo, a narrativa de Joseph Conrad (2011), quando ficcionaliza, em *O coração das trevas* (2011), com riqueza poética, um episódio da história africana: a existência do Estado Livre do Congo.

2. 1. Entrando no coração da selva

A experiência de Conrad, em 1890, quando passou seis meses na África, como contratado para descarregar mercadorias em serviço no Alto Congo, estão refletidas na narrativa de *O Coração das Trevas* (2011). O personagem-narrador é uma espécie de representação do próprio Conrad, uma vez que relata as experiências particulares vividas também pelo próprio autor, que trabalhara em um navio de transporte de marfim. Mas essa obra é, sobretudo, um relato envolvente sobre o lado obscuro do humano, sobre a barbárie:

[...] como Conrad também possuía alguns resquícios extraordinariamente persistentes de consciência quanto à sua própria marginalidade de exilado, ele teve o máximo (alguns diriam enlouquecedor) cuidado de conferir à narrativa de Marlow a provisoriedade que resulta de se encontrar no exato ponto de junção entre este e um outro mundo, não especificado, mas diferente (SAID, 1995, p. 57).

A máscara da ação civilizatória recria, no referido episódio, um holocausto pouco rememorado, o perpetrado em África. A história pessoal de Kurtz recria a trajetória do europeu dito civilizado em contato com uma cultura considerada primitiva (africana). Aquele que era, então, símbolo de erudição do homem branco, converte-se, ao final de sua trajetória, em símbolo do horror, praticando crimes hediondos contra a sociedade local:

Essa narrativa, por sua vez, está diretamente ligada à força redentora, bem como à devastação e ao horror, da missão europeia no mundo negro. O que se perdeu, foi excluído ou apenas inventado no relato tremendamente envolvente de Marlow e compensado pelo puro impulso histórico, pelo avanço do movimento temporal ó digressões, descrições, interessantes embates e tudo o mais (SAID, 1995, p. 55).

Observa-se, na obra de Conrad (2011), mais um exemplo do confronto entre duas culturas, duas identidades que, ainda que pareçam distantes, convergem no tocante ao conceito de barbárie, pois o horror proveniente dessa exploração foi praticado pelo homem branco, europeu, o modelo de civilização e cultura, reforçando a ideia de Todorov (2010) acerca da barbárie, inata à humanidade.

Essas duas identidades, ao longo da narrativa, são identificadas por uma série de jogos de contraste, como, por exemplo, luz *versus* escuridão; branco *versus* negro; civilizado *versus* selvagem. Essa dicotomia faz menção ao paternalismo evocado em *Nove noites* (2006), quando o jornalista relata a necessidade de os índios terem um pai ó um homem branco como guia. Da mesma forma que a escuridão precisa da luz, o selvagem de civilização.

Suas personagens também são retratadas pela interpenetração de opostos, ou seja, sempre que aparece um elemento branco ele está cercado de negros e vice-versa. O discurso narrativo apresenta-se em um crescente tom sombrio e inumano, representando a incursão pelo rio no coração da selva:

A Terra era irreconhecível. Estamos acostumados a contemplar a forma agrilhoadada de um monstro vencido, mas ali ó ali podíamos ver a monstruosidade à solta. Não era uma coisa deste mundo, e os homens... Não, não eram desumanos. Bem, vocês sabem, era isso o pior de tudo ó a desconfiança de que não fossem desumanos. Era uma ideia que nos ocorria aos poucos. Eles berravam, saltavam rodopiavam e faziam caretas horríveis; mas o que mais impressionava era a simples ideia de que fossem dotados de uma humanidade ó como a nossa ó a ideia do nosso parentesco remoto com toda aquela comoção selvagem e passional. Feia. Sim, era muito feia (CONRAD, 2011, p. 59).

O contato com o outro em *O coração das trevas* (2011) também é motivo de estranhamento, mas principalmente de imposição, pois a perspectiva do homem branco ó-europeu, marinheiro, aventureiro ó é imposta à realidade da comunidade africana, uma vez que o africano era a todo tempo desrespeitado, julgado e desconsiderado pelo branco: “Talvez vocês achem muito estranha essa dor pela morte de um selvagem que não contava mais que um grão de areia num Saara negro” (CONRAD, 2011, p. 81).

E, como afirma Said (2007), a história é construída por homens e mulheres. No entanto, ãa história não pode ser apagada [...] ela não fica em branco como uma lousa limpa para que ñósø possamos inscrever nela nosso próprio futuro e impor nossas próprias formas de vida para que esses povos menores os adotem” (SAID, 2007, p. 14). Enfim, ao homem não é concedido o direito de esmagar uma civilização, impondo seus costumes e tradições. Conforme aponta Todorov:

Não existem culturas puras; pelo contrário, todas elas são mistas (ou ñíbridasø ou ñmestiçasø). Os contatos entre grupos humanos recuam as origens da espécie e deixam vestígios na maneira como os membros de cada grupo se comunicam entre si. Por mais longe que recuemos na história de um país, tal como, a França, acabamos sempre por identificar um encontro de várias populações, portanto, várias culturas: gauleses, francos, romanos e muitos outros povos (TODOROV, 2010, p. 69).

Não há cultura superior nem inferior, somente mistas, que se formam e transformam no contato uma com as outras: são ãíbridos culturaisø em constante transformação, uns mais rapidamente, outros menos. Isso evidencia as múltiplas identidades que os indivíduos possuem, de acordo com Hall (2011), e como expõe Todorov, em entrevista:

A coexistência das culturas não é difícil, na realidade. Para nos convenceremos disto basta lembrar que a cultura é o código comum de um grupo humano - o que significa não apenas de uma nação, mas também de uma região, de um bairro, de um sexo, de uma faixa etária, de uma profissão, de um ambiente social, e assim por diante. No decorrer do dia, mudamos várias vezes de código cultural em função das pessoas que encontramos. É por isso que cada um de nós é portador de várias culturas, e esta pluralidade não representa nenhum problema sério para nós (TODOROV, 2012).

Isso reflete o que Hall (2011) conceitua como identidades descentradas, que deslocam o sujeito de um eixo, de modo que ele passa a integrar diferentes campos culturais, sejam de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça ou nacionalidade. E, por isso, não se deve buscar o confronto, mas aquilo que une os diversos campos.

Reflexão final

Essa reflexão acerca das questões que permeiam a identidade contribuiu para ampliar nosso olhar a respeito do outro e das diferenças com as quais a humanidade, de um modo geral, ainda tem muita dificuldade em lidar, pois o ser humano tem, como natureza, buscar aquele que é igual a ele e recriminar o diferente. O estudo de Stuart Hall (2011), dessa forma, foi um fio condutor que direcionou o nosso pensamento para a ideia de que somos múltiplos, multifacetados, sem identidade fixa, já que nos deslocamos junto com a sociedade da qual participamos, sendo parte desse todo e também recebendo, a todo tempo, influência desse todo coletivo. Esse sujeito descentrado, então, dialoga com diversos campos culturais, pois está em um entre-lugar e desloca-se de um eixo para abrir-se para novas possibilidades. Percebemos, assim, como isso é enriquecedor para a experiência humana, uma vez que, quando olhamos pela perspectiva de um sujeito descentrado que é atravessado por diferentes códigos culturais ao longo de sua trajetória, torna-se mais produtivo o diálogo com o outro e com as diferenças.

Os conceitos de civilização e barbárie evocados nesse estudo, por meio da fala de Todorov (2010), se colocam a favor da ideia de multiplicidade e, conseqüentemente, de igualdade, pois todos temos potencial para atos civilizados ou bárbaros. Ou seja, são características latentes e inerentes ao ser humano, o que contribui para a disseminação da ideia de tolerância e respeito para com o outro, para com o diferente.

Assim, compreende-se que não existe alta e baixa cultura, tampouco indivíduos aculturados, apenas culturas diferentes, sujeitos que estão imersos em realidades diferenciadas, o que faz com que tenham costumes, tradições e valores também diferenciados. Essa humanidade precisa ser reconhecida no outro, a fim de que o deslocamento, o descentramento do indivíduo ocorra também no nível moral, para que possamos sair do centro da nossa vaidade e, sobretudo, do egoísmo, palavra cuja etimologia está centrada no *œuö*, nos interesses pessoais que, por sua vez, são motivo de tantas e tantas atrocidades pelo mundo afora.

Referências bibliográficas:

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. São Paulo: Landmark, 2011.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Becca, 1999.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Em nome da queda de todos os muros. Disponível em: <http://www.fronteiras.com/entrevistas/tzvetan-todorov-em-nome-da-queda-de-todos-os-muros>. Acesso em 08 de fevereiro de 2017.

Alegorias náuticas: o tema da viagem em Graciliano Ramos e Joseph Conrad

Erick Bernardes¹

Porto

*Quero chegar todo
Em cada porto ancorar
Essas palavras todas ditas
Esses anos todos atrás
Têm sabor de engano
A natureza está morta
Em minha porta [...]*
(Cláudio do Carmo, 2016).

Introdução

Quando se fala em modernidade, não é raro remetermos nosso pensamento às grandes empresas de exploração colonial e, conseqüentemente, às histórias de viagens e viajantes ao redor do mundo para fins comerciais. Tal relação entre comércio e o conceito de moderno, obviamente, se torna inseparável das expressões artísticas, principalmente no que concerne ao objeto literário.

Partindo desse princípio, ao atentarmos para a relação entre modernidade e seus relatos, objetivamos analisar o primeiro capítulo de *Memórias do cárcere* (2011), de Graciliano Ramos, comparativamente ao romance *O coração das trevas* (2000), de Joseph Conrad. Isto se deve por dois motivos principais: a capacidade da alegoria da viagem relacionar elementos do mundo da vida do homem moderno aos percalços típicos dos viajantes, principalmente a reconfiguração da história (via memória) pelas viagens, o que o artifício alegórico é capaz de suscitar. Na visão de Walter Benjamin, essa figura convencionalmente chamada de alegoria é a óde todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo (BENJAMIN, 1984, p.188).

Estendendo a percepção de Benjamin, vemos que as impressões autobiográficas de Graciliano Ramos sobre a dolorosa experiência de preso político, durante o tempo em que esteve alojado no asqueroso porão da embarcação Manaus, revelou-se, a um só tempo, espaço

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística ó PPLIN/UERJ, Área de Estudos Literários.

de obscuridade (enigmático), mas também de reflexão. A viagem para o presídio da Ilha Grande permitiu que, em meio a raros vislumbres de esperança por dias melhores, em meio ao mar não menos enigmático, o narrador transitasse ora entre a expectativa por dias mais salubres ora entre as dores causadoras dos traumas decorrentes do seu encarceramento. Por outro lado, o enredo de *O coração das trevas* (2000) nos remete às aventuras náuticas do capitalismo e sua empresa comercial, que nos remonta aos desafios dos descobridores e conquistadores europeus nos tempos de ouro das grandes navegações.

No entanto, essa falsa e redutora percepção ôdidáticaô da história colonial nos aponta para uma outra estratégia: a de que a novela escrita por Joseph Conrad se apresenta mais como uma poética do desencanto em relação à modernidade do que como uma narrativa sobre heróis, vilões e nativos antropófagos, conforme a tradição literária europeia pretendeu povoar nossa imaginação.

Sendo assim, objetivamos analisar as formas com que Graciliano Ramos e Joseph Conrad lidam para fazer da alegorização sobre viagens e viajantes seus princípios de reapropriação da memória. Na sequência, queremos entender como esses narradores-viajantes tentam, por meio da memória, trazer à superfície discursiva um passado impossível de ser integralmente reconstituído, devido à falta daquele ôtônus narrativo compatível com a intensidade de suas ações, experiências, estados e vivênciasô (CHIARA, 2003, p. 22) de que língua alguma conseguiu se apropriar.

E, por último, baseados na ideia do ônarrador desaparecidoô, de Walter Benjamin (1984), ou seja, aquele que se aproveita do seu cotidiano prático, baseado na troca de experiências, relacionaremos o enredo de *O coração das trevas* (2000) ao capítulo ôViagensô, de *Memórias do cárcere* (2011), sob dois planos de abordagem, a saber: o narrador criado por Conrad (o Capitão Marlow), cuja voz se nos apresenta indiretamente, e o personagem-narrador autobiografado, Graciliano Ramos, cujo esquecimento sobre as próprias experiências de dor e tortura foram tão intensas, que se recalçaram e o levaram a buscar aqueles mesmos elementos históricos vividos por ele em fontes secundárias de informação.

De coração...

A novela *O coração das trevas* (2000), de Joseph Conrad, não obstante sua breve extensão, possui um caráter paradoxal, a um só tempo, fluido e substancial, de grandes alcances. Sua fluidez decorre da versatilidade do enredo, enquanto a substancialidade provém de o fato da trama apresentar ao leitor quadros descritivos, ora de aspectos sombrios ora

marcados por uma geografia solar como, por exemplo, uma descrição da mudança da paisagem, como se vê neste enunciado: “suspensa por cima das extensões visíveis, minuto a minuto a treva se ia fazendo mais opaca e como que enraivada contra o sol prestes a tocar-lhe” (CONRAD, 2000, p. 4).

O efeito produzido no público consumidor da aventura protagonizada pelo capitão Marlow obteve comprovável êxito, desde seu lançamento, em 1902. Prova disso, é que essa novela náutico-colonial atrai leitores ainda hoje, principalmente, por concentrar suas ações em fatores humanos os mais representados, como a crise existencial, por exemplo. Ou, visto pelo prisma de Cesar Zamberlan, importaria no romance de Conrad aquilo “que o homem é, por dentro, na sua jornada interior e na impossibilidade da linguagem de chegar até ele” (2012, s/p). Ressaltamos, no entanto, que antes do volume único de *O coração das trevas*, publicado em 1902, a narrativa de Conrad havia sido disponibilizada em partes separadas pela *Blackwood’s Magazine*, em 1899. Quase um século mais tarde, em 1991, a obra seria retomada pelo cinema estadunidense com o documentário *Heart of darkness: a filmmaker’s Apocalypse (O apocalipse de um cineasta)*, focalizado em Francis Ford Coppola, responsável pelo mítico *Apocalypse now* (1979), filme livremente inspirado na novela de Conrad. Segundo Zamberlan, em matéria divulgada na *Revista Interlúdio*:

O livro de Joseph Conrad é apenas, e não mais que, o ponto de partida de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. O diretor norte-americano não adaptou o livro, mas se inspirou nele, nos seus personagens e nos temas que Conrad aborda para construir uma obra bastante diversa, sobretudo, no tom e na estrutura narrativa (ZAMBERLAN, 2012, s/p).

Acrescido de elementos que põem em destaque a história da colonização africana, a ação novelística apresenta pano de fundo marcado pela geografia sombria que, apesar do sol inclemente de um cenário equatorial, abafado e luminoso ó como é o caso da região do Congo Belga, atualmente República Democrática do Congo ó, a trama apresenta, através dos seus personagens, uma exposição de situações, as quais podem provocar no leitor um “efeito suspensivo”², como se vê na passagem:

Era no extremo da zona navegável, ponto culminante da minha experiência. Parecia irradiar uma espécie de luz sobre tudo o que havia à minha volta - até os meus pensamentos. Era bastante sombrio - e miserável - sem nada de extraordinário - e muito pouco compreensível também. Sim, muito pouco compreensível. Apesar disso, parecia irradiar uma espécie de luz (CONRAD, 2012, p. 8).

² O termo efeito suspensivo é usado largamente por Marcus Vinícius Soares, em “O folhetinista José de Alencar e *O guarani*”, no livro *Literatura brasileira em foco* (2003), organizado por Fátima Cristina Dias Rocha, ao referir-se à técnica utilizada por folhetinistas, mais especificamente José de Alencar, no intuito de provocar a curiosidade dos leitores e, conseqüentemente, o consumo das suas histórias.

São situações ambíguas, conforme acima referido, tal qual um jogo de luz e sombra, que beiram os moldes barrocos de produção artística. Esses artifícios discursivos se revelam tão contundentes para os dias atuais, pois trazem consigo, diferentemente das histórias contadas em livros escolares, uma proposta que, apesar de ficcional, alegoriza aquele passado herdado por nós, institucionalmente construído pela tradição ocidental, a saber, a história oficial. Sobre este argumento, Edward Said discorrerá:

No processo, os inúmeros sedimentos de história que incluem incontáveis histórias e uma variedade estonteante de povos, línguas, experiências e culturas, tudo isso é desqualificado ou ignorado, relegado ao monturo, juntamente com os tesouros esmigalhados até formar fragmentos insignificantes (embora ao ficcionista passem a ressignificar) ó como é o caso dos tesouros retirados das bibliotecas e museus de Bagdá. Em minha opinião, a história é feita por homens e mulheres, e do mesmo modo ela também pode ser desfeita e reescrita sempre com vários silêncios e elisões, sempre com formas impostas e desfiguramentos tolerados, de modo que o nosso Leste, o nosso Oriente possa ser dirigido e possuído por nós (SAID, 2007, p. 14).

Sendo assim, baseados na afirmativa acima, notamos que a obra ficcional de Conrad desconstrói esses pressupostos ensinados a nós na escola, nos quais os civilizados sempre foram os colonizadores. Ademais, em *O coração das trevas* (2000), o enredo propicia uma inferência provocadora, a saber, o encontro com o outro, na figura dos nativos, os quais verdadeiramente sem mostram muito mais civilizados que os seus colonizadores ocidentais, detentores da cultura mais prestigiada. Essa mudança decorre daquela chave alegórica voltada para os percursos das grandes travessias que, já vai lá algum tempo, são nossas conhecidas e que se centraliza no paradigma das viagens. Em outras palavras, após longos trajetos percorrido há decerto mudanças de perspectivas para com esses personagens aventureiros. A partir do contato com as diferentes culturas, muda-se o rumo das vidas dos seus narradores. Com efeito:

Os longos troços do rio eram como que um único troço sempre igual, as voltas monótonas idênticas, a deslizarem pelo vapor com a sua multidão de árvores seculares que olhavam, muito pacientes aquele sujo fragmento de outro mundo, o precursor de mudança, conquista, comércio, massacre e bênçãos. Eu olhava para a frente ó e pilotava. Fechem-me as portas, disse um dia Kurtz, de repente; não suporto ver isto. Fiz-lhe a vontade. Houve um silêncio (CONRAD, 2012, p. 82).

A estrutura novelística da obra de Conrad apresenta-se fundamentalmente construída sobre a metáfora de viagens e viajantes, com o capitão Marlow errando mundo afora, e atravessado pela experiência do encontro com o outro, o contato com o diferente, isto é, os nativos africanos. Sendo assim, não é exagero afirmarmos que Joseph Conrad nos

proporciona uma malha textual provocadora, pois, essas modificações afetaram os sentidos dos seus personagens (majoritariamente Marlow e Kurtz) paralelamente ao modo como a ação novelística convoca uma resposta do seu interlocutor. Exemplarmente: uma nova interlocução, õtrilhando os mesmos caminhos, mas com disposição diferente, não deverá entretanto esvaziar o sabor do contato com aquilo que a ficção, em uma das mãos sempre nos promete e, com a outra, recusa: o sabor quente e próximo da confissão, do testemunho, da vidaõ (CHIARA, 2003, p. 21).

Memórias: experiência e passagem

Como lemos no capítulo anterior, acerca das viagens alegoricamente voltadas para as fragilidades humanas narradas por Marlow, adentramos agora outro tipo de discurso sobre viagem, a saber: o primeiro capítulo de *Memórias do cárcere* (2011), õViagensö, de Graciliano Ramos. Essa comparação com a estética de *O coração das trevas* (2000) explica-se pelo fato de que Ramos, assim como observamos em Conrad, substancialmente õtoçaøem questões muito caras a quem nada tinha a ver com os conflitos ou investidas cruéis de abuso de poder, daqueles dentre os quais buscavam dominar o õoutroö a qualquer custo, a saber, os oprimidos: em um, o preso político, no outro, o colonizado.

Do mesmo modo que Joseph Conrad, em *O coração das trevas* (2000), Graciliano Ramos investe na temática do viajante, explorando possíveis incertezas que atormentam sobremaneira o seu espírito enquanto personagem embarcado. No entanto, embora esse artifício enunciativo (do errante em direção ao desconhecido) não seja nenhuma novidade, a maneira pela qual Ramos reveste sua autobiografia daquela gravidade narrativa mencionada por Edward Said (2007, p. 11), como õdesejo teimoso de prosseguir, é o que importa em nossa análise, acerca da história desse escritor brasileiro e nordestino. De forma sintética, podemos afirmar que em sua narrativa histórica a perda da liberdade de Graciliano Ramos mudou decerto seus horizontes de percepção do mundo, através da experiência e no contato com o outro.

Com efeito, segundo o postulado de Said em relação a essa mudança de perspectiva, õnão se trata, absolutamente de ser otimista: antes, de manter a fé no processo em curso (para nós a escrita literária), literalmente infinito, de emancipação e esclarecimento que, em minha opinião, dá razão e sentido à vocação intelectualö (SAID, 2007, p. 11), defendemos que no tecido discursivo autobiográfico de *Memórias do cárcere* (2011), o narrador Ramos, ciente do seu papel na sociedade, nos põe em contato com um enredo memorialístico, descrevendo

inúmeros presos (políticos ou não) dos mais variados tipos humanos. Esse tipo de recurso autoconfessional de alguém que se lança ao mar em um navio, não por vontade própria, mas por força de uma lei duvidosa, regida nos tempos da ditadura militar de Getúlio Vargas, possui caracteres versáteis, consequentes àqueles õhiatos vertiginososõ mencionados pelo narrador-autor (RAMOS, 2011, p. 50), segundo os quais servem-se da alegoria na construção discursiva, no intuito de criar mundos imaginários. No entanto, seus enunciados estrategicamente mais se parecem com relatos de viajantes confusos, rumo ao desconhecido, do que aquelas tradicionais narrativas náuticas baseadas nos õgrandes feitos", em que já se havia um mapa denunciando onde se pretendia chegar; pelo menos no papel haveria um esboço. Em boa síntese:

No porão do navio Manaus, Ramos foi obrigado a cumprir o seu trajeto até a Ilha Grande, em condições desumanas. No entanto, apesar das agruras sofridas nesse cativo flutuante, o afastamento da vida social provoca no escritor alagoano uma reviravolta. Uma nova escala de valores humanos parece ali se delinear. A partir do submundo da embarcação, o narrador põe à deriva seus próprios conceitos, dando ensejo ao início da sua obra memorialística de preso político, mesmo que, ele mesmo relate ter dúvidas do que é ficção e do que é vivenciado (BERNARDES, 2016, p. 42).

Essas diegeses (não raro) apresentavam histórias de aventura realizadas por empenhados e utópicos heróis, dentre os quais, a sua grande maioria lançava-se ao mar em busca de algum Eldorado. Assim, para o leitor, a pretexto de consumir uma obra anunciadamente biografia embora aventureasca:

O ato de ler passa a ser esse desdobramento em dois: com um olho controla, pesa e mede, procura as relações entre linguagem e o contexto cultural que o gerou, o comércio entres os pares, as injunções das mecânicas de produção, os cacoetes literários, as múltiplas influências e intertextualidades; com o outro, mais sonhador, quer abandonar-se ao curso do narrado, aos amores, às revoltas, às dores, ao *pathos* da narrativa e poder, junto com o narrador testemunhar aquilo que ele (autor/narrador) conta, confessa, jura que viveu como verdade (CHIARA, 2003, p. 21).

Como vimos, o enredo gira em torno do jogo (real-ficção) para que os leitores assumam o pacto ficcional e passem a confiar em um narrador-personagem; quer este se apresente como um preso pela ditadura brasileira, quer trazendo à tona a história de um marinheiro de pensamento idealista, engajado politicamente. Com isso, concordamos que esse fenômeno de linguagem, chamado alegoria, pensado contemporaneamente nas obras aqui analisadas, busca confrontar (ou provocar) o leitor, denotando certa alternância de luz e sombra, entre momentos de claridade e penumbra, os quais beiram o jogo contrastante. Mas não só isso, a narrativa memorialística tal como analisamos aqui, suscita por parte do narratário, além de õcertaõ competência de leitura, reflexões diversas. Pensado dessa forma,

parafrazeando Paulo César Oliveira (2011, p. 17), postulamos que a descrição de personagens em espaços de mobilidade se nos apresenta como lugar de reflexão sobre a cultura como local de crise, geografia movediça da memória, do fragmento, enfim, da história reconfigurada por narradores instáveis e inseguros:

A obra romanesca [...], amplificando essas questões de forma a radicalizá-las em uma espécie de *narrativa neobarroca*, cujos alcances e fins últimos são a própria crise da noção de sujeito, parece-nos um campo apropriado, em que estas tensões serão representadas e rerepresentadas ao leitor sob forma de uma *pro-vocação*. Pro-vocação no sentido de *chamar à voz*, de trazer à tona vozes caladas, estruturando, na fissura de um capitalismo crepuscular, uma arquitetura disforme que realça o poder da ideologia [...] (OLIVEIRA, 2011, p. 17-18).

Nesse sentido, considerar o neobarroco como elemento estético na obra *Memórias do cárcere* (2011), mais especificamente o capítulo *Viagens*, só confirmaria, portanto, a correspondência provocativa que há com aquelas narrativas construídas sob os moldes memorialísticos que tratam de partes da vida de pequeno-burgueses. Conforme ressalta Alves (2016, p. 67), a confissão por si só já é um indício de disposição autocrítica. Some-se a isso a constante tensão que se estabelece na voz do narrador preso sem acusação formal, culminando com a mistura contrastante de imagens, ora evidenciadas pelas luzes do sol inclemente sobre o mar em que a embarcação-prisão se encontra, ora descritas pelo tenebroso porão em que o narrador Graciliano Ramos se encontrava.

Naus à deriva: o fluxo enunciativo

É sabida a impossibilidade de se recuperar a história de uma vida, portanto, como contar essa vida sem recorrer à ficção? A incapacidade de especificar o ser-estar no mundo necessita de inferências de linguagens diversas que, se não explicam a vida, pelo menos sugerem possibilidades. Sendo assim, o que nos chama atenção em *Memórias do cárcere* (2011), mais especificamente em *Viagens*, é a presença de uma voz narrativa consciente da incapacidade de recuperar a história, a memória.

Embora seus relatos procurem evidenciar o passar pelo mundo, problematizamos: como é possível a Ramos narrar suas experiências traumáticas no interior de um navio, já que a língua é incapaz de dispor daquele tônus narrativo, que aproximaria o narrador da experiência da prisão? Notadamente, vemos o escritor personagem lançar mão (pertinentemente) de um neologismo: *verbiagem*. Esse revestimento semântico do vocábulo em questão se apresentará na obra não mais como a *verborragia* ou *ofalatório* descritos

pelos dicionários, mas sim, semanticamente atualizada, como palavra voltada à cena comunicativa da língua portuguesa para significar, ou melhor, ressignificar o acontecimento complexo. Portanto, verbiagem poderá ser compreendida como: viagem pela palavra ou o verbo em movimento. Por outro lado, urge, na opinião do narrador das *Memórias do cárcere*, a necessidade de endurecer o coração, eliminar o passado, fazer com ele o que faço quando em um período ó riscar, engrossar os riscos, pois: “Aquela viagem (que) era uma dádiva imprevista, se revelou uma dolorosa experiência (RAMOS, 2011, p. 35).

Assim, vemos um enunciador se autorrevelar como sujeito falho, incapaz de explicar o estar no mundo, mesmo ciente de que, enquanto escritor-intelectual, deveria atuar em favor daqueles que não tinham voz. Notadamente, ao buscar construir uma obra sobre viagens e viajantes, que atravessam mares ou rios rumo ao desconhecido, seus autores conotam uma busca inconclusiva pelo encontro consigo mesmo, ao olhar para o outro, revelando, via narrativa náutica, uma alegoria acerca do indivíduo moderno em seu drama interior, decorrentes de possíveis crises morais. Em outras palavras, evidencia-se através de personagens-narradores errantes uma tomada nova de consciência, embora sem falsos otimismo, tampouco esperanças vãs.

Voltando o nosso olhar para *O coração das trevas* (2000), veremos, inicialmente, aquela voz não nomeada narrar em discurso indireto as aventuras do capitão Marlow, cuja ambição é alcançar os recantos incógnitos de África para fins de exploração. Enquanto o navio Nellie espera a maré do Tâmesa subir para poder seguir viagem, vemos o capitão Marlow dispor do seu tempo, descrevendo as peripécias rumo ao Congo Belga, junto aos tripulantes, já enfiados da mesmice do convés em águas europeias. Assim, por meio de recursos retóricos que jogam com as idas e vindas do tempo narrativo, ou seja, as anisocronias, a viagem do comandante Marlow e tripulação são descritas sob um pano de fundo sombrio e inquietante.

De modo similar, no capítulo “Viagens” de *Memórias do Cárcere* (2011), Graciliano Ramos utiliza esse mesmo recurso de uso da mescla entre luz e sombra, criando no enredo um ambiente melancólico e de embasamento histórico, no subsolo do navio-prisão Manaus, rumo ao cárcere da Ilha Grande:

Avancei, um bolo na garganta, o coração a estalar, venci a pequena distância que me separava dos companheiros. Chegamos ao fim da escada, paramos à entrada de um porão, mas durante minutos não compreendi onde me achava. Espaço vago, de limites imprecisos, envolto em sombra leitosa. Lá fora anoitecera; ali duvidaríamos se era dia e noite. Havia nuvens toldadas por espesso nevoeiro: uma escuridão branca (RAMOS, 2011, p. 103).

Assim, tal qual o supracitado do discurso de Ramos, as linhas diegéticas da novela de Joseph Conrad, quando comparadas, revelam também uma construção de enredo tão sombrio quanto a trama autobiográfica de *Memórias do cárcere* (2011) que, no caso de Conrad, problematizam o projeto colonial, pontuando em seu relato os horrores da conquista (OLIVEIRA, 2014, p. 99). Portanto, a partir dessa nossa comparação, concluímos que o enredo memorialístico, autoconfessional, do narrador-autor Ramos, preso político, sem acusação formal, se aproximará particularmente também daquela poética do desencanto proporcionada pela ficção pela obra *O coração das trevas* (2000), tornando-se, enfim, redundante explicar que a perda da liberdade, assim como a experiência da violência colonial, se revelam marcos dolorosos na vida dos escritores aqui confrontados, o que suas obras buscam expressar.

Considerações finais

Procuramos tratar da temática da viagem, em Joseph Conrad e Graciliano Ramos, mais especificamente em *O coração das trevas* (2000) e o capítulo de *Memórias do cárcere* (2011), Viagens. Comparamos as formas com que ambos os autores munem seus enunciados memorialísticos daquela ironia fina e dramática que acomete seus narradores.

Vimos os elementos históricos misturarem-se à ficção e viabilizarem condições para que seus autores, embora representem também parte daquela burguesia abordada por eles, evidenciem uma tomada nova de consciência, desconstrutivamente, acerca da experiência que as viagens proporcionaram na criação dos personagens-narradores, bem como seus discursos, como uma denúncia à imposição da força política e da violência física sobre aquelas classes menos favorecidas sócio-economicamente. No caso do narrador Marlow, na novela de Conrad, há incidência na desconstrução do símbolo do imperialismo europeu: o projeto colonizador. No entanto, no discurso autobiográfico de Ramos, o foco desconstrutivo mira a autoimagem agredida do narrador-autor pela ditadura militar da era de Getúlio Vargas, daí configurando Ramos os efeitos de uma colonização cuja herança foi marcada pelo ranço autoritário que permeou o processo de transplantação das ideias e ideologias políticas da metrópole para a terra nova.

Sendo assim, longe de pretendermos traçar uma análise histórica exaustiva das obras literárias aqui esmiuçadas através alegoria, concordamos com Antonio Candido (2012, p. 88), pois: "como em quase todo artista, a fuga da situação por meio da criação mental é o seu jeito peculiar de inserir-se nele, de nele definir um lugar, ou um entre-lugar. Vimos, nessas obras

literárias genericamente diferentes - novela e autobiografia -, escritas em épocas não menos distintas, Joseph Conrad e Graciliano Ramos legarem aos seus leitores suas experiências pessoais de pensar a palavra como travessia, a ficção e a vida, enfim, como oposição ao mundo.

Referências bibliográficas:

ALVES, Fábio Cesar. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNARDES, Erick da Silva. Uma encruzilhada discursiva entre *Nove noites* e *Memórias do cárcere*. In: CARREIRA, Shirley de Souza Gomes; PESSANHA, Andréa Santos; OLIVEIRA, Paulo César S. (Orgs.) *Memória, identidade e cultura: ensaios*. Belford Roxo, RJ: UNIABEU, 2016.

BLANC, Claudio. *Guia da História da Filosofia*. São Paulo: Editora On-line, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CHIARA, Ana Cristina. Memórias extremas: Graciliano Ramos e Carolina de Jesus. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura Brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Rio de Janeiro: Abril/Ed. Estampa, 2010. Disponível em: <https://fernandobatista89.files.wordpress.com/2012/04/corac3a7c3a3o-das-trevas-de-joseph-conrad.pdf> Acesso: 14 de janeiro de 2017.

GONÇALVES, Cláudio do Carmo. *Porto*. Ilhéus, BA: Editora Mondrongo, 2016.

OLIVEIRA, Paulo César. Narrativa do corpo, corpo da narrativa: desconstrução e crise em *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. In: GONÇALVES, Cláudio do Carmo (Org.). *Cartografias contemporâneas: memória e cidade na ficção*. Ilhéus, BA: Editus da UESC, 2011.

_____. Viagens ficcionais e viagens históricas: interseções. In: CARREIRA, Shirley de Souza Gomes; OLIVEIRA, Paulo César S. (Orgs.). *Poéticas do contemporâneo*, 2014. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZAMBERLAN, Cesar. De *Coração das trevas* a *Apocalypse now*. *Revista Interlúdio*. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br>. Acesso em 13 de janeiro de 2017.

Literatura e História em *O retrato do rei*, de Ana Miranda e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho

Cristina Reis Maia¹

Introdução

Ao longo da história, diferentes disciplinas e mídias unem-se para, a partir de representações subjetivas, constituir um importante diálogo. Neste trabalho, pretendo discutir tais possibilidades, sob o ponto de vista do entrelace de categorias como literatura e história ó tendo em vista a concepção da metaficção ou de meta-história (WHITE, 2001). Para tanto, valho-me do instrumental comparativista, verificando tais perspectivas nos romances *O retrato do rei* (MIRANDA, 2001) e *Nove noites* (CARVALHO, 2013).

Para melhor avaliar a importância desta proposição, devemos entender como se coadunam referências distintas em uma mesma teia de relações e como estas influenciam o contexto em que se inserem.

Em primeiro lugar, temos que considerar que, embora ambos os romances partam de acontecimentos específicos, suas histórias são construídas no entrelace entre a historiografia oficial e os espaços em branco deixados por ela. Isto é, no limite entre ficção e história, complementando as brechas documentais deixadas pela história oficial com elementos da narrativa ficcional. Sendo ambas produtos da criação humana, os domínios da autoconsciência teórica sobre história e ficção são aplicados ó conteúdos e formas de repensar e reelaborar o passado (eventualmente subvertendo as convenções estabelecidas) são incorporados visando cobrir eventuais vácuos e preencher lacunas (HUTCHEON, 1991).

Em segundo lugar, é importante ressaltar o trabalho textual dos autores que ó por meio do entretenimento e da fruição do texto (ECO, 2009) ó buscam levar os leitores à autorreflexão e ao questionamento de õverdades absolutasõ postas.

Em terceiro lugar, a abordagem interdisciplinar do texto proporciona um viés único, que permite questionar e transpor os limites de cada disciplina e avançar para um entendimento crítico acerca dos fatos que subjazem aos eventos narrados. É no espaço intersticial deste processo que dialogismos (BAKHTIN, 2011) e intertextualidades (STAM, 2006) são construídos.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística ó PPLIN/UERJ, Área de Estudos Literários.

Tais elementos contribuem para enriquecer a análise crítica acerca da obra e levantar importantes questões sobre as diferentes percepções e interpretações em torno das narrativas da história, a serem discutidas multidisciplinarmente, o que evidencia um movimento revolucionário do pensamento, visto que suscitam a reflexão sobre um conjunto de temas que, embora remetendo à ideia moderna de literatura, permanecem contemporâneos e pertinentes.

1. Limites entre ficção e história

Aprendemos desde cedo que Literatura e História constituem disciplinas independentes, cujas narrativas marcam a diferença entre o ficcional e o real. Sem preocupar-se com a veracidade e comprovação dos fatos, a Literatura seria mais flexível e deleitosa, enquanto a História, em sua eterna busca por reconhecimento e cientificidade, envolvida no estudo de documentos e registros oficiais, tornar-se-ia cada vez mais árida e rígida. Sob esta perspectiva, poderíamos entender que haveria uma fruição ou liberdade maiores no trato com a narrativa literária do que no trato com a narrativa histórica.

A liberdade concedida à Literatura na composição de suas obras abre espaço a diversas abordagens que nos levam por caminhos surpreendentes, propiciando por vezes, intercâmbios entre diferentes disciplinas e mídias. Essa perspectiva se unirá a uma nova concepção da História, que luta para se soltar das amarras da tradição, questionando seus objetos de estudo e sua trajetória, conforme a meta-história (HUTCHEON, 1991; WHITE, 2001). Este movimento torna a possibilidade de fruição da narrativa histórica não apenas saborosa, mas instigante e reflexiva.

Enquanto a Literatura é percebida como um diálogo entre o universo artístico e a vida extraliterária (JANZEN, 2012; p. 109), a História passa a ser vista como um processo de reelaboração crítica do passado, um produto da criação humana, permeado por diferentes subjetividades e interpretações, atravessado e condicionado por textos e intertextos:

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Se a literatura é compreendida como em um contínuo contar e recontar de histórias (SOUZA, 2017), a História apresenta-se enquanto uma construção social, permeada por ideologias, percepções e juízos de valores. Conquanto todas as informações a que temos acesso passam por um filtro, faz-se necessário contextualizá-las e problematizá-las, buscando

sua compreensão de modo a refletir e atualizar questões que despontam como recorrentes. E uma vez que é pela linguagem que apreendemos o mundo (BAKHTIN, 2011), podemos dizer que este se torna factível por meio de ãnarrativas subjetivasö.

Tecidas a partir de circunstâncias políticas, classes sociais, raças, sexo, localização e contexto histórico-cultural (MUNSLOW, 1997), as narrativas constituem apreensões diferenciadas (ou õversõesö) sobre os fatos (BERGER; LUCKMANN, 2004; STAM, 2006). (Re) elaborando a realidade a partir de percepções subjetivas ó compartilhando narrativas interpretativas ó Literatura e História são assim aproximadas:

O discurso histórico não produz, portanto informação nova sobre o passado, já que a posse da informação sobre o passado, tanto nova como velha, é uma pré-condição da composição de um tal discurso. Tampouco pode-se dizer que ele fornece novo conhecimento sobre o passado, na medida em que o conhecimento é concebido como um produto de um determinado método de investigação. O que o discurso histórico produz são *interpretações* de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, estendendo-se da simples crônica ou lista de fatos até "filosofias da história" altamente abstratas, mas o que todas elas têm em comum é seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se perceba seus referentes como fenômenos distintivamente -históricosø [...] (Assim), podemos dizer que onde não há narrativa, não existe discurso distintivamente histórico (WHITE, 1991, p. 22).

Concebidas como meio de registro temporal, elas revisitam o passado proporcionando a abertura de novos caminhos para a transformação do presente. Como toda leitura dependerá do contexto histórico-social, dos paradigmas vigentes, das demandas sociais e principalmente, do leitor (RIBAS; PONTES, 2013), ambas podem se sobrepor, como em um palimpsesto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Entrelaçando suas narrativas, por vezes literatura e história se confundem, incorporam intersubjetividades e discursos interdisciplinares, propiciando avançar para além dos limites da intertextualidade e da õduplicidadeö da linguagem poética, posto que õtodo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro textoö (KRISTEVA, 2005, p. 68). Para além do campo literário ó da construção da linguagem e do gozo do texto ó, a utilização da história nos enredos permite a reflexão e a capacitação crítica na leitura das obras.

A interseção entre a pura ficção e os registros oficiais nos proporcionam uma outra maneira de perceber o mundo, abrindo-nos a novas visões de mundo. Os romances *Nove noites* e *O retrato do rei* partem de acontecimentos específicos, suas histórias construídas no entrelace entre a historiografia oficial e os espaços em branco deixados por ela. O limite entre ficção e história dilui-se na fruição do texto, muitas vezes apontando subliminar ou expressamente discussões mais profundas. Assim, nestes romances, podemos ver distintos episódios da história do Brasil serem tratados a partir de uma perspectiva literária.

2. Reflexões prazerosas: a arte de discutir temas difíceis com deleite

A arte de discutir temas difíceis consiste em despertar emoções com o texto, envolvendo-nos com sua mensagem e promovendo a fruição de seus conteúdos. Já o entendimento crítico da obra dar-se-á pela capacidade de transpor os limites da intertextualidade, tornando inteligível abordagens multi e transdisciplinares. Isto é, ela deve propiciar ao leitor não apenas o prazer pela leitura, mas o seu acesso às múltiplas possibilidades de interpretações ó oferecendo diversas abordagens e olhares, viabilizando intervenções outras que possam expandir e ampliar a discussão sobre o tema.

O retrato do rei tem como argumento inicial a disputa por uma pintura do monarca português (BATONI, 2014) ó símbolo da autoridade e poder real ó, trazida para o Brasil para selar um acordo entre exploradores das jazidas auríferas, durante o período que antecederia a Guerra dos Emboabas (AMARAL, 2014). Ao assemelhar-se ao que representa, este signo reproduz também seu significado (EAGLETON, 2003), ou seja, legitima o domínio real sobre as terras e riquezas conquistadas. O enredo discute, assim, a questão da identidade ó da nação em formação e dos indivíduos enquanto sujeitos de seus destinos ó e da disputa pelo poder, entrelaçando personagens históricas e ficcionais.

Assim também se desenvolve o enredo de *Nove noites*. A história narra os acontecimentos que redundaram no suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain em agosto de 1939, aos 27 anos, quando trabalhava entre os índios krahô. A personagem de Quain salta dos registros históricos para as páginas literárias a fim de dar voz a questões ainda atuais, levantadas por Bernardo Carvalho. Neste projeto, Carvalho mescla pesquisa jornalística ó o exame de documentos e entrevistas de fontes que o conheceram ó, com elaboração puramente ficcional, cruzando personagens reais e fictícias no afã de renovar a expressão sintática e eleger uma experiência ó a de perda de identidade ó para reflexão crítica.

Nestes romances, duas questões se destacam: o referencial da meta-história e a discussão da identidade. Ambas obras se desenvolvem fundamentadas em registros oficiais precisos, utilizando passos imaginativos (IGGERS, 1997, p. 2). Isto é, a partir dos dados resgatados pela historiografia, buscando (re) organizar e cobrir eventuais vácuos, preencher lacunas e interpretar contextos até então reportados como inquestionáveis. E uma vez que não existe uma possibilidade única de registro da realidade, a literatura pode e deve ser encarada como uma fonte privilegiada de leitura dos acontecimentos históricos, tendo em sua carga poética e interpretativa, mais uma fonte enriquecedora para as pesquisas da história oficial (FEIL, 2009). Mescla-se, portanto, o real e o ficcional. Esta possibilidade de recriar experiências e problematizar de modo sutil e atraente questões universais, trazendo-as para os dias atuais sob uma nova luz, não é uma tarefa fácil. Despertar tanto o interesse pela leitura quanto uma reflexão sobre a sociedade implica em saber manipular (e articular) emoções, especialmente considerando que a cada releitura da obra temos uma reescritura dela (EAGLETON, 2003).

Se estes romances investem no trabalho de reconstrução e contextualização de acontecimentos históricos é porque a história forma (í) uma esfera de acolhimento ao mesmo tempo privilegiada e perigosa (FOUCAULT, 1999, p. 514), conquistando a respeitabilidade pública. Ao repensar a história como produto da criação humana e reelaborar seus conteúdos, subvertendo as convenções estabelecidas (HUTCHEON, 1991), eles trazem à tona diferentes subjetividades e interpretações. Neste sentido, vale pensar que o gênero literário que hibridiza realidade e ficção pluraliza os discursos da história, compondo uma complexa e discursiva rede institucional de culturas ó de elite, oficial, de massa e popular (RUTHVEN, 1984). E, principalmente, faz-nos refletir ao lançar luz sobre questões que persistem ainda no nosso cotidiano.

Por fim, temos a discussão sobre as identidades ó as quais são apresentadas de formas opostas, tanto em *O retrato do rei* quanto em *Nove noites*. Considerando que as identidades surgem a partir das crises do mundo social e do seu descentramento ó a fragmentação a qual o indivíduo se sujeita ó, essa mudança estrutural produz um duplo deslocamento: tanto dos próprios indivíduos quanto de seu local no mundo social cultural (HALL, 2011).

Em *O retrato do rei*, a identidade é discutida tendo como foco a concepção de nação: quem ou o que a formaria, tendo em vista o recrudescimento de identidades desalojadas, o desenvolvimento das fronteiras e limites, as re-localizações e os fluxos (HALL, 2011). Em um segundo plano, temos a discussão da identidade como categoria existencial: na figura da

personagem principal, construída a partir de um *patchwork* de referências históricas, ela assume caráter individual e pessoal.

Já em *Nove noites*, a identidade é apresentada como uma eterna procura por respostas, ressaltando-se seu caráter eminentemente psicológico. O pano de fundo, contudo, reporta aos conceitos de estranhamento e descentramento referentes aos contrastes entre sociedades e culturas distintas, nitidamente sob um viés etnocêntrico.

Esta capacidade de transpor os limites da literatura, propiciando não apenas o deleite do texto, mas a análise do momento histórico permite despertar algumas sensações no leitor.

3. Dialogismos e intertextualidades

Toda boa narrativa requer o estabelecimento de interações entre o receptor e o emissor firmadas através da percepção de intertextualidades e dialogismos que a constituem.

O pacto ficcional define-se como o acordo que se estabelece entre leitor e texto, realizado tanto a partir da leitura de outras obras, como das mais diferentes linguagens, nos mais variados gêneros (MAIA, 2015). A assimilação de seu conteúdo se dará a partir da dialética resultante do processo da leitura (na fusão entre o dito e o interpretado), onde a atração do leitor é viabilizada por dialogismos e intertextualidades, muitas vezes diluídos subliminarmente no texto. Portanto, abordar interdisciplinarmente o texto, traçando um entendimento crítico acerca dos fatos que subjazem aos eventos narrados, constitui uma espécie de peripécia, escapando por vezes ao crivo do leitor.

No livro *O retrato do rei*, a intermedialidade mais aparente ocorre entre a palavra escrita e a arte pictórica ó a pintura do rei de Portugal, utilizada como fio condutor da história. Por outro lado, a escolha da meta-história como estratégia narrativa faz uso ininterrupto das correlações entre literatura e história. E esta dinâmica, que inclui também uma espécie de polifonia ó a presença de outros textos dentro da narrativa, marcando sua fonte de inspiração ou influência (BAKHTIN, 2011) ó, eventualmente se expressa na construção de personagens a partir de um *patchwork* de lendas e fatos documentais.

Bom exemplo desta polifonia são as personagens cunhadas a partir de um compêndio de lendas e fatos, como D. Mariana de Lancastre (CAMPELO, 2002; SANTOS, 2011; VERÍSSIMO, 2015), ou o pai desta, D. Afonso de Lancastre (SOUSA, 1948; CUNHA, 1990; DÁVILA, 2015). Longe de cindirem a história, estas personagens interagem com as personagens oficiais históricas ó como os irmãos Pedrosa, Borba Gato, Bento do Amaral, Frei Francisco ó, fornecendo substrato para o desenrolar da trama. E por conta de sua maior

liberdade de expressão e articulação com outros vieses disciplinares (históricos, culturais), muitas vezes é através delas que importantes discussões sociais são conduzidas.

Em *Nove noites* as intertextualidades mostram-se nitidamente sob o cunho literário, sendo inevitável compará-la à novela *Coração das trevas* (CONRAD, 2008). A questão etnocêntrica, a perspectiva existencialista ó conectando a personalidade da personagem histórica de Buell Quain à do narrador escritor ó, o misto de depoimento jornalístico e imaginação ó tornando tênues os limites entre ficção e história ó são características comuns a Joseph Conrad e Carvalho.

Assim como na novela de Conrad, o narrador abria espaço para o estranhamento do desconhecido, libertando seus preconceitos, as personagens de Carvalho estão sujeitas aos mesmos sentimentos que hierarquizam valores diante de culturas diferentes:

A Terra era irreconhecível. Estamos acostumados a contemplar a forma agrilhoada de um monstro vencido, mas ali ó ali podíamos ver a monstruosidade à solta. Não era uma coisa deste mundo, e os homens... Não, não eram desumanos. Bem, vocês sabem, era isso o pior de tudo ó a desconfiança de que não fossem desumanos. Era uma ideia que nos ocorria aos poucos. Eles berravam, saltavam rodopiavam e faziam caretas horríveis; mas o que mais impressionava era a simples ideia de que fossem dotados de uma humanidade ó como o nossa ó a ideia do nosso parentesco remoto com toda aquela comoção selvagem e passional. Feia. Sim, era muito feia [...] Talvez vocês achem muito estranha essa dor pela morte de um selvagem que não contava mais que um grão de areia num Saara negro (CONRAD, 2008, p. 59; 81).

O que você quer é uma crença deliberada. Existe um apelo, que me diz alguma coisa, no meio daquele tumulto demoníaco? Ele chega a mim, admito, mas também tenho uma voz e, para o bem ou para o mal, minha palavra não pode ser silenciada (CONRAD, 2008, p. 60).

Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal qual a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância [í] É uma casa solitária no meio do nada, erguida numa área desmatada e plana da floresta, cercada de capim-colonião e de morte. Tudo que não é verde é cinzento. (CARVALHO, 2013, p. 53).

Acredito que isso possa ser atribuído à natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira. Meus índios estão habituados a lidar com o tipo degenerado de brasileiro rural que se estabeleceu nessa vizinhança ó é terra marginal e a escória do Brasil vive dela. Tanto os brasileiros quantos os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promesssas, uma vez que você lhes dá as costas. O clima é anárquico e nada agradável. A sociedade parece ter se esgarçado (CARVALHO, 2013, p. 108).

Tanto em *O retrato do rei* quanto em *Nove noites*, essas polifonias nos fazem refletir sobre questões importantes. Ambas as narrativas trabalham um repensar crítico acerca das categorias empregadas pela história, em uma tentativa de dissolver (...) grilhões forjados pela mente, de modo a ter condições de utilizar historicamente e racionalmente o próprio intelecto para chegar a uma compreensão reflexiva e a um desvendamento genuíno (SAID, 2016; p. 19). Cabendo à literatura lançar luz sobre a história em seus mais diversos ângulos, pois

[...] a história não pode ser apagada, [...] não fica em branco como uma lousa limpa para que nós possamos inscrever nela nosso próprio futuro e impor nossas próprias formas de vida para que esses povos menores os adotem. [...] No processo, os inúmeros sedimentos de história que incluem incontáveis histórias e uma variedade estonteante de povos, línguas experiências e culturas, tudo isso é desqualificado ou ignorado, relegado ao monturo, [...] até formar fragmentos insignificantes (SAID, 2016, p. 14).

Conclusão

Este estudo buscou pontuar alguns dos entrelaces estabelecidos entre literatura e história nos romances *O retrato do rei* e *Nove noites*, discutindo-os sob a perspectiva da meta-história. Sem deixar de lado a fruição do leitor (ECO, 2009), estes romances são ricos em perspectivas dialógicas (BAKHTIN, 2011) e intertextualidades (STAM, 2006), inerentes à interface de diferentes disciplinas, levantando discussões sociais sérias e pertinentes. Aqui, escolhemos abordar as diferentes concepções de identidade que sobressaem nas referidas narrativas.

Nessa interseção entre literatura e história, vemos que o texto literário não está separado de fatores extralinguísticos, extratextuais, contextuais. Numa espécie de cadinho literário pode-se notar uma conversão do externo, ou extralinguístico, ao literário, ou intralinguístico (BOLOGNIN, 2016, pp. 46-47). De modo que, ao se analisar uma obra, o fazemos também com as estruturas externas, sócio-históricas, nas quais esta se encontra imersa. De fato, o estudo da História pode (e deve) ser apreciado pela produção literária, assim como a Literatura extrai do contexto histórico elementos para a sua elaboração. Todavia, o grande desafio da questão consiste em saber tornar interessantes temas profundos com a leveza necessária para prender a atenção do leitor.

Isto posto, temos na leitura de *O retrato do rei* e *Nove noites* componentes necessários para apontarmos a pertinência de um olhar mais abrangente. Ambos se desenvolvem a partir de episódios pontuais da história do Brasil e têm em comum a discussão sobre identidade o mesmo que apontando para diferentes concepções desta.

No caso de *O retrato do rei*, observamos a discussão sobre a formação de uma identidade nacional. Em paralelo, temos as questões identitárias da personagem feminina central: mulher, jovem, estrangeira, solteira, em busca de independência, cujas aspirações refletem a ambiguidade do sentimento político da época (século XVII).

Em *Nove noites*, o que surge em primeiro plano é a busca pela identidade do sujeito ó não importa se na personagem do antropólogo biografado Buell Quain, do narrador jornalista ou do narrador missivista Manuel Perna. A identidade coletiva ó retratada parcamente pelas comunidades indígenas e ainda mais vagamente pela sociedade do õhomem brancoõ, exterior a estas ó é diluída no contexto das referências existenciais do sujeito histórico.

Ambos os livros, contudo, trazem à tona discussões mais profundas sob o verniz de seus enredos. Ao nos apresentarem a uma determinada realidade e contextualizarem as relações sociais ali desenvolvidas, introduzem o gérmen da reflexão à leitura, abrindo nossos olhos para outras visões de mundo, propiciando-nos um viés comparativo, sutilmente reflexivo.

Essa perspectiva amplia os horizontes da expressão literária, ultrapassando conceitos linguísticos e comunicativos para se estender a novas categorias. Franqueando espaços interdisciplinares em seus conteúdos, expande a leitura alargando o universo representativo do leitor, possibilitando-lhe assim, mergulhar em novas áreas de conhecimento e representações culturais.

Referências bibliográficas:

AMARAL, A. L. Histórias mineiras: a guerra dos emboabas. Disponível em: historiasmineiras.blogspot.com/.../a-guerra-dos-emboabas.htm. Acesso em 01/06/2014.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BATONI, P. Retrato de D João V de Portugal. 1707. Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/portugal/temashistoria/joao5.html>. Acesso em: 02/06/2014.

BERGER, P. L; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BOLOGNIN, R. A. F. *Memória e identidade em Nove noites, de Bernardo Carvalho*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: UFSCar, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/8312/DissRAFB.pdf>. Acesso em: 09/01/17.

CAMPELO, A. Lendas do Vale do Minho. Valença, Associação de Municípios do Vale do Minho, 2002, p.101-103. Disponível em: www.lendarium.org. Narratives tagged with õportuguesesö. Acesso em: 20/06/2015.

CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

CONRAD, J. *Coração das trevas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

CUNHA, M. S. *Linhagem, parentesco e poder. A casa de Bragança (1384-1483)*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1990.

D'ÁVILA, M. D. Afonso. Fundação Casa de Bragança, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/cham/eve/content.php?printconceito=645. Acesso em: 04/07/2015.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FEIL, R. B. Dois olhares sobre o mesmo tema: diálogos interdisciplinares entre história e literatura no romance *Incidente em Antares*. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/antares.html>. Acesso em 29/06/14.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IGGERS, G. G. *Historiography in the twentieth century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*. Hanover, NH, USA: University Press of New England, 1997.

JANZEN, H. E. Concepção bakhtiniana de literatura e a análise de personagens nos livros didáticos de LEM. *Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso*, v. 7, n.1, p. 107-124, São Paulo Jan.-Jun. 2012.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAIA, C. R. *A leitura e o prazer de ler*. Artigo entregue na conclusão da disciplina Leitura e formação de leitores da Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, 2015.

MIRANDA, A. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MUNSLOW, A. *Deconstructing history*. London: Routledge, 1997.

RIBAS, M. C; PONTES, L. *O Boca do Inferno: (Re) leituras da poesia (barroca) de Gregório na contemporaneidade*. *Guavira Letras*, n. 16, UFMS, 2013 p. 23-46. Disponível em: <http://cptl.ufms.br/manager/titan.php?target=openFile&fileId=880>. Acesso em: 20/03/2015.

RUTHVEN, K. K. *Feminist literary studies: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

SAID, E. W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

SANTOS, M. N. P. S. Manchas contemporâneas: o processo de reconstrução literária da identidade feminina em *O retrato do rei*. *Anais do SILEL*, v. 2, n. 2, Uberlândia, MG, EDUFU, 2011.

SOUSA, A. C. *História genealógica da casa real portuguesa: tomo V*. Edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado. Coimbra: Atlântida Livraria Editora, 1948.

SOUZA, W. M. L. A literatura como diálogo: um percurso histórico do hipertexto. ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf. Acesso em: 02/01/17.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, UFSC, n. 51, p. 19-53, jul.-dez. 2006.

VERÍSSIMO, N. O Funchal em cinco actos: o século XVII. Disponível em: <https://passosnacalcada.wordpress.com/.../o-funchal-em-5-actos-o-sec-xv...01> de jun de 2008. Acesso em: 20/06/2015.

WHITE, H. Teoria literária e escrita da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1991, v. 7, n. 13, p. 21-48. Disponível em: https://www.academia.edu/4043144/TEORIA_LITERARIA_E_ESCRITA_DA_HISTORIA.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

O (des) amor e a violência em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho

Gabriella Rovassine¹

Introdução

O filho da mãe (2009) é um romance de Bernardo Carvalho, resultado do projeto Amores Expressos, cuja proposta foi reunir um grupo de dezessete escritores e enviá-los a dezessete cidades ao redor do mundo, com o objetivo de que, na volta, escrevessem uma história de amor ambientada nas respectivas localidades.

Bernardo Carvalho foi a São Petersburgo, na Rússia, onde vivenciou situações que não só o permitiram escrever este romance, mas influenciaram-no em relação ao modo como foram desenvolvidas a escrita e as abordagens da obra:

Como não conhecia ninguém em São Petersburgo e tinha que passar um mês ali sem falar a língua, decidi criar uma espécie de rotina artificial. Saía de casa de manhã, ia trabalhar num *cybercafé* a um quilômetro da minha casa, almoçava, visitava os locais que podiam servir de cenário para o livro, procurava histórias, situações e personagens, e acabava na academia de ginástica no fim da tarde. A rotina só durou três dias, porque já no terceiro fui assaltado quando voltava do *cybercafé* para casa. O assalto é narrado em detalhes no *blog* do Amores Expressos, mas o importante é que ele me pôs numa espécie de estado de pânico que durou pelo resto dos meus dias em São Petersburgo. E foi pela ótica desse pânico que eu vi a cidade. (CARVALHO, 2009).

O enredo é caracterizado pelo drama das mães que perdem seus filhos para a guerra, pela desconstrução do mito do incondicional, protetivo e afetuoso amor materno, bem como pelos amores proibidos e entre ruínas das relações homoafetivas experimentadas ao longo da narrativa.

A despeito de *O filho da mãe* tratar de diversas temáticas, além das supracitadas, como a xenofobia, por exemplo, o presente trabalho visa analisar a obra sob a perspectiva do contraste entre afeto e violência, buscando revelar uma outra face do amor, o subversivo amor materno, porquanto ãas mães têm mais a ver com as guerras do que imaginamö (CARVALHO, 2009, p. 186).

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo PPLIN, na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP) e pós-graduanda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Licenciada em Letras Português/Literatura pela UERJ-FFP. Membro da equipe editorial da *Revista Soletas*, colaborando como revisora técnica de textos.

Maternidade, amor e guerra

O filho da mãe não é somente uma história de amor, mas uma história sobre guerras e mães, perpassando por questões relevantes à construção da subjetividade e às reflexões existenciais. O romance é dividido em três partes: I. Trezentas Pontes, II. As quimeras e III. Epílogo, que constituem, ao todo, vinte e três capítulos.

A narrativa apresenta o amor sob diversas formas: do amor das mães pelos seus filhos à desconstrução do mito materno; dos amores protetivos aos amores destrutivos; dos amores lícitos aos amores proibidos; do amor em tempos de guerra e violência ao amor desprezado e desinteressado; dos afetos manifestos à sua expressão inversa (como a indiferença, a raiva, o ódio). No entanto, a história de amor é colocada em segundo plano e o foco é posicionado sobre a dualidade de sentimentos das mães, tendo como cenário a violência e a guerra.

O amor coloca os personagens numa posição de vulnerabilidade e está constantemente ligado ao sentimento de culpa, remetendo-os aos sentimentos mal resolvidos e às inseguranças vivenciadas pela guerra, pelo multiculturalismo, pelos desejos sexuais, pela corrupção, pelo roubo, pela prostituição e por inúmeros tipos de preconceitos.

A expressão da maternidade aparece logo no primeiro capítulo, em que são apresentadas duas personagens fundamentais para o desenvolvimento da trama. Iúlia Stepánova e Marina Bóndareva foram colegas de classe e não se viam há quase quarenta anos, até que, na véspera das comemorações do tricentenário, se encontram no Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo, organização humanitária destinada a auxiliar mulheres em busca dos filhos envolvidos na guerra.

Iúlia e Marina foram impulsionadas a recorrer ao Comitê pelos mesmos sentimentos: maternidade, orfandade e desamparo. A primeira é uma mulher cujo filho deu cabo da própria vida, com medo de voltar ao exército; a segunda está doente e, ao saber disso, sentiu que precisava salvar uma vida antes de morrer (CARVALHO, 2009, p. 12).

Outra representação da maternidade é Zainap, uma senhora de setenta e oito anos, que tentou comprar a liberdade de seu neto, Ruslan, quando este fora capturado pelos federais russos. Ruslan é um jovem refugiado, órfão de pai, que descobre que a mãe está viva e, com a morte da avó, resolve procurar aquela que o abandonou dois meses após seu nascimento:

As mulheres nascem para um amor que é insustentável e que passam a vida tentando compensar com amores secundários, para não ficarem loucas. Por isso, querem mais de um filho, para que o amor de um anule o do outro. Quando começam, não podem parar. É estranho que se esqueçam tão rápido dos filhos que morreram. A morte de Chakban me fez entender melhor as mães que matam os filhos ao nascer. É melhor não ter um filho do que

perdê-lo. Quanto mais Anna ficasse ao seu lado, mais difícil seria deixá-lo (CARVALHO, 2009, p. 45).

Assim, posteriormente, deparamo-nos com Anna, mãe de Ruslan, que desconstrói a figura de mãe perfeita, de heroína, bem como Olga, uma mulher omissa, covarde e subserviente ao marido, e mãe de Andrei, um jovem obrigado, pelo padrasto, a servir ao Exército russo, pois este acredita que o exército é necessário, Endurece as pessoas, forja o caráter. Um homem não sobrevive à Rússia se não passar pelas forças armadas (CARVALHO, 2009, p. 115).

A maternidade é o epicentro da narrativa, sendo, no entanto, apresentada ao avesso, deixando de lado o amor materno e incondicional para dar lugar ao abandono e à omissão, evidenciando a ambiguidade de amar e desamar, de mostrar-se, muitas vezes, incapaz proteger os filhos. A concepção de mãe se vê desconstruída, expressa através de sentimentos caóticos, apresentadas de forma dúbia bem distantes do pedestal a que usualmente costumam ser elevadas. Afinal existem mães e mães (CARVALHO, 2009, p. 160).

A mãe surge como figura dúbia. Ela tanto aparece como mantenedora do *status quo* quanto como transgressora: gerar, cuidar ou abrir mão de sua prole (lutar por ela ou negá-la) são opções de mesma intensidade, porém de sentidos inversos. Ao apresentar a figura materna sob tais aspectos, o autor quebra o paradigma de amor incondicional a ela atribuído e a expõe ao repúdio, à indiferença e aos sentimentos de aniquilação, tornando-a ambígua, mais humana, mais passível de erros.

O filho da mãe revela-se, então, um romance de amor e de abandono, no qual as guerras e as mães são colocadas lado a lado, por, apesar do sentimento materno incomum de Anna e Olga, obedecerem a um impulso de clã e família:

As mães têm mais a ver com as guerras do que imaginam. É o contrário do que todo mundo pensa. Não pode haver guerra sem mães. Mais do que ninguém, as mães têm horror a perder. Você é capaz de tudo para evitar a morte de um filho. E acaba recebendo o troco na mesma moeda quando a guerra o leva. Está pronta para defender a prole e o clã contra tudo. Sem querer ver que é daí que nascem as guerras. Todo mundo tem mãe. Até o pior canalha, o pior carrasco. Não deixa de ser uma espécie de fanatismo. (CARVALHO, 2009, p. 186).

Entre-lugares, deslocamentos e conflitos

O contexto em que a história se desenrola é emoldurado pela cidade. Num sentido metafórico, a vida, assim como a cidade, tem suas ocupações e seus espaços vazios, suas

relações de proximidade e exclusão, e esse ambiente é o pano de fundo para os desdobramentos da história de amor (e desamor) apresentada.

A narrativa possui um tom poético, desloca-se no tempo e espaço e as noções destes são diluídas, isto é, a cronologia e a continuidade temporal foram subvertidas. A Segunda Guerra da Tchetchênia e o ano de 2003 servem de referência para a criação do contexto histórico de representação. Situando a narrativa em tempo e espaços específicos, constrói uma ponte com o momento atual. O romance é situado em São Petersburgo, mas é marcado pelo constante deslocamento de espaços: ruas de São Petersburgo, Grózni (capital da república separatista), Moscou, Vladivostok (extremo oriente da Rússia), Mar do Japão e Oiapoque (ponto mais extremo do Brasil).

A referência às cidades dos protagonistas também é relevante neste contexto. Grózni é destruída pela guerra da Tchetchênia e São Petersburgo está em processo de remodelação. As cidades, então, espelham a condição de Andrei e Ruslan, que, apesar da divergência que seria comum existir, se envolvem afetivamente. Na véspera do tricentenário de São Petersburgo, em meio ao caos, os personagens são sufocados na poeira da cidade em obras e de seus sentimentos confusos.

Apesar da destruição se opor à reconstrução e a guerra ao amor, estes temas, no entanto, se complementam. Para uma nova realidade aparecer, faz-se necessário que a antiga seja superada, assim como se promove a destruição para se possibilitar o processo reconstrutivo. A geografia de São Petersburgo emoldura a narrativa, em um exercício de descrição espacial muito bem executado, no qual os meandros dos sentimentos expressos são representados.

Assim, a cidade assume a figura de labirinto, com suas ruas, caminhos, becos, trânsito caótico, entrecruzando relações espaciais e emocionais que refletem as percepções dos sujeitos que dela se apropriam. Os espaços físicos são delimitados ou transcendidos para evocar emoções nos sujeitos que a percorrem.

A união dos personagens Ruslan e Andrei nos revela que ambos são estrangeiros em uma cidade inhóspita. Para além das considerações pós-colonialistas que pontuam o ambiente no qual as personagens emergem, pontuado por constantes deslocamentos, estas se encontram inseridas em um processo onde as suas diferenças se transformam em identificações múltiplas, deslocadas, hifenizadas (HALL, 2013, p. 84).

Sob este parâmetro, as diferenças estão para além das distâncias geográficas percorridas funda-se no conflito surgido da confluência (e no estranhamento) de diferentes culturas. Separados, cada qual de um de seus genitores, Andrei e Ruslan ocupam um não-

lugar e avocam características híbridas – ambos são frutos de relações entre estrangeiros que, diante das diferenças culturais, são desfeitas. Estas características acabam por marcar suas existências, tornando-os dissonantes, diferenciados no contexto em que vivem. A trajetória dos protagonistas, embora traçada paralelamente, se direciona para uma finalização semelhante: a tragédia.

Entendendo a cultura como um entrecruzamento de discursos, de diversos atores e setores sociais, que constituiriam um espaço de debate, contestação e hibridação, em busca de interesses e interações diferenciadas, a ética da diferença constitui-se enquanto a ética da hibridez, da mescla e do intercâmbio de vozes. Hibridez esta representada pela quimera, símbolo das possibilidades e da dualidade. A existência do híbrido implica no surgimento do novo, daquilo que (ainda) não possui um lugar determinado. Formado a partir das diferenças, o híbrido não ocupa lugar algum, está fora do espaço dos seus, no interstício do mundo daqueles que o geraram.

A quimera tanto pode ser uma aspiração, um sonho ó pois fala da soma, da aceitação das diferenças ó quanto uma negação, uma aberração ó já que expõe o diferente, o inusitado, e desestabiliza as conceituações admitidas e já reconhecidas. É aquilo que precisa ser negado para não questionar o convencionalmente instituído. Embora carregue o duplo significado em seu cerne, a quimera representa a máxima da intolerância, pois no entendimento popular, é ela uma ãaberraçãoö, que traz ãazarö à comunidade e precisa ser destruída para que a ordem vigente seja mantida. É a aniquilação do novo, da possibilidade de diversidade que traz em si o medo de outra ordem, de diferentes modos de ser:

Quando eu era pequeno, viajando pelas montanhas com o meu pai, para conhecer a terra de seus antepassados, passamos por uma casa onde havia nascido um animal que era dois sem ser nenhum. Uma égua dera à luz um potro no qual estavam misturados dois embriões. A isso chamam quimera, como depois eu ia aprender na faculdade. Era um animal estranho, parecia um potro, mas era outra coisa, dois fundidos num só, indistintos. Não conseguia ficar em pé. As quimeras são raras e os pastores nas montanhas as veem como portadoras de mau agouro, porque põem a reprodução num impasse, fazem da reprodução num impasse, fazem da reprodução uma monstruosidade. Por isso, quando esses animais não morrem ao nascer, os próprios camponeses se encarregam de lhes dar um fim. (...) As quimeras morrem para que sobreviva o pacto dos que não podem contar nem com Deus nem com os anjos (CARVALHO, 2009, p. 160-161).

Os protagonistas são o que podemos chamar de *outsiders*, isto é, são os que não se encaixam em um contexto, grupo ou instituição. Durante toda a trama, vemos os jovens tentando se desvencilhar da cidade que foi ãconstruída para ninguém escaparö (CARVALHO, 2009, p. 132). Andrei e Ruslan sentem-se desajustados, desamparados e precisam enfrentar a

inadequação e a solidão causadas pelo deslocamento para São Petersburgo, seu entre-lugar. Há, ainda, como consequência, a marginalidade imposta a ambos, nos becos e subúrbios de uma cidade da qual provém a sensação de não pertencimento.

Quando se fala em deslocamento, entre-lugar e solidão, imagina-se que a sensação de não pertencimento surge por estar fora de seu país, Ruslan e Andrei, porém, não estão longe de sua terra, mas são como estrangeiros no próprio país, visto que consideram a cidade como território inimigo (CARVALHO, 2009, p. 132).

A extensão territorial e existencial das personagens ultrapassa o ampliado espaço geográfico onde as personagens transitam para apresentar, por meio das suas histórias pessoais, questões existenciais determinadas por suas escolhas e atos. Então, todas as personagens também são viajantes, estão em uma jornada pessoal, existencial e diaspórica.

Esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação, singular ou coletiva, que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 1998, p. 20). Estar num lugar de não pertencimento e experienciar as diversas formas de violência remodelou a subjetividade dos personagens. Ruslan, por exemplo, se viu obrigado a roubar, para que tivesse uma chance de sair do entre-lugar (CARVALHO, 2009, p. 106).

Em *O filho da mãe*, a violência apresenta-se desde as formas mais rarefeitas e psicológicas, como a omissão de Olga em relação ao alistamento de Andrei, cumprindo a vontade de Nikolai, até as faces mais cruéis e agressivas, como o sequestro de Ruslan e a prostituição. A brutalidade, física ou psicológica, tem estreita relação com as mudanças sofridas pelos personagens. Cada indivíduo reage de maneira própria, única e individual às experiências e ao meio em que vive ou sobrevive. Stuart Hall explica sobre o fenômeno da mudança subjetiva:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um sentido de si estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento, a descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos, constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo (HALL, 2005, p. 9).

Este caráter existencial é abordado pelas personagens e ultrapassa as fronteiras físicas e culturais circunscritas pela história. De modo que os conflitos internos são postos sob foco e se sobrepõem aos externos ó como a guerra. E é a partir desse clima de conflitos existenciais, de dualidade de sentimentos e de antíteses, em um jogo de contradições e complementações, que a intimidade humana é revelada e a realidade passa a ser reescrita.

Conclusão

O filho da mãe é um romance que transcende a literatura de mercado, aquela voltada para o entretenimento, uma vez que se trata de uma narrativa com ênfase na capacidade reflexiva e da representação do sujeito sobre esta. Entre processos de viagens que descrevem lugares exóticos e distantes, trabalham com proposições contrárias às convencionais e lançam as personagens na busca de si mesmas, construindo um metaconhecimento, ou seja, uma reflexão sobre o conhecimento.

No cenário brutal da Segunda Guerra da Tchetchênia, várias histórias se entrelaçam e diversos tipos de amor são retratados, o amor materno, porém, ganha mais foco, afinal, sendo tomado ou não pelo sentimento de abandono e orfandade, todos têm mãe. A figura materna é representada de maneiras controversas e desconstrói-se a imagem de mãe perfeita, que ama eterna e incondicionalmente. A subversão do amor materno causa um estranhamento e é por meio deste que o leitor tem a experiência reflexiva.

A ambiguidade está fortemente presente em *O filho da mãe* e, dessa forma, a experiência de sua leitura encaminha o leitor na direção de possibilidades de sentidos plurais. Sendo assim, enquanto experiência ativa no presente, a experiência da literatura indica ser possível ler e interpretar de maneiras distintas o mesmo romance, cada vez que o leitor se dispuser a perscrutá-lo. É exatamente sobre esse aspecto que Silvina Rodrigues Lopes fala em seu texto ãA literatura como experiênciaö:

Há textos face aos quais todas as estratégias de leitura se revelam insuficientes. E isso é inseparável do facto de, nessa mesma leitura, elas serem sujeitas a alterações, inflexões ou desvios. É isso que define uma relação, o não estar determinada de fora, mas valer como tal, na sua complexidade. Admiti-lo é admitir que é a própria relação que faz vacilar a distinção entre leituras correctas e leituras errôneas [...] (LOPES, 2003, p. 19).

Ao construir uma história em que dois jovens de mundos e culturas tão diferentes se cruzam, dividem e compartilham suas solidões, Bernardo Carvalho nos leva a refletir as buscas e indagações existenciais e as transformações que estas operam nas sociedades. Ao

tecer uma história sobre o amor, ele o apresenta sob seu caráter dúbio: sua incondicionalidade é contestada, suas diferenças são explicitadas e marcadas pela dualidade do ser humano.

E neste sentido, também são exaltadas as diferenças tendo como símbolo a figura da químera, constituem-se enquanto síntese dos opostos e trazem em o medo e a incompreensão diante do novo que afronta o instituído, deflagrando sobre si episódios de violência.

Por trás da trajetória dos jovens, há toda uma sequência de desencontros que marcam as gerações e pontuam as relações atravessadas pela guerra. E se a guerra representa o fim de um ciclo, ela também implica em recomeços. As relações familiares, esgarçadas, coadunam as experiências pessoais e o momento histórico, apontando rompimentos e novas formações de laços que tanto reestruturam quanto repetem a história das personagens em um ciclo transgeracional.

Assim, no sentido de determinar e aprofundar a incompletude (ou o excesso) do sujeito há uma viagem metafórica, ou seja, a busca do sujeito, propiciada pelo deslocamento. Para além de mais um tópico da literatura contemporânea, a viagem desvela-se enquanto busca de sentidos existenciais seja através do percurso de espaços geográficos, físicos, seja nas reflexões e incursões na intimidade pessoal.

Enfim, trata das representações de sentido a questões existenciais que ultrapassam o mero deslocamento físico. Refere-se a uma busca interna, de uma identidade. Sob a alegoria das viagens e das cidades nos entrecruzamentos e espaços labirínticos traçados pelas personagens, apresenta-se a procura do homem pelos caminhos ao interior de si mesmo. E, por meio desta, discute-se sentimentos como vulnerabilidade e dualidade. Principalmente, quando revela as diferenças que se estabelecem entre os homens em qualquer tempo e lugar, sob quaisquer circunstâncias.

Diante de todas essas questões, Bernardo Carvalho tem conquistado seu espaço na contemporaneidade. A sua opção pela escrita de tom subjetivo e sua tendência ao gênero poético-reflexivo, conferem a ele um estilo próprio, capaz de prender o leitor e criar uma relação para além do literário.

Referências bibliográficas:

CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Bernardo. O filho da mãe, novo livro de Bernardo Carvalho: entrevista. [4 de março de 2009]. Rio de Janeiro: *O Globo*. Entrevista concedida a Miguel Conde. Disponível

em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/filho-da-mae-novo-livro-de-bernardo-carvalho-165505.html>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultura na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

LOPES, Silvina Rodrigues Lopes. A literatura como experiência. In: _____. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Metaficção historiográfica: *K. relato de uma busca*

Thamires dos Santos Macedo Fassura¹

Introdução

Pensar a história exige do crítico a consciência de um passado construído como discurso, que é, como diria Hayden White (1991), persistentemente narrativo, isto é, realidade passada (objeto do historiador) transformada em escrita, historiografia. Geralmente, associamos narrativa à ficção, como algo que não teria um contrato com a realidade, embora a ficção, de algum modo, tenha sempre buscado imitar a vida, representá-la, ao estilizar diferentes tipos de discurso. O discurso histórico é também fruto de uma certa representação, já que nunca há o imediatismo do próprio objeto, apenas uma criação discursiva deste. Tanto a ficção quanto a história estão condicionadas à relação arbitrária e deformante da linguagem. Em *A farmácia de Platão* (1991), Jacques Derrida afirma que o processo de escritura nada mais é do que encenação e deslocamento, que não tem a ver nem com a ideia de retrato da realidade, de verdade unívoca ou memória. Não sendo memória, a escritura seria boa apenas para a rememoração. E mesmo que tentássemos de forma infrutífera afirmar a relação memória-verdade, esbarraríamos na linguagem, que não é em si o fato, a experiência, mas representação. A metaficção historiográfica trespassa as fronteiras da ficção e da história, recusa a realidade do objeto ó referente do historiado ó, e se concentra no discurso em que a própria história é relativizada como objeto construído pela linguagem, na qual, segundo Linda Hutcheon (1991), se entrecruzam o público, o histórico, o privado e o biográfico.

A narrativa histórica tanto pode ser baseada em uma realidade, como ser imaginária. Quantos mitos fizeram nascer a história, quantas perspectivas de vozes e pontos de vista de um mesmo fato temos como exemplo? E quantas possibilidades há de interpretação? Podemos ainda perguntar por quantas vezes a literatura foi e é usada como testemunho de um tempo, como estudo de uma sociedade. Se a História tenta separar narrativa e teoria, a metaficção historiográfica rejeita essa distinção, e nela, forma e conteúdo não podem ser dissociados, são partes de um jogo da linguagem.

É nesse jogo que a obra a ser analisada se encontra. *K: relato de uma busca* (2014), com suas diversas vozes, constrói uma história de perdas, valendo-se de uma temporalidade multifacetada e da escrita fragmentada para criar um todo romanesco que se concentra na

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística ó PPLIN/UERJ, área de Estudos Literários.

história de um pai e sua busca agônica pela filha, que ele descobre desaparecida no período da ditadura militar, no Brasil pós-golpe de 1964.

Duas epígrafes e uma nota para a metaficção historiográfica

Conto ao Senhor é o que sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.

Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*.

Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz.

Mia Couto, *Terra sonâmbula*.

Caro leitor: tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.

B. Kucinski, *K: relato de uma busca*.

O discurso de *K* nos remete a três épocas de nossa literatura: (1) na primeira, anterior ao Modernismo, se fez valer da ideia de *ōveracidadeō*, em que o passado deveria servir como testemunho inalterável de algo; (2) na segunda, já em pleno Modernismo, vive-se a ideia de que, embora fosse parte da problematização cultural, a consciência histórica deveria ser relativizada ao se repensar a experiência do passado; e (3) na terceira, no chamado Pós-modernismo, pensar a história seria observá-la como um construto de significações, ou seja, um discurso passível de interpretação, o que a aproxima da literatura. A historiografia (a história escrita), segundo Hayden White, paira sobre uma linguagem simbólica, com o uso de metáforas que sempre fazem algo significar mais do que realmente se pretende dizer. Às vezes, diz-se algo diferente do que parece significar, por isso, ãa natureza metafórica dos grandes clássicos da historiografia, que explica por que nenhum deles jamais ãencaixotouō um problema histórico definitivamente, mas antes sempre ãdestampouō uma perspectiva sobre o passado que inspira mais estudoō (WHITE, 1991, p. 6).

A metaficção historiográfica, ao mesmo tempo em que busca um passado conhecido, um marco no tempo, atribui a este nova perspectiva, na qual a história não é tida como ciência, mas como representação discursiva: ãPortanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento históricoō (HUTCHEON, 1991, p.122). Uma representação discursiva só existe na possibilidade da pluralidade das significações, o que implica o fato de que narrar depende da experiência da leitura, marcadamente impressa na recepção, ao mesmo tempo, objetiva e subjetiva: objetiva

de certo modo em sua construção e subjetiva de modo que participe da universalidade do homem.

As duas epígrafes e a nota do autor citadas contextualizam bem alguns fatos da metaficção historiográfica: a epígrafe de Rosa pressupõe que narrar é depender do leitor, das significações que ele confere ao texto, por isso o narrador solicita uma segunda interpretação a seu interlocutor. Segundo White (1991), a historiografia permanece num campo do discurso em que tanto se submete às regras discursivas, quanto as inventa. Isto importa para a metaficção historiográfica, na medida em que provoca o deslocamento da história e de suas consequências ideológicas.

O romance *K* demonstra isto pelos personagens, através de suas interpretações da experiência da Ditadura, ou seja: não há nele uma individualidade, a não ser aquela que se apresenta como um jogo de rastros. *K*, o personagem principal, segue rastros, mas é o leitor quem junta as pistas para compor o todo. Quando algo é narrado, quem fala é o texto, pois não estamos lidando com um conteúdo direto, mas com o sistema que o constrói, o que esvaziaria da obra o conteúdo biográfico, mesmo a narrativa tendo por base a vida de Bernardo Kucinski. Foi criado um autor fictício para recontar a história e em quase nenhum momento impera a marca biográfica. Há distanciamento da origem do referente. História e literatura se misturam, como lembra Hutcheon (1991, p. 123): “[...] O romance e a história têm revelado com frequência suas afinidades naturais por intermédio de seus denominadores comuns em termos de narrativa: a teleologia, a causalidade, a continuidade.”

Além disso, *Knos* faz pensar em verdade e invenção. Geralmente, condicionamos a primeira à história, observando sempre um evento como referente; já a segunda condicionamos à literatura, cuja essência seria não possuir um referente. Todavia, no plano do discurso, verdade e invenção se alternam e se trespassam. Para White, a historiografia não seria uma invenção do referente, mas sobre o referente, que se daria a partir da própria linguagem, a qual está ão mundo como uma õcoisaõ dentre outras, e já carregada de conteúdos figurativos, tropológicos e genéricos antes de ser atualizada numa enunciação qualquerõ (1991, p. 4). Assim, os fatores discursivos possibilitam à liberdade literária especular õ[...] abertamente sobre o deslocamento histórico e suas consequências ideológicas, sobre a forma como se escreve a respeito da õrealidadeõ do passado, sobre aquilo que constituem-õs fatos conhecidosõde qualquer acontecimentoõ (HUTCHEON, 1991, p. 128).

Segundo Paul Ricoeur (1994), o mundo narrativo é sempre um mundo temporal, talvez por isso a literatura possua denominadores comuns aos da história. Ambas, estão no jogo da objetividade e subjetividade, pois suas funcionalidades são a construção interpretativa, suas

causalidades e continuidades são temporais, como na nota do autor, em que a invenção está no tempo presente e a referência num tempo passado, e é apenas a narrativa que faz possível essa existência temporal, é apenas ela que nos permite posicionar sobre o passado, presente e futuro: “[...] existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma necessidade transcultural” (RICOEUR, 1994, p. 85).

Forma e conteúdo na metaficção historiográfica

Das diversidades entre as teorias literárias estava a análise da forma e conteúdo. Algumas teorias afirmavam que as significações literárias eram efeito da estrutura, em que o discurso literário explica-se em si mesmo, já outras afirmavam que as significações estavam no exterior da obra, no qual a significação de uma obra literária era condição de uma relação de causa e efeito social. Entretanto, a relação entre o que é interno e externo na literatura não pode ser delimitada tão facilmente, na verdade, forma e conteúdo estão numa relação mútua, um possibilita a engrenagem do outro, como afirma Antônio Cândido em *Literatura e sociedade*:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p. 9).

Para a historiografia, não é diferente: mesmo o historiador se comprometendo com o objeto referente, faz com que este passe por um processo de transformação na escrita, que obedece a regras estruturais de cada cultura, isto é, cada cultura nos reporta a uma maneira de contar, uma forma narrativa arbitrária. Portanto, “qualquer que seja o argumento que um historiador possa avançar explicitamente para explicar o significado dos eventos contidos na crônica, ele se referirá tanto ao enredo usado para moldar a crônica num tipo particular de história quanto aos eventos em si” (WHITE, 1991, p. 8).

Então, o conteúdo (evento do passado) não deve ser observado inocentemente como prioridade causal em qualquer que seja o discurso, pois, como afirmara Roland Barthes (2007), a linguagem é o objeto em que se insere o poder. Não é meramente uma questão de

narrar, mas de como algo é narrado. Logo, não passamos a ver as questões do Golpe de 64 na obra analisada, apenas como pano de fundo, em que uma realidade histórica estaria representando um marco temporal, o que era muito comum nos romances realistas, que tratavam as questões sociais, mas que deixavam a história apenas como figurante.

Na metaficção historiográfica, conteúdo e forma são um, não como uma verdade, mas como possibilidades significativas, em que a própria veracidade da história se torna um objeto dúbio. Afinal, a metaficção, ao mesmo tempo em que retoma temáticas históricas, recusa a õveracidade científicaõ que alguns historiadores assumiram no decorrer do tempo. Além de, geralmente, assumir o discurso do dominado e não do dominante, é prova de que õé no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatroõ (BARTHES, 2007, p.16).

O conteúdo da obra analisada nos remete ao período da ditadura militar, de 1964 a 1985. Depois do golpe, foi estabelecido o AI-1, com onze artigos que davam ao governo militar o poder de mudar a constituição, anular direitos políticos e mandatos legislativos. Além de promover a censura, fazendo com que organizações representativas se dissolvessem, não havia organizações estudantis, sindicatos ou partidos políticos para tentar representar o povo. *K. relato de uma busca* (2014), embora, seja narrado inicialmente muito tempo depois do fim da Ditadura, quando retoma esta, relata mais precisamente o período de governo de Ernesto Geisel, cujas bases começavam a passar por um processo de transição de abertura política que, não agradando alguns militares, gerou ataques clandestinos aos membros de esquerda.

Contudo, a obra analisada não é em si um romance sobre a ditadura, mas a busca aflita de um pai por uma filha que ele somente passará a conhecer após seu desaparecimento. Talvez, esse fato de construirmos algo sem a presença do referente seja mais uma reafirmação sobre como o romance entrelaça forma e conteúdo, afinal a história, tanto do período da ditadura quanto da filha desaparecida de K. se dá por um referencial fantasmagórico, gerado na significação do discurso. A narrativa histórica não parte sempre de uma ausência, ela aparenta ser algo que se passa por verdade, mas, como afirma Jacques Derrida(1991, p. 50), a escritura é õprodutora não de ciência, mas de opinião, não de verdade, mas de aparênciaõ.

Outra característica do romance *K.* que é contundente para se observar como forma e conteúdo estão numa relação mútua significativamente na obra é a mescla de gêneros textuais no interior da narrativa: cartas, atas, informes, inventários sobre militares, gêneros usados geralmente como documentação de um período, registro iminente de algo ocorrido. Se a historiografia tem por base referente como documentações, que são interpretadas e

transformados em discurso, a metaficção historiográfica usa as estruturas de gêneros textuais, como documentos, para contradizê-los, como no capítulo "A reunião da congregação", em que é narrada a reunião sobre a rescisão de contrato da professora, filha de K, "por abandono de trabalho", quando já havia se passado dezenove meses do seu desaparecimento:

Este relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir. Muitos anos depois, a reitoria anunciaria de público a injustiça da demissão da professora. Mas nunca admoestou nenhum dos envolvidos, nunca resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a esta reunião da Congregação nunca se desculparam (KUCINSKI, 2014, p. 106).

Logo, a relação entre criação estética e contexto social nos permite preencher eventuais vácuos e lacunas, para reelaborarmos o passado. O discurso da obra analisada apresenta um segundo plano, como se fosse um romance sobre a escrita de um romance, o que só se deixa revelar depois do posfácio, nos dois contos finais em que o escritor é interpelado por uma senhora judia que desejava reparação histórica, sobre "mentiras" a respeito do nazismo, e no conto em que o autor interpela leitoras (personagens) a respeito do livro. Esses recursos usados fazem trespassar pelo livro um dialogismo, discursos que se correspondem estabelecendo uma relação de sentido, pois qualquer que seja o objeto ou fato histórico, "mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros" (FIORIN, 2006, p. 19).

A metaficção historiográfica nos permite contestar a história literária. Além disso, não temos mais apenas o modelo linear de romance, com um enredo bem ordenado, onde começo, meio e fim seguem de maneira harmoniosa. Se o enredo de um romance linear deveria exigir uma transformação, no romance pós-moderno, nem sempre a transformação é uma exigência. A obra analisada, por exemplo, "resulta de uma justaposição de elementos formalmente independentes" (LESSA, 2014), em que estética e contexto se traduzem, e com isto, a perspectiva do personagem em busca de sua filha desaparecida pela Ditadura se dá tão labiríntica no texto como no contexto. K, ao mesmo tempo em que obtinha diversas respostas, nada podia fazer:

Pelo telefone, o amigo escritor, também advogado, orientou-o a dar queixa na Delegacia de Desaparecidos, embora advertindo que de nada adiantaria, era uma obrigação formal de pai. Ditou-lhe o endereço, na Brigadeiro Tobias, sede central da Polícia. K. perguntou se ele ouvira falar do sumiço de dois alunos judeus da medicina. Sim. Era verdade. Já fora procurado por uma das famílias. E o que ele ia fazer? Nada. Nas prisões de motivação política, os tribunais estavam proibidos de aceitar pedidos de habeas corpus. Não há nada que um advogado possa fazer. Nada. Esta é a situação (KUCINSKI, 2014, p. 13).

K. relato de uma busca (2014), de Bernardo Kucinski, tem como fonte histórica o desaparecimento da irmã do autor, Ana Rosa Kucinski, e de seu cunhado, Wilson Silva, em abril de 1974, na altura em que o país vivia as primeiras semanas do ditador Ernesto Geisel. É um romance que apresenta uma visão periférica da História da Ditadura do Brasil, por dois fatos: o primeiro é o fato de ser narrado de forma fragmentada, em que várias vozes atuam, contudo, tem como parte principal a história de um pai que tem a filha desaparecida pela Ditadura, e segundo, este pai não tem voz, é um judeu preocupado com o iídiche, uma língua que atrelada ao passado. K. é um exilado de sua cultura, às õmargens de culturas estrangeirasö (BHABHA,1988, p. 199):

Naquela noite sonhou ele menino, os cossacos invadindo a sapataria do pai para que lhes costurasse as polainas das botinas. Despertou cedo, sobressaltado. Os cossacos, lembrou-se, haviam chegado justo no Tisha Beav, o dia de todas as desgraças do povo judeu, o dia da destruição do primeiro templo e do segundo, e também o da expulsão da Espanha (KUCINSKI, 2014, p. 11).

O foco e o tempo narrativo em *K.* constantemente mudam, o que faz com que a narrativa de uma estrutura coletiva de vozes faça resgatar uma memória que, construída de forma labiríntica, nos faz chegar a um todo da obra. No primeiro capítulo, õCartas à destinatária inexistenteö, o foco narrativo se dá a partir da perspectiva do irmão, quando já fazia mais de três décadas do desaparecimento (morte) da irmã:

O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como o ignorarão antes dele, o separador das cartas e todos do seu entorno. O nome no envelope selado e carimbado como a atestar autenticidade, será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos (KUCINSKI, 2014, p. 9).

Parece que a memória coletiva, por coerção ou adesão afetiva, sofreria de um mal, de não reconhecer, ou apagar da memória as vítimas da ditadura. As preocupações pós-modernas, segundo Hutcheon (1991), não são em si sobre a forma como o tempo é narrado, mas em como se dá a problemática da natureza e *status* das informações de que dispomos do passado. Há sempre uma suspeita sobre a dualidade história-realidade, pois história não é apenas um retorno a um referente temporal, mas mecanismos que constroem esses referentes:

A história é essencialmente equívoca, no sentido de que é virtualmente *événementielle* e virtualmente estrutural. A história é na verdade o reino do inexato. Esta descoberta não é inútil; justifica o historiador. Justifica todas as suas incertezas. O método histórico só pode ser um método inexato... A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tomar as coisas contemporâneas, mas ao

mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da lonjura histórica (1961, *apud* LE GOFF, 1990, p. 16).

Logo, nossas informações sobre o período da ditadura se apresentam sob perspectivas questionáveis, por exemplo, quase no final de *K* há um capítulo intitulado *As ruas e os nomes*, que problematiza a questão pedagógica da história. Neste capítulo, o personagem *K* participa de uma cerimônia que tinha por intuito homenagear os desaparecidos políticos da ditadura, dando seus nomes às ruas. A homenagem aos desaparecidos políticos em placas de rua tinha a função pedagógica de lembrar às futuras gerações a importância da democracia e dos direitos humanos (KUCINSKI, 2014, p.112). Contudo, *K* percebia que os nomes de ruas e os próprios lugares que ganharam placas com os nomes das vítimas da ditadura eram também usados para intitular o golpe (*Vila Redentora*), o que o leva a perceber, estupefocado, que a história construía seus heróis e suas vítimas. Com essa percepção, *K* observava os nomes de ruas por onde passava, como a avenida General Milton Tavares e Souza:

Esse ele sabia muito bem quem foi: jamais esqueceria esse nome. O filho do farmacêutico falara dele. Dom Paulo também. Foi quem criou o DOI-CODI, para onde levaram o Herzog e o mataram. Esse foi o Lavrenti Béria desses canalhas, o Hímmler brasileiro, dizia que para matar subversivos valia tudo; e tem nome de avenida. Avenida principal. Onde já se viu uma coisa dessas? Um vilão, *menulveldiker roitsehö*, ele blasfema em iídiche (KUCINSKI, 2014, p. 113).

K conclui que na história os personagens podem ser vilões para uns e heróis para outros, tudo depende em que posição nos encontramos no discurso: dominador ou dominado. Isto só é possível concluir quando tiramos a história de seu campo de legitimação, como Linda Hutcheon (1991) observa, e a colocamos no campo das significações, cuja essência está voltada para o modo como os sistemas de significações recontam o passado, o que possibilita uma visão pluralista. A observação dos lugares do discurso, como o discurso da minoria, como o discurso de *K*, judeu, expulso da Espanha, estrangeiro no Brasil, que buscava a identidade numa língua morta (iídiche), que teve sua filha sequestrada pela ditadura:

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente (HUTCHEON, 1991, p. 131).

Observar esses meios de seleção e posicionamento narrativo supõe contradições, deslocamentos, desalocamento de totalidades, demonstrando que forma e conteúdo dependem um do outro: não existe uma forma vazia aguardando um repositório de informações do

passado, assim como não existe a noção de passado como conteúdo, como evento ocorrido sem a forma, já que uma é engrenagem da outra.

Conclusão

História e ficção sempre estiveram entrelaçadas pelo elo narrativo, trabalhando na transformação de um referente, ou inventando o mesmo. Os adventos pós-modernos confirmam esse elo na medida em que os estudos como de teorias literárias e filosofia da história caminharam para a análise do discurso e relativizaram o que seria verdade histórica. A linha desconstrutivista, por exemplo, quando reflete sobre a escritura, demonstra como esta age por deslocamento, fazendo-se sempre na ausência de um referente. Derrida analisa isto em *A farmácia de Platão* (1991), explicando que a escritura seria uma espécie de magia, que sempre advém do que é de fora, e este fora age segundo leis próprias.

Hayden White, analisando o discurso histórico, observa como este se aproxima da ficção na medida em que usa a estrutura narrativa para transformar o referente em conteúdo do passado: vale-se de metáforas, metonímias, sínecdoques e ironia, o que faz com que suas verdades sejam factuais e/ou figurativas. Por apresentar verdades figurativas, isto é, verdades voltadas para a própria questão da língua, a historiografia é ó como vimos nos exemplos das epígrafes, na nota do autor e na própria obra analisada ó passível de uma singularidade interpretativa, ou seja, necessita de que o leitor participe da construção de suas significações. A nota do autor, em que as palavras verdade e invenção aparecem, também denota a questão factual e figurativa da historiografia, tão bem explorada pela metaficção historiográfica.

Sabemos que a literatura sempre se voltou para outros saberes, mas apenas com o advento da pós-modernidade acentuaram-se os questionamentos e teorias sobre as construções dos discursos, sobretudo do discurso histórico, que a literatura passou relativizar e refletir.

Na obra analisada, temos o período histórico brasileiro da ditadura militar marcado pela destruição da democracia, pelo excesso de poder dos militares que fizeram desaparecer presos políticos de esquerda. Sabemos que na história do Brasil, desde o início, há recorrência em se apagar a violência, em ressaltar o bom selvagem, o bom brasileiro, negando as atrocidades históricas, em prol do poder e do mito do bom samaritano. Mas, em *K*, o período ditatorial é relativizado, a partir dos posicionamentos discursivos de vários narradores. Dividida em espécie de contos, que perfazem o todo e tornam possível estruturar um início, meio e fim, dando-lhe uma continuidade, podemos observar as relações discursivas entre dominante e dominado. Além disso, o tempo da obra também é diverso, com a perspectiva da

narrativa ora como passado distante ora como em tempos presentes. Para alguns de seus narradores, e para o personagem principal, K, o passado se torna eterno presente, diante do sumiço da filha.

A metaficção historiográfica, na medida em que se volta para a própria linguagem e para o discurso histórico, com seus referentes, nos mostra como forma e conteúdo estão entrelaçados de tal modo, que não podem ser lidos sem o outro. Assim, como não existem formas vazias esperando que depositem informações discursivas para as preencherem, também não existe linguagem fora da ideologia. Afinal, como afirma Antonio Candido, a arbitrariedade da língua é sempre limitadora e deformante. Por isso, é necessário não sermos inocentes em nossas interpretações da história. E a metaficção historiográfica nos oferece sempre novas reflexões sobre história, pois seu discurso não apresenta uma unidade, ao contrário seu discurso apresenta deslocamentos. Não estamos afirmando aqui que não exista um referente real, mas que este no discurso sempre sofre a transformação da língua, sempre é relativizado, e na metaficção historiográfica essa questão é levada ao extremo, já que sua verdade figurativa é mais presente que a factual, e nos permite preencher certos espaços vazios da história.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DERRIDA, Jacques. Trad. Rogério da Costa. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

HUTCHEON, Linda. Trad. Ricardo Cruz. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LE GOFF, Jacques. Trad. Bernardo Leitão. *História e memória*. São Paulo: Editora UNICAMP, 1990.

LESSA, Renato. A experiência de K. In: KUCINSKI, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 183-187.

KUCINSKI, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. São Paulo: Papirus, 1994.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.

Estudos Literários e Estudos Culturais: apontamentos em torno do samba-enredo

André Luiz dos Santos¹

Introdução

As questões que discutiremos aqui envolvem os Estudos Literários, como um todo, e os Estudos Culturais, em particular. Com base em algumas discussões teóricas, propomos pensar um campo de entendimento acerca dos fenômenos da cultura popular, dentre os quais o samba-enredo é exemplar. Tomando como base o estudo feito por Jonathan Culler (1999), que apresenta a discussão sobre como as duas áreas podem se aliar para aumentar as visões e os objetos de pesquisa e assim contribuir para que mais elementos da cultura popular sejam estudados pelas academias.

A emergência dos Estudos Culturais gerou desconfianças, especialmente sobre seus métodos, ou, como querem alguns, a falta deles. Acreditava-se, ainda, que estariam decretando o fim dos estudos e pesquisas a partir dos textos canônicos, que seriam esquecidos e/ou deixados de lado. Quanto a isso, problematiza Culler:

Mas qual é a relação entre Estudos Literários e Estudos Culturais? Em sua concepção mais ampla, o projeto dos Estudos Culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como produções culturais operam e como identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais. Em princípio, então, os Estudos Culturais incluem e abrangem os Estudos Literários, examinando a literatura como prática cultural específica (CULLER, 1999, p. 49).

Pesquisadores culturais utilizam as teorias para embasar suas pesquisas, o que demonstra que fazer o caminho inverso também é possível. Os estudiosos buscam a literatura para mostrar que nela existe um ambiente que torna propícia uma conexão entre as disciplinas e enxergam nas diversas teorias englobadas pelo rótulo dos Estudos Literários um ponto em comum, uma forma de apontar que é possível a aliança entre Estudos Culturais e análise literária. A intenção é inserir novos objetos de análise para fortalecer os dois estudos.

Neste trabalho, propomos uma primeira abordagem sobre o que seriam os Estudos Literários e os Estudos Culturais esclarecendo as relações entre os dois estudos e como seria

¹ Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação do Professor Doutor Paulo César Oliveira.

possível uma ligação entre eles para que as teorias literárias possam ser aplicadas aos estudos culturais. Daremos a definição de cultura em que nos baseamos para compor esta reflexão, além de procedermos a uma breve discussão sobre o cânone literário.

Em um segundo momento, apresentaremos como objeto de análise e comprovação de que é possível reconhecer a teoria literária em um texto vindo da cultura popular, o samba-enredo, um dos maiores representantes brasileiros. Esta espécie textual nos oferece muitas questões para análise teóricas, entretanto, por ser este um trabalho de extensão mais limitada, iremos abordar uma obra texto e poucas teorias que se adequam nossa intenção.

A reflexão pretendida neste trabalho se propõe como introdução aos estudos de uma forma textual que representa aspectos importantes da cultura popular: o samba-enredo, com vistas a lê-lo sob o prisma de uma obra híbrida, que envolve discussões sobre os gêneros, mas que neste trabalho será compreendida nas relações entre sociedade e cultura, como afirmamos anteriormente.

Estudos Literários e Estudos Culturais

A relação entre Estudos Literários e Estudos Culturais é uma das discussões, hoje, nos centros acadêmicos. Unir diferentes áreas de conhecimento em prol da Teoria Literária faz com que estes estudos cresçam em uma perspectiva antes não pensada. Os Estudos Literários se concentraram, no passado, nos clássicos e cânones literários. Para Culler, o que é chamado de "cânone literário" são as obras regularmente estudadas nas escolas e universidades e consideradas como "nossa herança literária" (CULLER, 1999, p. 53). Segundo o crítico, os pesquisadores se debruçavam nas obras e tentavam aplicar o máximo da teoria possível, porém sem abrir as reflexões para outros campos, principalmente no âmbito cultural.

Neste ponto, é válido apresentar alguns conceitos de cultura que são a base para este nosso trabalho. Segue-se aquele que foi levantado por Edward Said:

Primeiro, "cultura" designa todas aquelas práticas, com as artes de descrição, comunicação e representação, que têm relativa autonomia perante os campos econômico, social e político, e que aliás existem sob formas estéticas, sendo prazer um de seus principais objetivos. Incluem-se aí, naturalmente, tanto o saber popular sobre partes distantes do mundo quanto o conhecimento quanto o conhecimento especializado de disciplinas como a etnografia, a historiografia, a filologia, a sociologia, a história literária. [...] Em segundo lugar, e quase imperceptivelmente, a cultura é um conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, reservatório do melhor da cada sociedade, no saber e no pensamento. [...] Com o tempo, a cultura vem a ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso

õnosõ diferencia õdelesõ, quase sempre com algum grau de xenofobia. A cultura, neste sentido, é uma fonte de identidade, e aliás bastante combativa como vemos em recentes õretornosõ à cultura e à tradição (SAID, 1995, p. 12-13).

Pode-se observar que, segundo Said, a cultura está ligada tanto ao saber popular quanto ao saber científico. Isso mostra que ambos os estudos não podem se separar, pois um poderá aliar-se ao entendimento do outro para que se possam aprimorar e enriquecer cada vez mais as pesquisas e trabalhos acadêmicos. Ao mesmo tempo em que a cultura é representação das massas, ela também se torna representação das áreas que produzem o conhecimento científico. A cultura está sempre ligada ao aspecto moderador quanto ao transgressor que, muitas vezes, deixa esse lugar e passa a representar todo um sistema. Então, por que os Estudos Literários e Estudos Culturais não poderiam ser aliados para que cada vez mais, os objetos de estudo sejam mais amplos e de diferentes áreas de conhecimento?

Alguns teóricos acreditavam que uma ligação entre a Teoria Literária e os Estudos Culturais seria o fim o dos estudos literários, pois atrairia os pesquisadores para outras investigações, deixando de lado os grandes clássicos, levando a crer que a õalta literaturaõ perderia espaço para a cultura popular que ainda não possuía entrada nas academias. Culler reforça esse questionamento:

O que será do cânone literário e os estudos culturais engolirem os estudos literários? Será que as novelas substituíram Shakespeare e, se isso ocorreu, a culpa é dos estudos culturais? Os estudos culturais não irão matar a literatura através do estímulo ao estudo de filmes, televisão e outras formas culturais populares, em lugar dos clássicos da literatura mundial? (CULLER, 1999, p. 53).

Essas perguntas estavam presentes nos centros universitários, onde os críticos discutiam sobre essa proximidade e se seria possível que estas duas áreas caminhassem juntas, sem que houvesse prejuízo para ambas. Tirar a teoria de algo maior, para muitos críticos, era como retirar o valor que a ela foi dado durante muitos anos, ainda mais quando se pensava em trazer o que a cultura popular produzia, muitas vezes considerado marginal e sem valor acadêmico.

De fato, tentar encontrar um ponto de convergência entre estes dois estudos sempre foi uma grande dificuldade. Enquanto os Estudos Culturais, na maioria das vezes, estão ligados ao conhecimento popular, às experiências sociais do dia a dia, de indivíduos, quase sempre, advindos de camadas periféricas e com menos conhecimento acadêmico; os Estudos Literários vêm das academias, dos pensadores e cientistas, de grandes reflexões e discussões para se chegar a um ponto, de tempos de estudos e pesquisas para fundamentar e argumentar

todas as hipóteses criadas. Essa divergência de ideias faz com que os pensadores se coloquem contra a introdução dos Estudos Culturais nas universidades.

Sobre isso, diz Culler:

A relação entre estudos culturais e estudos literários é um problema complicado. Na teoria, os estudos culturais são abrangentes: Shakespeare e rap, alta e baixa cultura, cultura do passado e cultura do presente. Mas, na prática, como o sentido se baseia na diferença, as pessoas fazem estudos culturais *em oposição* a outra. Em oposição a quê? Como os estudos culturais surgiram dos estudos literários, a resposta muitas vezes é, ãem oposição aos estudos literários, tradicionalmente concebidos, em que a tarefa era interpretação de obras literárias enquanto realizações de seus autores, e a principal justificativa para o estudo da literatura era o valor especial das grandes obras: sua complexidade, sua beleza, sua percepção, sua universalidade e seus potenciais benefícios para o leitor (CULLER, 1999, p. 51).

Então, quando se coloca que há uma oposição entre os estudos, a ideia que se pode inferir é de uma disputa em que um quer provar quem é melhor, ou para que um possa retirar a credibilidade do outro. Entretanto, se as duas linhas se aliam, o que acontece é que as duas áreas ganham muito, pois as contribuições e novos olhares irão surgir e mais pessoas serão atraídas para conhecer e trabalhar a teoria.

Os Estudos Culturais surgem para que se possa aliar a teoria, técnica e análise literária a outras formas culturais. Ao que se pensava, a intenção não é deixar de estudar os clássicos, é também abrir o pensamento para novos textos e manifestações culturais que se aliam a literatura. Refletir o texto literário em outras mídias, como dialoga com outras artes, se é possível reconhecer a teoria em outras interfaces culturais, mais ainda nas culturas produzidas pelas grandes massas, que por muitas vezes deixam de ser interessantes para os estudiosos clássicos, focados somente nos cânones.

Os estudiosos dos Estudos Culturais, que também são acadêmicos dos Estudos Literários, tentam pensar a cultura popular de forma a poder integrar algumas das teorias que aprendem nas universidades em seus objetos de estudo para que seja possível ter esse diálogo entre eles. Culler corrobora este pensamento:

Os praticantes dos estudos culturais muitas vezes esperam que o trabalho sobre a cultural atual seja uma intervenção na cultura ao invés de meras descrições. ãDessa maneira, os estudos culturais acreditam, concluem os editores de *Cultural Studies*, ãque seu próprio trabalho intelectual tem obrigação de ó pode ó fazer a diferença, Essa é uma afirmação estranha mas, penso, reveladora: os estudos culturais não acreditam que seu trabalho intelectual *fará* diferença. Isso seria presunçoso, para não dizer ingênuo. Crê que seu trabalho ãtem a obrigação deó fazer diferença. Essa é a ideia (CULLER, 1999, p. 57).

O que se percebe neste trecho é o que faz os Estudos Culturais crescerem de uma forma muito inesperada. A vontade dos pesquisadores de escrever as tuas teses e repensar suas pesquisas, para que não sejam apenas acréscimos ao mesmo, mas sim uma espécie de diferença no meio acadêmico, os tem levado a sair de um lugar cômodo para buscar como aplicar as teorias dos estudos literários em suas pesquisas, trazendo outras visões, novas reflexões, vertentes ainda não abordadas. O desafio de reconhecer em manifestações populares os conceitos que antes eram somente aplicados aos textos literários. Analisar uma música, um filme, uma peça teatral, uma pintura, as formas de identidade cultural pelo olhar literário é o que se busca.

O samba-enredo

Um dos grandes símbolos da cultura popular no Brasil, hoje, é o samba-enredo ou samba de enredo. As composições são sempre estudadas nos âmbitos linguísticos e sociológicos por terem surgido como forma de expressão de uma cultura específica de certa classe, seja como forma de diversão ou também no aspecto da construção de uma identidade de uma parcela significativa da sociedade que lutava para ser reconhecida e respeitada. A origem desta espécie literária ainda provoca muitas discussões, pois cariocas e baianos afirmam que detêm as origens da consolidação do futuro gênero, discussão já mítica e que jamais irá se encerrar. O que se pode afirmar é que o samba nasce dos cultos africanos, especialmente do candomblé, com os cânticos e batuques dos cultos aos orixás, como no Rio de Janeiro, que recebeu grande leva de escravos. Acredita-se que, após os cultos, as festas eram regadas a muito comida, bebida e música. Desta festa e dessas confluências, surge o samba. O samba-enredo vai aparecer mais tarde, após a criação das primeiras escolas de samba e dos concursos de carnaval.

Sobre ele, é importante esclarecer que, no começo dos desfiles de carnaval, o samba cantado nas apresentações ainda não tinha esta denominação, porém com a tentativa de õbranqueamentoö das escolas para serem aceitas pela sociedade, regras foram criadas e, a partir de 1952, foi criado um regulamento que instituía a criação de uma composição que fosse ligada ao enredo, ou seja, ao tema que cada escola iria apresentar em seus desfiles. Para Monique Augras, os compositores já escreviam este tipo composição:

Ainda que a oficialização do samba-enredo tenha sido expressa pela primeira vez no regulamento de 1952 ó que também passou a exigir que as alas se apresentassem fantasiadas, coisa que as grandes escolas já vinham fazendo -,

o fato é que, numa data situada entre 1946 e 1948, o samba-enredo se tornara unanimidade (AUGRAS, 1998, p. 78-79).

Para podermos entender o conceito de samba-enredo, primeiro temos que saber o que é enredo. Segundo MESQUITA *apud* FARIAS (2007, p. 15), o samba-enredo é ãa espinha dorsal de um desfile de Escolas de Samba. É indissolúvel a relação enredo/narrativa. (...) O enredo é a categoria do gênero épicoö. Para o músico BERNARD *apud* FARIAS (2007, p. 15), ãenredo é o roteiro que dá desenvolvimento sequencial, através do encadeamento que possibilitará abrangência e o entendimento do tema ou do conceito compostoö. E para PAMPLONA *apud* FARIAS (2007, p. 16), um dos maiores carnavalescos da história, ão enredo não é apenas o tema em si, mas principalmente a maneira como foi tratado, em função do samba e do desfile. Sem enredo, não há desfile de escola de sambaö. A partir destes conceitos, podemos concluir que:

[...] o samba de enredo seria, assim, o poema musicado que alude, discorre ou ilustra o tema alegórico eleito pela escola. Se não há enredo não há samba de enredo. [...] Samba de enredo, portanto, é o samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa, ou alude ao tema da escola ó tema esse que também se manifesta, paralelamente, fantasias, alegorias e adereços (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24).

Mestre Cartola fez a seguinte definição do gênero: ãOs sambas são uma coisa longa e feita a capricho, não é? O sujeito abre um livro, uma história e, então, tira daí toda a história e arranja umas palavras para rimarö.²

Ratificando as palavras do grande compositor da Mangueira, Mano Décio da Viola em entrevista aponta: ãNum domingo dormi e sonhei que estava cantando uma música. Sonhando mesmo. Aí, acordei a mulher: -Noca, levanta!øEla perguntou: -Levanta pra quê?øComecei a cantar, pedindo a ela pra fazer o coro comigo. (...) Peguei um livro do primeiro ginásial da minha filha e foi nascendo o samba -Tiradentesö.³

Conforme os relatos dos dois grandes sambistas, compor um samba-enredo requer auxílio dos livros para que possam o enredo que precisam escrever e auxiliá-los em suas composições. Muitos deles não tinham o conhecimento técnico do que estavam fazendo, pois a realidade dos sambistas das escolas de samba era bem diferente, muitos nem alfabetizados eram, mas mesmo assim, conseguiam compor textos magníficos que podem ser estudados pelos estudos literários. A partir disto, é possível que os Estudos Literários apresentem reflexões obre o samba-enredo para se utilize os conceitos ora aplicados aos cânones as composições deste gênero que tem características específicas.

2 Museu da Imagem e do Som, fita de áudio n. 86, s/d.

3 Entrevista concedida a Sérgio Cabral (1996, p. 313-4).

O papel do crítico literário é analisar de acordo com as teorias, provar que a tese mostrada faz sentido conforme aquilo que foi estudado. Então, é possível em muitos dos textos desta espécie textual, reconhecer a teoria literária, que antes fora pensada tendo somente como objeto de estudo as obras canonizadas de grandes autores.

Como proposta de análise, trataremos do samba-enredo da GRES União da Ilha do Governador de 2017, que tem como enredo *Nzara Ndembu: glória ao Senhor Tempo*:

Dos bantos Nzambi o criador
 Giram ampulhetas da magia
 Salve rei Kitembo
 Nzara Ndembu em poesia
 Pra dar sentido à vida, transformar
 Numa odisseia rasga o céu, alcança a terra
 Sagrada é a raiz nzumbarandá
 Katendê, segredos preserva
 E avermelhou, Kiamboté nos fez caminhar
 Na luta entre o bem e o mal, forjou Kiuá
 Senhores sagrados, irão celebrar
 Kukuana é fartura, natureza a festejar
 Ndandalunda a me banhar (me banhar)
 Seiva que brota o chão
 Em rituais de purificação
 E no balanço da maré (da maré)
 Samba kalunga nos traz
 Rara beleza e peixes abissais

A chama ardente é fogo
 O fogo que queima é paixão
 É Nzazi fazendo justiça
 Na força de um trovão
 Que dita as leis do universo
 E nos ensina a lição
 Quando o sol beijou a lua
 Viu no céu inspiração
 Matamba soprou
 O vento levou pra Angola reinar
 Plantou o amor
 A árvore da vida é a vida que dá

Êh, é no girê, é no girê
 Macurá dilê no girá
 É o tempo de fé, união
 O tambor da Ilha a ecoar.

Em uma primeira análise, é possível reconhecer característica do gênero épico/narrativo, de acordo com o conceito fundador de Aristóteles, que o chamava de *ôpalavra narradaô*. Os versos *ônarramô* uma lenda banto sobre a entidade do Candomblé, Tempo. Percebe-se um narrador, que está em terceira pessoa, que desenvolve uma sequência temporal de cronologia tradicional, retilínea. Há presença de deuses mitológicos, neste caso, um deus

africano, Nzambi. Assim como ocorre nas narrativas, o texto tenta o máximo de objetividade ao contar a história de um personagem e suas aventuras, sem abandonar a fábrica do poema. Aqui, o herói é o Tempo, que percorre o universo para formar uma raiz que dará a vida através do amor.

Outra teoria que é possível reconhecer é a de Roland Barthes, em *A morte do autor* (2004), reflete sobre o autor e sua função. Seu papel é ser aquele que leva uma informação pertinente, uma mensagem, que induzirá o leitor a refletir sobre a obra a sua frente, sem se importar com quem a criou, pois há uma neutralidade, uma vez que a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto aonde vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve (BARTHES, 2004, p.65).

Barthes (2004, p.59) não concorda com o reinado do autor moderno, que, pela visão crítica, se torna mais importante do que sua obra. Na Idade Média, os autores não assinavam os textos produzidos, isso por acharem que o mais importante eram os seus escritos e não os nomes atrelados a eles, porém quando as escrituras começaram a ser vistas como meio de crítica e transgressão foi preciso identificar quem as produzia para que houvesse punição:

[...] é a linguagem que fala, não o autor: escrever é, através de uma impessoalidade prévia, atingir esse ponto onde só a linguagem age, performa, e não o seu [...] o autor nunca é mais aquele do que aquele que escreve, assim como não é outra coisa não é senão aquele que diz: a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para sustentar a linguagem, isto é, para exauri-la (BARTHES, 2004, p. 59).

Neste sentido, um samba-enredo, raramente, é lembrado pelo nome de seus autores. No samba da União da Ilha do Governador, os autores são Marinho, Lobo Junior, Felipe Mussili, Beto Mascarenhas, Dr. Robson, Rony Sena, Marcelão e MM. Raramente algum deles é lembrado, pois simplesmente escreveram e deram a vida a um texto que, para muitos, é descartável, circunstancial. Assim, os compositores como que deixam de existir e a obra se torna mais importante do que os nomes de seus autores. Neste sentido, o importante no processo é o texto, a mensagem, o veículo, e o objetivo a que se destina e não quem o escreveu.

Michel Foucault, em seu célebre *O que é um autor?*, corrobora a ideia de Barthes (2004). Não há problema ou falta de prestígio se um texto literário tiver o autor desconhecido, pois vale o que foi escrito, as palavras, as reflexões sugeridas e não o nome de quem o escreveu. A obra tem que ser mais valiosa do que o seu autor.

Houve um tempo em que esses textos que hoje chamaríamos de literários (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados, sem que fosse colocada a questão do seu autor; o

anonimato não constituía dificuldade, sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente. Em compensação, os textos que chamaríamos atualmente de científicos, relacionando-se com a cosmologia e o céu, a medicina e as doenças, as ciências naturais ou a geografia, não eram aceitos na Idade Média e só mantinham um valor de verdade com a condição de serem marcados pelo nome de seu autor (FOUCAULT, 1992, p. 48).

A literatura deveria ser, naquela concepção fechada, aberta e contemplada por seu conteúdo, ou seja, ser um autor significava desprezar o prazer do reconhecimento para viver nas sombras, sem que se atribuísse valor ao reconhecimento, o que, obviamente, é descabido. Entretanto, é possível reconhecer, ainda hoje que os sambas-enredo seguem essa perspectiva de importância da obra e não de seus autores, pois em grande parte, os nomes dos compositores não são sequer reconhecidos pela grande audiência.

Mesmo sabendo que essa espécie textual é peculiar, por conta de sua composição, pois conta com um conjunto de autores que se une para compor para um concurso em que vários autores apresentam suas obras, com os temas já delimitados pelos carnavalescos, em uma disputa que chega a ter mais 40 títulos, dependendo da escola de samba, podemos observar que o nome dos vencedores da disputa não é tão importante para o julgamento do desfile. A partir do momento em que é eleito o samba que irá representar a escola, ele terá valor a partir da forma com que retrata o enredo ou como exalta a escola, e se levantará o público na avenida, ou ainda, se irá ganhar notas máximas dos julgadores. Os autores, mesmo que a escola se sagre campeã do carnaval, são geralmente pouco lembrados, mostrando que seus escritos são mais valiosos do que a autoria.

Conclusão

O que se pretendeu mostrar neste artigo é o possível o diálogo entre os Estudos Literários e os Estudos Culturais, na busca de um aspecto cooperativo que nos auxilie a compreender o fenômeno do samba-enredo como uma espécie literária. Uma tarefa complexa, pois reconhecer, analisar e articular os conceitos apresentados é um desafio para os pesquisadores dos dois campos.

Muitos outros conceitos poderiam ser de valia aos estudos do samba-enredo, entretanto o que se buscou foi apresentar uma visão ainda em processo, visando a um trabalho futuro, de mais fôlego e mais reflexão. Aqui, se mostrou que Estudos Culturais podem inserir na academia novos olhares para uma das formas artísticas mais conhecida de nossa cultura, que representa e identifica sujeitos, classes sociais, manifestações culturais, regiões,

geografias da cidade etc. Procuramos mostrar que é possível aliar teorias, sem que elas percam sua função, mas sim ganhem em dimensão crítica quando incorporamos ao pensamento outras formas textuais.

Ao final deste artigo, demonstramos nosso interesse em continuar a pesquisa para que, possamos compreender o samba-enredo como texto pertencente às novas espécies que formam os gêneros literários na contemporaneidade ou que dialogam com as antigas concepções dos gêneros. Aqui foi proposto um texto inicial de análise do fenômeno, para que se possa discutir qual o encaminhamento será tomado para se chegar a um entendimento sobre esta nova espécie textual.

Os caminhos ainda estão sendo desbravados para que se chegue ao ponto almejado, pois ainda são muitos os problemas a serem discutidos para que o resultado saia a contento. Contudo, este início de análise, mostra como é fértil o campo dos Estudos Literários quando em diálogo com os Estudos Culturais. Para se entender o samba-enredo, é preciso não deixar a literatura canônica de lado, até porque muitos sambas-enredo dialogam com obras literárias consagradas. Busca-se mostrar, isso sim, a convergência entre os estudos. A intenção é que, a partir destas análises, o samba de enredo possa ser cada vez mais bem estudado nas academias, especialmente em sua matriz literária.

Referências bibliográficas:

AQUINO, Rubim Santos L. de e Dias, Luiz Sérgio. *O samba-enredo visita a história do Brasil: o samba-de-enredo e os movimentos sociais*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2009.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

_____. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

FARIAS, Julio César. *O enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2007.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

MUSSA, Alberto, SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

SANTOS, André Luiz. *Samba-enredo: multidisciplinaridade e cultura nos estudos da linguagem*. Rio de Janeiro: Centro Universitário Plínio Leite, 2010 (Monografia da Graduação).

RESGATES DE UMA TRAJETÓRIA DE IMIGRAÇÃO: *Gaijin*, de Tizuka Yamazaki, e *Nihonjin*, de Oscar Nakasato

Renato Bruno¹

Nihonjin (2011), romance de estreia de Oscar Nakasato, tornou-se, atualmente, um título de referência a respeito da imigração japonesa no Brasil (CHIARELLI, 2017a; RUFFATO, 2017; CHIARELLI, 2017b). Tendo conquistado vários prêmios, dentre eles, o Jabuti de melhor romance (2012) ó que, junto com o prestígio, rendeu ao autor ingresso garantido no histórico de confusões envolvendo aquele prêmio ó *Nihonjin* (2011) é o exemplo mais recente, na literatura brasileira, de romance bem-sucedido dedicado à temática *nikkei*². Sua relevância, inclusive, apoia-se também no fato de ser um livro de autoria nipodescendente, pois, dentre os que pertencem a esse segmento de autores, poucos são os que conquistam algum reconhecimento fora dos círculos das comunidades *nikkeis*, conforme aponta Marcel Vejmelka, em *õO japão na literatura brasileira atualö* (2017):

O que não se encontra é uma presença de escritores nipo-brasileiros para além dos círculos limitados das comunidades japonesas ou nipodescendentes. Trata-se de uma produção que só a partir dos anos 1980 começa a se perfilar enquanto õliteraturaö, com intenções e ambições para além da memória da comunidade imediata, e mesmo assim continua limitada à (auto)biografia de imigrantes ou à memória mais generalizada da imigração, sempre com uma circulação à margem do sistema literário brasileiro (VEJMEKKA, 2017, s/p).

Cabe destacar, porém, que, ao contrário do que a radicalidade de Marcel Vejmelka (2017) dá a entender, também são raros os títulos que, tendo sido produzidos por autores sem vínculo biográfico com o Japão, tenham conquistado as benesses do reconhecimento nacional, haja vista que, geralmente, são sempre os mesmos títulos usados como exemplo, dentro do campo da ficção: *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho; *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa; e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010), de João Paulo Cuenca ó havendo, ainda, o conto õO japonês de olhos redondosö (1982), de Zulmira Ribeiro Tavares, citado pela professora Stefania Chiarelli, em õAs coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalhoö (2017c).

¹ Aluno especial da disciplina Literatura e Diversidade, do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FFP/UERJ. renato.mautempo@gmail.com.

² õNikkeiö é a palavra japonesa, escrita em *romaji* (uma adaptação de palavras em japonês para o alfabeto romano), usada para designar tanto os descendentes de japoneses, nascidos fora do território japonês, quanto os próprios japoneses que residem regularmente fora do Japão.

Para além desses, existem ainda, recebendo algum destaque das análises acadêmicas, feitas no Brasil, *Amar, verbo intransitivo* (2008), de Mário de Andrade, no qual aparece o mordomo Tanaka, e *Marco zero I: a revolução melancólica* (2008a) e *Marco zero II: chão* (2008b), de Oswald de Andrade. Dois autores, inclusive, pioneiros na representação dos imigrantes japoneses, estabelecidos no Brasil, mas que, por razões que exigiriam maior aprofundamento de análise, não conseguiram delinear uma imagem menos unidimensional para esse grupo de personagens, conforme apontam o próprio Oscar Nakasato ó também professor doutor em Literatura Brasileira ó, em uma entrevista concedida ao Jornal da Biblioteca Pública do Paraná (2017), e Roberto Akira Goto, em artigo intitulado *Imigrantes japoneses em Marco zero e Amar, verbo intransitivo* (2017) ó cuja citação a seguir refere-se, mais especificamente, ao caso dos personagens presentes nas duas obras de Oswald de Andrade:

Encontrei pouquíssimos personagens em pouco mais de uma dezena de obras. O primeiro foi Tanaka, o mordomo de *Amar verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Esse personagem, embora secundário, é bastante emblemático na discussão que o romance faz da figura do estrangeiro. Tanaka, como a protagonista alemã Fräulein, é um estrangeiro solitário, rejeitado pelo narrador nacionalista, que o vê como um invasor. Personagens com essa característica se apresentam, também, em *Marco zero I: a revolução melancólica* e *Marco zero II: chão*, de Oswald de Andrade. Nesses romances, Oswald de Andrade lança um olhar hostil contra o japonês, que é retratado como ser arrivista, dissimulado e fanático na defesa do imperador. São personagens rasos, vistos por um narrador incapaz de compreender a realidade complexa em que vivem (NAKASATO, 2017, s/p).

Classificá-los como personagens, no sentido mais estrito do termo, talvez seja um pouco abusivo. A maioria deles está mais próximo do estatuto de figurantes, frequentemente não sendo mais que objeto de uma enumeração pitoresca ou de uma citação passageira. Muito raramente o autor lhes confere a palavra para que expressem seu caráter próprio, para que seu eu se manifeste. No mais das vezes, são caracterizados de fora, olhados e julgados pela visão do outro ó seja ele um personagem, seja o próprio narrador (GOTO, 2017, p. 154-155).

Anterior a Mário e Oswald de Andrade, há Aluísio de Azevedo, com *O Japão* (2017), que, tendo sido redigido a partir da experiência de vice-cônsul do Brasil em Yokohama, cargo exercido pelo autor entre 1897 e 1899, só consegue vir a público em 1984. De acordo com Marcel Vejmelka (2017), o livro é uma das primeiras incursões da literatura brasileira na cultura japonesa.

No prefácio para a edição de 2010, editada pela Fundação Biblioteca Nacional e disponibilizada em versão PDF, Fabio Lima (2017) destaca as intenções do autor ao idealizar

o livro, permitindo, assim, entender a relativa distância que a obra, inicialmente, guardaria da ficção e o interesse premeditado de captar a alma do povo:

No Japão, Aluísio encontra obrigações menos custosas e retoma a atividade literária. Encantado pela cultura e sociedade japonesas, dedica-se ao projeto que, por certo, já tinha em mente antes de chegar ao país: realizar um estudo, uma grande reportagem sobre o Japão que, ao mesmo tempo, conseguisse captar a alma do povo (LIMA,2017, p.14).

Por outro lado, no que diz respeito aos livros de autoria nipodescendente, alguns títulos, ainda que bastante limitados ao conhecimento de integrantes das comunidades *nikkeis*, têm conseguido uma relativa divulgação através de trabalhos acadêmicos dedicados a esse filão da literatura brasileira. Dentre eles, é possível citar: *Ipê e Sakura: em busca da identidade* (1988), de Hiroko Nakamura; *Sob dois horizontes*(1988), de Mitsuko Kawai;*Canção da Amazônia* (1988), de Fusako Tsunoda;*Sonhos bloqueados* (1991) e *Antologia da poesia nikkei* (1991), de Laura Honda-Hasegawa;*Horas e dias do meu viver* (1994), de Chikako Hironaka; *Contos do sol nascente*(2011), de André Kondo; e *Retratos japoneses no Brasil: literatura mestiça* (2011), uma coletânea organizada por Marília Kubota ó estes dois últimos dividiram com *Nihonjin* (2011), em 2011, o Prêmio Bunkyo.³

Sendo assim, nota-se que os nipodescendentes encontram-se delineados de um modo ainda bastante limitado, na literatura brasileira ó principalmente, em razão do número reduzido de exemplos, de onde é possível extrair representações que corroboram a formação de sua imagem. Infelizmente, o mesmo acontece no campo da cinematografia nacional, conforme apontam Alexandre Kishimoto e Rose Satiko Gitirana Hikiji, no artigo *Nikkeis, no Brasil; Decasseguis, no Japão: identidade e memória em filmes sobre migrações* (2017).

Segundo os autores, a maior parte das produções brasileiras de cinema, retratando a vida e a história dos *nikkeis* estabelecidos no país, é composta por registros fílmicos cujo valor é mais histórico do que artístico, havendo, contudo, alguns documentários importantes ó mas, ainda assim, pouquíssimos exemplos no campo da ficção (KISHIMOTO, HIKIJI, 2017). Se forem levados em conta apenas os longa-metragens premiados, em âmbito nacional, o número de exemplos se reduz ainda mais.

Na mostra *Nikkeis no Brasil: olhares sobre 100 anos de imigração*⁴, que fez parte do *Simpósio internacional migrações e identidades: conflitos e novos horizontes*, realizado na

³ O prêmio é concedido pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social, localizada no bairro da Liberdade, São Paulo, sendo Bunkyo a abreviatura do seu nome em japonês, escrito em *romaji* (uma adaptação de palavras em japonês para o alfabeto romano).

⁴ A mostra foi realizada entre 4 e 15 de agosto de 2008 e fez parte do projeto *O Cinema no Centenário da Imigração Japonesa* (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/USP) junto com o Cinusp Paulo Emílio e a Universidade de Osaka (Japão).

USP e motivado pelas comemorações do primeiro centenário da imigração japonesa no Brasil, foram apresentados diversos filmes realizados por imigrantes, seus descendentes e por produtores não nikkeis (filmes caseiros, cinejornais, filmes ficcionais ó curtas e longas-metragens ó e também documentários). De acordo com Alexandre Kishimoto, curador da mostra, foi possível dar destaque a

[...] cerca de 40 títulos produzidos entre 1970 e 2008. Com o apoio da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP ao projeto, o trabalho intensificou-se e foi feita uma pesquisa na Cinemateca Brasileira, que permitiu o mapeamento de parte do material audiovisual mais antiga, produzida em película (16 mm e 35 mm). Nesta segunda etapa foram identificados 60 títulos realizados entre 1908 e 1973 (KISHIMOTO apud SÃO PAULO, 2017, s/p).

Alexandre Kishimoto, em entrevista à Agência de Imprensa Oficial do estado de São Paulo, ainda explicou que alguns filmes mais antigos são inacessíveis. Outros não existem mais ou desapareceram. E um terceiro grupo se constitui de cópias em película cujo estado de conservação não permite sua circulação (SÃO PAULO, 2017, s/p).

Para aqueles que se interessam pelo assunto, a mostra foi uma grande oportunidade de conhecer alguns dos resultados importantes do projeto *O cinema no centenário da imigração japonesa*, que levou a termo uma pesquisa dedicada ao levantamento da filmografia relacionada à história da imigração *nikkei*, no Brasil. Dentre os destaques feitos pela pesquisa, valem a pena citar: os cerca de 85 filmes curtos, produzidos por Hikoma Ujihara; 3 curtas-metragens de Olga Futemma: *Retratos de Hideko* (1981), *Hia Sá Sá Hai Yah!* (1985) e *São Paulo e Chá verde e arroz* (1988); *Filha única* (1993) e *O pôr do sol* (1996), de Cláudio Yosida; *Tori* (2006), de Andrea Midori e Quelany Vicente; *Primavera* (2007), de Maurício Osaki; e três documentários sobre a questão dos *dekasseguis*: *Dekassegui* (2007), curta-metragem de Roberto Maxwell, *Permanência* (2006), de Hélio Ishii, e *Do Brasil ao Japão* (2008), de Aaron Litvin e Ana Paula Hirano, que acompanharam por anos a vida de algumas famílias brasileiras no Japão.

Contudo, dentre os títulos levantados pela pesquisa, é preciso destacar, com maior ênfase, *Gaijin: caminhos da liberdade* (1980), filme de estreia de Tizuka Yamazaki, que conquistou o prêmio de melhor filme, no Festival de Gramado de 1980⁵, pois o longa-metragem, após também ter recebido diversas menções honrosas, em diferentes festivais

⁵ 25 anos depois, Tizuka Yamazaki volta a conquistar o mesmo prêmio, no mesmo Festival, com *Gaijin: ama-me como sou* (2005). Os dois filmes, a despeito do intervalo de estreia entre ambos, formam uma sequência em que suas respectivas tramas aparecem entrelaçadas através da personagem Titoe (Kyoko Tsukamoto), presente nos dois filmes.

internacionais, é apontado pela crítica como sendo o primeiro filme brasileiro que, ao abordar a temática da imigração japonesa no Brasil, conseguiu conquistar uma ampla notoriedade.

Antes dele, houve uma primeira experiência ficcional, através do longa-metragem *E a paz volta a reinar* (1956), de Don Sevastian Sato, mas o filme teve péssima repercussão entre alguns grupos *nikkeis* de São Paulo, chegando a ter o seu trailer censurado, um ano depois, pelo próprio governo brasileiro, o que, por sua vez, deu força aos extremistas para exigir que os negativos fossem queimados. Fato, aliás, que veio a acontecer, segundo o relato da cineasta Olga Futemma (KISHIMOTO, HIKIJI, 2017, p. 149).

Portanto, *Gaijin: caminhos da liberdade* (1980) assume lugar de destaque na trajetória de ascensão da cinematografia de temática *nikkei*, dentro do campo ficcional, o que, aliás, faz lembrar *Nihonjin* (2011), no campo da literatura, pois, conforme se afirmou, anteriormente, ele é o exemplo mais atual, na literatura brasileira, de romance bem-sucedido dedicado a essa temática, sendo, inclusive, o primeiro livro de autoria nipodescendente a conquistar um prêmio de ampla repercussão nacional (melhor romance, Prêmio Jabuti, 2012).

Assim sendo, torna-se interessante a análise comparativa entre as duas obras, mas, para isso, é conveniente recordar, primeiro, alguns pontos da história da imigração japonesa para o Brasil ó que começa em 18 de junho 1908, com a chegada ao porto de Santos do navio Kasato Maru.

As relações diplomáticas entre os dois países começaram, oficialmente, em 5 de novembro de 1895, com a assinatura, em Paris, do *Tratado de amizade, comércio e navegação entre Brasil e Japão*, que, já naquela época, foi considerado o primeiro sinal da convergência de interesses entre as duas nações, pois, desde a abolição da escravatura, em 1888, o Brasil sofria com uma grave escassez de mão de obra, em um período de plena expansão do cultivo do café, àquela época, principal motor de sua economia, e o Japão, devido às reformas da chamada Restauração Meiji (1968), via-se obrigado a incentivar a emigração imediata de um grande contingente populacional, que se mostrava incapaz de se adaptar às novas realidades do país, trazidas com as reformas:

Do lado brasileiro, havia a demanda por novos trabalhadores para as novas áreas cafeeicultoras que cresciam, ao mesmo tempo em que o suprimento de mão-de-obra com a vinda de imigrantes europeus mostrava-se descontínuo. Do lado japonês, desde a modernização do país que começara com a chamada Restauração Meiji (1868), conhecida pela devolução do poder ao imperador retirado do xôgum, o país vinha sofrendo de uma grave crise de abastecimento e de superpopulação no campo (KODAMA; SAKURAI, 2017, p. 18).

Portanto, levando em conta essa convergência de interesses, firmou-se, em 06 de novembro de 1907, o primeiro de uma série de contratos de traslado de imigrantes entre a Companhia Imperial de Migração e o governo do Estado de São Paulo. Nesses acordos, os japoneses seriam trasladados para o Brasil com o objetivo específico de trabalharem nas lavouras de café, localizadas, principalmente, naquele estado. Segundo as normas, os imigrantes residiriam em casas disponíveis nas próprias fazendas, em grupos formados por, no mínimo, 3 integrantes ó sendo os salários pagos anualmente: õOs primeiros anos foram de imensas dificuldades, pois muitos fazendeiros tratavam os imigrantes como se fossem escravos (que na verdade vieram substituir), além de outros problemas como língua, alimentação, baixos salários etc.õ (BELTRÃO; SUGAHARA; KONTA, 2017, p. 57). Sendo assim, o fluxo migratório japonês em direção ao Brasil e a formação das colônias japonesas, em seu território, estiveram, desde o seu início, atrelados aos desconcertos causados por uma dura rotina de trabalho, aliada a um intenso choque cultural, em terra estrangeira:

Desde 1908, quando chegaram os primeiros imigrantes japoneses, estes vieram com contratos de trabalho em fazendas cafeeiras. O grande sonho era ganhar muito dinheiro em pouco tempo com o objetivo final de retornar o mais breve possível à terra natal, porém esse sonho foi sendo desfeito assim que os imigrantes experienciam a dura realidade nas fazendas (OTENIO, RAPUCCI, 2017, p. 161-162).

É através desse contexto que *Gaijin: caminhos da liberdade* (1980) e *Nihonjin* (2011) constroem suas narrativas. O primeiro retrata a chegada dos imigrantes e os seus desajustes diante da nova realidade fora do Japão, usando, para isso, o doloroso processo de amadurecimento da protagonista Títoe (Kyoko Tsukamoto); o segundo, por outro lado, traz a voz do personagem Noboru, que, assumindo para si a condição de *sansei*⁶, busca recompor a trajetória de sua família, antes de embarcar em uma viagem de retorno ao país de seus ancestrais, na condição de *dekasségui*:⁷

Não sei o que lhes [aos amigos] dizer. Não os convencerei dizendo que é mais que um trabalho de *dekasségui*, que trabalhar como operário não é um objetivo, mas um meio, que outro não existe, e que ir ao Japão é quase um retorno, que na primeira oportunidade me desvencilharei dos sapatos, pisarei a areia branca e sentirei um contato antigo, os pés revivendo o toque, moldando-se a formas desenhadas há muitos e muitos anos e ignoradas pelo tempo, que me sentarei num campo de cerejeiras brancas e permanecerei ali por uma, duas horas, que irei aos pés do monte Fuji, olharei o pico coberto

6 õSanseiõ é o termo em romaji, usado para identificar a terceira geração de japoneses ó netos, portanto.

7 São chamados de õdekasséguiõ todos os trabalhadores estrangeiros que migraram e se estabelecem no Japão, equivalendo em português a *trabalhador migrante*. O termo ganhou popularidade no Brasil, quando, a partir do final da década de 1980, houve uma inversão do fluxo migratório entre os dois países, em que brasileiros descendentes de japoneses e suas respectivas famílias passaram a imigrar para o Japão à procura de melhores condições financeiras, uma vez que o próprio Japão, àquela época, com necessidade de mão-de-obra mais barata, havia criado leis para facilitar a entrada de trabalhadores estrangeiros.

de neve e o reconhecerei, que será um reencontro (NAKASATO, 2011, p.162).

Em *Nihonjin* (2011), Noboru constrói sua narrativa a partir daquilo que consegue reunir das memórias da família, cujas fontes principais são: as cartas e as fotos, a que tem acesso junto a seus parentes mais próximos; o livro inaugural de Tamoo Handa⁸; e, majoritariamente, os relatos de seu tio Hanashiro e de seu avô, Hideo Inabata, issei⁹ que havia chegado ao Brasil, na segunda década do século XX.

Ao longo da trama, nota-se que o avô de Noburo permanecera por muito tempo preso à fidelidade ao imperador, o que lhe custou a vida de seu filho Haruo, e também às demais convicções culturais que, ao longo de sua vida, só fizeram ampliar o seu sofrimento, frente ao desterro e à tomada de consciência a respeito da ideologia que o havia acompanhado por tanto tempo. Noburo, portanto, ao organizar os dramas individuais vividos no seio da família Inabata, através de uma narrativa, oferece ao leitor uma delicada representação do conjunto de sofrimentos que marcaram a vida de vários imigrantes japoneses, durante o seu processo de integração à sociedade brasileira, o que, por sua vez, desestabiliza a imagem de país pacífico e aberto às diferenças.

No entanto, vale a pena frisar que Noburo constrói essa narrativa deixando às claras a sua consciência de que o enredo é um constructo discursivo, organizado e condicionado por escolhas e omissões ligadas a circunstâncias que, muitas vezes, fogem ao seu domínio e exigem-lhe capacidade criativa, para preencher as lacunas presentes nos relatos que lhe são contados, fazendo ruir, por sua vez, qualquer possibilidade de atribuir à narrativa um caráter de verdade ó condição, aliás, que é rejeitada pelo narrador de uma maneira bastante tranquila:

Homens e mulheres se instauram em algum momento, depois o tempo impõe os extravios. O tempo ó sua reta inflexível como o traçado de uma flecha certa no ar, sua norma inquestionável e singular vai manchando as imagens, apagando algumas, gravando ruídos no verbo, e logo se duvida do que foi dito, ou se necessita preencher as elipses, realçar os contornos para que se possa ver, ou inventar traços em folhas em branco. Não se pode fiar em palavras [...] (NAKASATO, 2011, p. 9).

Já em *Gaijin: caminhos da liberdade* (1980), a narrativa se constrói a partir do foco em Títoe, que, tendo apenas 16 anos, no início do filme, casa-se com Yamada (Jiro Kawarazaki), para junto com o irmão poder atender às exigências da Companhia de Imigração Imperial e,

⁸ Trata-se do livro *Imigrante Japonês: a história de sua vida* (HANDA, 1987 / 2017).

⁹ O termo *ōIsseiō* refere-se, neste caso, à primeira geração de japoneses, no Brasil, sendo a escala geracional indicada por: *ōNisseiō*, segunda geração (filhos); *ōSanseiō*, terceira geração (netos); e *ōYonseiō*, a quarta geração (bisnetos).

assim, poder seguir viagem para o Brasil, onde os três trabalhariam na Fazenda Santa Rosa, em São Paulo.

Na fazenda, encontram o italiano Enrico (Gianfrancesco Guarnieri), que se destaca, dentre os demais imigrantes, pelo engajamento na luta pelos direitos dos trabalhadores ó uma clara referência ao contingente italiano, que aparece, muitas vezes, associado aos conflitos laborais que marcaram o final do século XIX ó, e o brasileiro Tonho (Antônio Fagundes), que, sendo contador da fazenda, sente-se desconfortável, diante do regime de trabalho injusto aplicado aos imigrantes.

No filme, assistimos à trajetória difícil dos imigrantes através do constante assédio de Yamada sobre Titoe, que, tendo sido estabelecida na mesma casa, sofria as consequências do seu casamento arranjado; do desespero dos colonos, diante das condições desgastantes em que se encontravam; e da recorrente menção à esperança de voltar à terra natal, nos diálogos entre os personagens.

No início do filme, Titoe é apenas uma menina, cuja condição faz com que ocupe, em certas ocasiões, o segundo plano dos enfoques das câmeras, mas à medida que as experiências conflitantes começam a ser retratadas, como é o caso de sua resignação, diante do assédio de Yamada, de quem, por fim, acaba engravidando, Titoe cresce, como personagem, e passa a desempenhar um protagonismo, estranho aos valores morais mais conservadores da cultura japonesa.

Valores, aliás, também discutidos em *Nihonjin* (2011), através de um dos relatos envolvendo Haruo, filho rebelde de Hideo Inabata:

A esposa, que também era mãe, e as filhas, que também eram irmãs, aguardavam de pé ao redor da mesa, enchiam o prato que ficava vazio, levavam ao fogão a tigela e a traziam de volta com o missoshiro fumegante. Haruo reclamava, não se cansava de reclamar: que se sentassem também as mulheres à mesa, que era um absurdo aquele costume. Quando se casasse se sentariam à mesa a esposa e o marido, um em frente ao outro, porque não era o homem melhor que a mulher para ser o primeiro, e também porque assim poderiam compartilhar juntos a mesma refeição (NAKASATO, 2011, p. 93).

Delineia-se, então, uma mudança de perfil em Titoe, que deixa de ser uma personagem delicada, para passar a ser uma mulher de combate. Depois do nascimento da filha e a morte do ômaridoö, ela decide liderar todos os imigrantes japoneses da fazenda, com um único objetivo: empreender uma fuga, auxiliada por Tonho. Na sequência final, já como operária de uma fábrica e criando sozinha a filha ainda pequena, Titoe encontra o brasileiro no centro da cidade, discursando em uma manifestação operária. O olhar de admiração dela e a expressão

de Tonho, ao reconhecê-la, sugerem ao expectador o desenvolvimento de uma possível relação afetiva entre os dois.

Gaijin: caminhos da liberdade (1980), portanto, tem a sua narrativa construída entorno de uma personagem feminina, cuja inserção em território estrangeiro exigiu-lhe uma capacidade de adaptação nem sempre disponível a todos os imigrantes. É o caso, em *Nihonjin* (2011), de Kimie, primeira esposa de Hideo Inabata, o avô do narrador:

A trajetória de Kimie denota a sua dificuldade de adaptação à nova terra, bem como a complexidade de sua configuração identitária: sua afasia social, sua certeza de estar no lugar errado, sua incapacidade de lidar com a saudade, de destituir-se de parte de suas raízes em prol de uma identidade mista que lhe permitisse uma existência mais esperançosa e menos infeliz em terras brasileiras (CARREIRA, 2017, p.93).

Kimie, segundo as descrições de Hideo, era ômedrosa, fracaô (NAKASATO, 2011, p. 20), mas, na construção realizada por Naburo, apresenta-se como uma personagem delicada, que sofre com o trabalho braçal na fazenda e, sobretudo, com a experiência de deslocamento, vivida como imigrante. No entanto, embora delineada como desajustada ao ambiente e ao trabalho, Kimie, mesmo sendo submissa ao papel feminino colocado pelas tradições japonesas, consegue apresentar alguns contrastes que enriquecem a representação feminina, em *Nihonjin* (2011).

Para Hideo, ela ônão fazia nada direito, mal falavaô (NAKASATO, 2011, p. 20). Para Naburo, Kimie tinha sonhos ó ôpensava que preferiria, como Marichan, abrir um pequeno restaurante, onde poderia se dedicar a preparar as iguarias que sua mãe lhe ensinara a fazerô (NAKASATO, 2011, p. 16) ó; estava disposta a fazer amigos fora do grupo de imigrantes japoneses, como é o caso de Maria, uma mulher negra e descendente de escravos; era sensível o bastante para entender as poesias e a delicadeza de Jintaro, imigrante, como ela, que vivia na mesma casa, em razão da regra de, no mínimo, três pessoas por residência.

Assim sendo, embora Kimie fosse frágil e incapaz de se adaptar na velocidade que lhe era exigida, a narrativa de Naburo a valoriza como personagem, problematizando o discurso do avô, de modo a enxergar uma identidade mais multifacetada e, por isso, mais condizente com os desafios enfrentados por tantos outros imigrantes.

Um dos pontos altos de *Nihonjin* (2011) é, inclusive, o trecho onde é relatada a morte dessa personagem, pois se dá através de uma forte carga poética, aliada a um conjunto de referências às suas expectativas de japonesa acostumada à neve. Jintaro, com que havia tido uma experiência amorosa, decidira partir, depois de ter tido um desacordo com Hideo, e a

convivência com o marido, que lhe proibia as amizades, estava cada vez mais difícil, em uma terra estrangeira tão diferente da sua:

Uma noite, e era a noite mais fria do ano, Kimie não conseguiu dormir. Estava doente. Tomara os chás de Maria, ficara quieta sob as suas mãos enquanto ela rezava aquelas rezas que não entendia, mas não melhorara. De madrugada aumentou a febre. Quis ver a neve. Hideo roncava ao seu lado. Levantou-se, caminhou até a porta da sala e a abriu. A neve cobria a terra. Saiu, correu até o cafezal, correu entre os pés de café, sentindo a neve cair sobre sua cabeça, sobre seus ombros. Correu durante muito tempo, estrela do espetáculo, abrindo os braços, ela, que sempre preferia ficar na janela. Finalmente, quando se cansou, sentou-se na terra fria. A morte chegou lentamente. Há quanto tempo morria? Tranquila, congelada pela neve, congelada pelo sol (NAKASATO, 2011, p. 43).

Usando a relação de contraste entre Títoe e Kimie, nota-se que a comparação entre as duas obras *ó Gaijin: caminhos da liberdade*(1980) e *Nihonjin* (2011) ó, através da análise das personagens femininas, pode render bons frutos, ligados a uma melhor compreensão da trajetória dos imigrantes japoneses, no Brasil, pois a construção subjetiva de suas respectivas personalidades, além de questionar os discursos tradicionais, que insistem em lhes estipular um papel secundário na sociedade, também passa por uma problematização dos discursos que tendem a fixar uma identidade unidimensional, tanto para a mulher, quanto para o contingente de imigrantes, estabelecidos no país.

Sendo assim, a comparação e recordação dessas duas obras permite assinalar não só a presença dos nipodescendentes, na produção cultural brasileira ó em específico, a literatura e na cinematografia ó, mas também a possibilidade de contar com representações artísticas como uma forma alternativa para se ter acesso aos eventos históricos, que fazem parte da trajetória de integração dos imigrantes japoneses, no Brasil. Forma, aliás, que permite uma compreensão mais profunda, plural e sensível, do discurso histórico ãoficialõ.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio* [1927]. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Oswald de. *Marco zero I: a revolução melancólica* [1943]. São Paulo: Globo, 2008a.

_____. *Marco zero II: Chão* [1945]. São Paulo: Globo, 2008b.

AZEVEDO, Aluísio de. *O Japão*[1984]. Rio de Janeiro:Fundação Biblioteca Nacional, 2010. Disponível em: <objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg1350578.pdf>. Acesso em 11 ago. 2017.

BELTRÃO, Kaizô Iwakami; SUGAHARA, Sonoe; KONTA, Ryohei. Vivendo no Brasil características da população de origem japonesa. In: IBGE - Centro de Documentação e Disseminação de Informações. *Resistência & integração 100 anos de imigração japonesa no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 2008, p. 55-71. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/bibliotecacatalogo.html?-view=detalhes&id=238935>> Acesso em: 20 jul. 2017.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A memória revisitada: identidade e pertencimento em Nihonjin de Oscar Nakasato. In: *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen-RS, vol. 16, nº. 26, 2014, p. 87-98. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1263>> Acesso em: 10 ago. 2017.

CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHIARELLI, Stefania. Resíduos da tradição. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/.../STEFANIA_TECHIMA.pdf. Acesso em: 17 ago. 2017a.

_____. Que Brasil existe? Estrangeiros na literatura brasileira. In: *Intelligere: Revista de História Intelectual*. São Paulo: USP, vol. 2, nº. 2, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistaintelligere/article/view/117632/118475>> Acesso em: 16 ago. 2017b.

_____. As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 30, vol. 2. Brasília: UNB, 2007, p. 71-78. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846025.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017c.

CUENCA, João Paulo. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOTO, Roberto. Imigrantes japoneses em *Marco zero* e *Amar, verbo intransitivo*. In: *Revista IEB*, São Paulo, nº 55, 2012, p. 149-164. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742012000200009&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 16 ago. 2017.

HANDA, Tomoo. *O imigrante japonês*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. Disponível em: <www.imigrantesjaponeses.com.br/O%20Imigrante%20Japones.pdf> Acesso em: 14 ago. 2017.

HIRONAKA, Chikako. *Horas e dias do meu viver*. São Paulo: Empresa Jornalística DiárioNippak, 1994.

HONDA-HASEGAWA, Laura. *Sonhos bloqueados*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

_____. *Antologia da poesia nikkei*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

KONDO, André. *Contos do sol nascente*. São Paulo: JBC, 2011.

KUBOTA, Marília (org.). *Retratos japoneses no Brasil: literatura mestiça*. São Paulo: Annablume, 2011.

KAWAI, Mitsuko. *Sob dois horizontes*. São Paulo: Editora do Escritor, 1988.

KISHIMOTO, Alexandre; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Nikkeis, no Brasil; Dekasseguis, no Japão: identidade e memória em filmes sobre migrações. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.79, 2008, p. 144-164. <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13701/15519>. Acesso em: 14 ago. 2017.

KODAMA, Kaori; SAKURAI, Célia. Episódios da imigração: um balanço de 100 anos. In: IBGE - Centro de Documentação e Disseminação de Informações. *Resistência & integração 100 anos de imigração japonesa no Brasil*. Rio de Janeiro : IBGE, 2008, p. 55-71. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/bibliotecacatalogo.html?-view=detalhes&id=238935>. Acesso em: 18 jul. 2017.

LIMA, Fábio. Um Japão que se perdeu. In: AZEVEDO, Aluísio de. *O Japão*[1984]. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. Disponível em: <objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg1350578.pdf>. Acesso em 11 ago. 2017.

LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

NAKAMURA, Hiroko. *Ipê e Sakura: em busca da identidade*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1988.

NAKASATO, Oscar. *Nihonjin*. São Paulo: Benvirá, 2011.

_____. Entrevista: Quis entender a imigração japonesa no Brasil. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=245>> Acesso em: 17 ago. 2017.

OTENIO, Marta Matsue Yamamoto; RAPUCCI, Cleide Antonia. A nação diaspórica japonesa em Brasil-Marú, de Karen Tei Yamashita. In: *Revista Miscelânea*. Assis, 2013, vol. 13, p. 161-180. Disponível em: <www.assis.unesp.br/.../artigo-9---a-nacao-diasporica-japonesa-em-brasil-maru-de-kar...>. Acesso em: 18 ago. 2017.

RUFFATO, Luiz. Imigrantes na literatura brasileira. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/imigrantes-na-literatura-brasileira>. Acesso em: 18 ago. 2017.

SÃO PAULO. USP e Unicamp desvendam 100 anos de segredos do cinema japonês no Brasil. In: *Portal do Governo*, 05 de agosto de 2008. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/usp-e-unicamp-desvendam-100-anos-de-segredos-do-cinema-japones-no-brasil/>. Acesso em: 17 ago. 2017.

TSUNODA, Fusako. *Canção da Amazônia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

VEJMEKKA, Marcel. O Japão na literatura brasileira atual. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília: UNB, nº 43, 2014, p. 213-234. Disponível em: www.scielo.br/pdf/elbc/n43/12.pdf. Acesso em: 17 ago. 2017.

Questões identitárias e choque cultural na ficção de Thrity Umrigar: uma análise do romance *A doçura do mundo*

Celena Soares Souza¹

Hodiernamente, em função das migrações transnacionais, muitas obras literárias têm abordado as dificuldades de adaptação do indivíduo a outros espaços. Em *Reflexões sobre o exílio*, consagrada coletânea de ensaios escrita por Edward Said (2002, p.50), o autor afirma que aqueles que se apartam de sua terra natal sofrem uma permanente sensação de estar fora de lugar, estão separados das raízes, da terra natal, do passado. A partir dessa asserção, buscaremos refletir sobre como a literatura contemporânea tem representado as fraturas decorrentes do processo de aculturação (BERRY, 2004) gerado pelo trânsito de pessoas, uma vez que o processo de desterritorialização supõe o rompimento de elos com a terra natal, com o lugar antropológico (AUGÉ, 1994 apud CARREIRA, 2015, p. 6).

Segundo John W. Berry (2004, p. 31), o termo *aculturação* pode ser definido pelas mudanças que ocorrem como resultado do contato entre grupos e se processa em função do distanciamento do contexto cultural no qual o indivíduo foi criado. Ao deslocar-se de seu território e estabelecer contato com outro grupamento social, sucede o processo de aculturação (BERRY, 2004, p. 29), que implica, na maioria das vezes, a adaptação e a reconfiguração identitária.

O presente artigo tem por objetivo investigar a representação de personagens migrantes no romance *A doçura do mundo* (2008), de Thrity Umrigar, bem como refletir sobre os conflitos advindos do choque cultural. Segundo Carreira (2016, p. 55), o choque é a consequência primeira do encontro entre culturas: a percepção das diferenças e a aparente incapacidade de adaptação. Para tanto, buscamos abordar as relações entre a protagonista, Themina, de origem parse, e sua nora, nascida nos Estados Unidos, considerando o viés histórico e social, assim como identificar os diferentes processos de aculturação que a protagonista Tehmina, e o personagem Sorab, seu filho, vivenciam. Especialmente relevantes são as marcas do discurso nacionalista da personagem, o seu olhar sobre a terra natal, em contraste com discurso do filho sobre essa mesma pátria.

Thrity Umrigar nasceu em Mumbai, na Índia, e emigrou para os Estados Unidos aos 21 anos de idade, para cursar o Ensino Superior. Atualmente reside em Cleveland, Ohio.

¹ Aluna especial da disciplina Literatura e Diversidade, do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FFP/UERJ. E-mail: celenass@hotmail.com.

Como imigrante e descendente de indianos, a autora aborda o processo de aculturação como alguém que tem conhecimento de causa. Escreveu sete romances: *Bombay time* (2001), *The space between us* (2006), *If today be sweet (A doçura do mundo)* (2008), *The weight of heaven* (2009), *The world we found* (2012), *The story hour* (2014) e *Everybody's son* (2017) ó um livro de memórias, *First darling of the morning: selected memories of an Indian childhood*, e um livro para crianças, *When I carried you in my belly*. Como jornalista, já publicou artigos no *Washington Post*, *Boston Globe*, *Huffing Post*, dentre outros. Foi premiada com o *Cleveland Arts Prize*, o *Lambda Literary Awards*, em 2013, o *Seth Rosenberg Prize* e o *Nieman Fellowship* da Harvard University. Atualmente, Umrigar é professora de Literatura e Escrita Criativa na Case Western Reserve University.

A narrativa de *A doçura do mundo* (2008) inicia com um acontecimento trágico para a protagonista, Tehmina Sethna: a morte de seu marido, Rustom. No romance, dividido em dezessete capítulos, há um prólogo, em que a voz espectral de Rustom conduz a narrativa e afirma que sua missão na terra está cumprida, pois a esposa, que sempre dependera dele, já se tornara apta a caminhar sozinha:

Sempre pareceu enganosamente frágil, e Deus sabe que é sensível como um passarinho, mas por dentro, por dentro, tem a dureza da pedra [...] Sou ó fui ó Rustom Sethna, e fui casado com uma mulher tola. Uma mulher que me adorava a tal ponto, confiava tanto em minha força, que se esquecia de medir seu próprio valor, sem nunca saber que carregava o mundo, o meu mundo na palma da mão (UMRIGAR, 2008, p. 7-9).

Ao declarar que ela õconfiava tanto em sua forçaõ, Rustom revela que Tehmina não estava habituada a tomar decisões. Seu casamento fora moldado segundo a tradição patriarcal, em que as mulheres são totalmente dependentes de seus maridos. A subserviência feminina pode ser observada no trecho a seguir, em que a autora explora a memória de Tehmina sobre os ensinamentos de sua mãe:

Tehmina lembrou-se de todos os limites rigorosos impostos por sua mãe: a mulher não devia se olhar no espelho, para que os outros não a julgassem fútil; nunca devia reclamar nada em sua vida, porque havia milhões de pessoas em pior situação; devia cobrir a boca ao rir, porque, de outro modo, os homens a considerariam promíscua; devia contentar-se com o que Deus lhe desse, porque esse era o seu destino (UMRIGAR, 2008, p. 157).

A despeito da predominância do patriarcado no Oriente, como salienta Stearns (2007 apud OLIVEIRA, 2014, p. 22), é possível afirmar que a subalternidade feminina foi ainda mais acentuada com o advento da colonização britânica na Índia. Oliveira (2014, p. 23), aponta que õo processo de apagamento imposto às mulheres indianas teve raízes coloniais que duraram quase um século, de 1858 a 1947õ. No que tange às questões de gênero e opressão na

Índia, algumas melhorias ocorreram indiretamente, como por exemplo em relação ao grau de instrução, e restrições aos casamentos infantis (OLIVEIRA, 2014, p. 22). No entanto, é necessário levar em consideração que, como enfatiza Hall (2003, p. 102) o pós-colonialismo não encerra os efeitos do colonialismo; suas marcas ainda se encontram na tecitura social. E, por isso, nas diversas camadas sociais, a mulher continua sendo subalterna.

Após a morte de Rustom, Tehmina decide aceitar o convite do filho para passar um tempo com ele e sua família nos Estados Unidos, onde já haviam estado a passeio. Sorab, completamente adaptado à cultura estadunidense, está casado com Susan, uma norte-americana, com quem tivera um filho. Fragilizada pela perda do marido, Tehmina tenta se adaptar à cultura ocidental, mas sofre com a rejeição de sua nora, com a educação dada ao seu neto, e se sente o peso da solidão naquele mundo totalmente diferente do seu.

Diante da insistência do filho para que more com eles, Tehmina precisa tomar uma decisão: retornar à Índia ou permanecer nos Estados Unidos. O sentimento de perda, aliado aos conflitos gerados pelo contato com outra cultura, torna essa decisão ainda mais difícil e se intensifica à medida que Susan se impõe. Ao longo da narrativa, é possível perceber que sogra e nora protagonizam cenas de choque cultural, o que ocasiona uma relação conturbada, conforme se pode observar nos fragmentos a seguir:

Como explicar a você, Susan, a sensação da morte de um marido? É um choque tão grande quanto experimentar o primeiro inverno em Ohio, com aquele vento cortante batendo no rosto entorpecido. Também sentiu vontade de dizer: Esse é o problema de vocês, norte-americanos *deekraô* e Tehmina resvalou para o carinhoso tratamento indiano ó, é que vocês todos pensam demais no riso e na diversão, como se vida fosse um filme de Walt Disney. Uma coisa inventada por crianças. Já na Índia, a vida é um melodrama de Bollywood ô cheia de perdas e tristeza. E por isso, todos rejeitam a indústria de cinema indiano e preferem a Disney. Até o meu Sorab foi seduzido por sua vida ao estilo Disney, por toda essa busca da felicidade e busca do dinheiro, e busca disso e daquilo. Mas, este ano, aprendi uma nova lição. Talvez o nosso jeito seja melhor, no final das contas. Veja quanto dinheiro vocês gastam com analistas, terapeutas e sabe-se lá o quê. Até meu próprio filho fica me dizendo para tomar aquele comprimido, como é que se chama? ô Prosaico, ou coisa assim. É que os seus períodos de luto não duram o que precisariam durar (UMRIGAR, 2008, p. 14).

Tehmina defende os costumes de seu país, seus valores. Consoante Said (2002), ão nacionalismo é a 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 costumesö. A identidade cultural não nasce conosco; é formada e transformada no interior de uma representação (HALL, 2006, p. 48) e é compartilhada por uma comunidade imaginada. Destarte, em várias passagens da narrativa, a protagonista evoca sua terra natal e suas

memórias demonstram seu desejo de retornar ao passado. Um passado que provavelmente, na visão da protagonista, apresentava-se como uma saída melhor do que a realidade na qual estava encerrada: distante de sua pátria, tendo que conviver com a diferença. Inconscientemente, Tehmina busca em solo americano algo que a torne mais próxima de suas raízes:

Tehmina adorava ir ao mercado do produtor. Ali se sentia à vontade e humana. A água suja e parada no chão, os gritos dos vendedores competindo pelos fregueses para que estes experimentassem seus produtos, até o cheiro das frutas apodrecidas e do peixe fresco, tudo lhe parecia familiar [...] Morder uma maçã ou uma laranja norte-americanas era provar o gosto da decepção. Nada explodia em sabor, nada era doce ou de gosto marcante como as frutas de Bombaim. Nem mesmo as rosas dos Estados Unidos tinham perfume, coisa que Tehmina ainda não conseguia muito bem aceitar (UMRIGAR, 2008, p. 42).

A passagem em questão evidencia que o mercado do produtor é o lugar em que ela recupera a sua humanidade, onde relembra e sente falta das coisas mais improváveis, tais como: a água suja e parada no chão, os gritos, o cheiro das frutas apodrecidas. No entanto, tais elementos, de ordem negativa, assumem características positivas à medida que deflagram as operações da memória. Em várias passagens do texto, Tehmina compara os Estados Unidos a Bombaim, e lembra-se do tempo em que vivia na Índia, quando seu marido estava vivo. A esse respeito, Rushdie (1992, p. 10) assevera:

É possível que escritores em minha posição, exilados, emigrantes ou expatriados, são assombrados por algum sentimento de perda, alguma urgência em recuperar, em olhar para trás, até mesmo sob o risco de ser transformado em colunas de sal. Mas se nós olharmos para trás, nós também devemos fazê-lo cientes de o que dá aumento a profundas incertezas de que nossa alienação física da Índia, quase inevitavelmente, significa que nós não seremos capazes de recuperar precisamente as coisas que foram perdidas. Em suma, nós iremos criar ficções, não de cidades e vilas reais, mas invisíveis; pátrias imaginárias, Índias da mente.²

Em *Imaginary homelands* (2002), Rushdie reafirma esse sentimento de urgência em retornar às origens. Todavia, segundo o autor, esse movimento é ilusório. Na impossibilidade de resgatar o que ficou em sua terra natal, o escape ocorre através da criação de pátrias imaginárias. O autor reconhece que ao escrever o romance *Midnight's children*, não estava fazendo outra coisa senão criar uma Índia para si, à medida que existem várias outras versões possíveis (RUSHDIE, 2002, p. 10). Semelhantemente, embora ciente dos problemas de sua

² It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back, even at the risk of being mutated into pillars of salt. But if we do look back, we must also do so in the knowledge of which gives rise to profound uncertainties of that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind. Nossa tradução.

terra natal, Tehmina a idealiza, conferindo-lhe qualidades inexistentes segundo os padrões ocidentais.

Em *A doçura do mundo*, é observável que Tehmina e Sorab têm percepções diferentes em relação à Índia. Para ela, Sorab está mudado [...] Esse país o modificou [...] Já não é aquele jovem sensível de Bombaim que via uma injustiça em cada esquina (UMRIGAR, 2008, p. 130). Os sentimentos evocados por suas memórias são diferentes:

Sorab havia trocado a paixão intensa da juventude por uma satisfação monótona. Tehmina não conseguia entender. Como é que um menino que havia crescido nas ruas apinhadas e tumultuadas de Bombaim, que se acotovelara com as multidões barulhentas na hora de pegar o trem para a faculdade, que comera *panipuri*, os pãezinhos fritos recheados de lentilha e molhos, e bebera caldo de cana em barracas de rua, que assistira a todo carnaval da experiência humana os milionários, os leprosos, as joalherias, as colônias de favelados, como é que um menino assim podia encaixar-se num mundo tímido, limpo, antisséptico, livre de germes, bactérias, paixão e miséria humana? Um mundo em que até os canudos eram envoltos em plástico e em que as pessoas das academias borrifavam desinfetante nos assentos dos aparelhos de musculação, toda vez que se levantavam, como se o suor humano fosse mais perigoso do que as substâncias químicas de seus aerossóis [...] E como ele esperava que sua mãe de sessenta e seis anos vivesse nesse mundo? (UMRIGAR, 2008, p. 84).

Essas diferenças quanto às raízes e à tradição podem ser explicadas pelo processo de aculturação. No fragmento acima, percebemos que Sorab já se adaptara aos costumes e tradição norte-americana.

Quando retornamos à experiência da diáspora na Índia, com o intuito de elucidar questões concernentes a identidade cultural e ao processo de aculturação, notamos que:

A história da diáspora da Índia é a segunda maior comunidade diaspórica no mundo acredita-se que tenha iniciado durante o colonialismo quando os indianos foram mandados para fora do país forçadamente ou enganosamente como trabalhadores contratados para plantação tropical. Todavia, mesmo após o fim do Império, muitos dos trabalhadores se recusaram a retornar e se estabeleceram permanentemente nos países para os quais foram levados. A colonização possibilitou os/as indianos/as a se mudarem para países da Europa, muito embora fossem considerados inferiores pelos europeus. A Inglaterra era a primeira escolha dos imigrantes até a Segunda Guerra Mundial, mas como o legado de supremacia passou para os Estados Unidos da América, o fluxo de Indianos se voltou para os EUA e para o Canadá. O mito do sonho americano criou uma imagem dos EUA como a terra de oportunidades³ (ROHILA 2015, p. 53).

³ The history of India diaspora, which is the second largest diaspora community of the world, is believed to have begun during colonialism when Indians were out of the country as the indentured labourers for tropical plantation forcibly or deceivingly. Nonetheless, even after the end of the Empire, most of those labourers refused to return and settled permanently in the countries they were taken to. Colonization enabled Indians to move to the European countries though Indians were looked down upon by them. England was the first choice of the Indian migrants until the Second World War but as the legacy of supremacy passed on the US, the flow of Indians turned towards America and Canada. The myth of American dreams created the image of America as the land of opportunities. Nossa tradução.

Esperando alcançar o "sonho americano" Sorab emigrara para os Estados Unidos a fim de continuar seus estudos, não retornando a Mumbai. Ao invés disso, constituiu família e adotou os Estados Unidos como seu novo lar, consolidando sua reterritorialização por meio da construção de novos laços (AUGÉ, 1994 apud CARREIRA, 2015, p. 6). É possível perceber que Sorab, ao aculturar-se, acabou por constituir uma identidade híbrida, integrando-se (BERRY, 2002, p. 29) a outra cultura, conforme pode ser observado na seguinte passagem: "Nessa viagem de trem é que Sorab se deu conta de que agora era um membro oficial da classe média norte-americana" (UMRIGAR, 2008, p. 175). Ao adotar hábitos e padrões de comportamento diferentes dos seus, Sorab também se condicionara à escravidão da busca pelo sucesso:

Embora detestasse a si mesma quando tinha qualquer tipo de ideia pouco generosa em relação a Sorab e Susan, às vezes Tehmina sentia que os meninos se ocupavam tanto com o trabalho, a casa, os carros, que tinham se tornado escravos de seus bens. Lembrou-se dos antigos desenhos de ficção científica que costumavam ser exibidos antes do filme principal em Bombaim, quando era pequena. Muitos deles eram protagonizados por robôs que faziam as vontades dos donos. Mas ali, nos Estados Unidos, era como se tivesse acontecido o inverso ó os seres humanos tinham se transformado nos robôs, fazendo as vontades de suas bugigangas mecânicas (UMRIGAR, 2008, p. 32-33).

Para Sorab, a presença de Tehmina funciona como um ativador da memória. Em outras palavras, ela o faz recordar-se de suas origens e das dificuldades que enfrentara ao chegar aos Estados Unidos:

Quando cheguei a este país, eu costumava ter uns sonhos. Sonhava que a campainha do meu apartamento tocava, e eu ia atender, e lá estavam meus pais na porta. E eu pensava comigo mesmo: "Seu bestalhão, está vendo como é fácil vê-los? É só você atender a porta". Mas aí eu acordava e percebia que tinha sido apenas um sonho, que eles estavam, na verdade, a milhares de quilômetros daqui, e tinha uma sensação terrível, opressiva. Toda a leveza do sonho, a despreocupação da possibilidade, desaparecia no instante em que eu acordava. [...] Bom, enfim. Passei anos e anos me sentindo dividido. E, por mais que tentasse, não conseguia diminuir a droga da distância. Não que fosse tudo ruim, não é isso que estou dizendo. Aliás, sabe, acho que aquela ambição que eu tinha no começo, aquele impulso de me sair bem, talvez isso fizesse parte daquela mesma ambição. Quer dizer, eu tinha pagado um preço tão alto para vir para cá... deixara para trás uma casa confortável, uma cidade conhecida, amigos e pais que me adoravam... que eu tinha de fazer isso tudo valer a pena, tinha que justificar esse sacrifício. (UMRIGAR, 2008, p. 141-142).

Said (2002, p. 186) nos faz lembrar que a memória do exílio é contrapontística. Para o autor, os "hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente".

A presença de Tehmina também enfatiza as diferenças entre as culturas, assim denominadas, de primeiro e terceiro mundo e as discriminações e conflitos deles decorrentes. Com o passar dos dias, Sorab percebe que um embate ocorre em sua própria casa:

Susan, por favor, pare de me tratar como se eu fosse um matuto do Terceiro Mundo. Você acha o quê, que eu não gosto do banheiro limpo? Acontece que há outras coisas, como a tranquilidade em casa, por exemplo, que têm a mesma importância para mim. Você não sabe como se porta com a mamãe às vezes... como se fosse uma princesa branca, dando ordem aos serviçais (UMRIGAR, 2008, p. 69).

A integração de Sorab ao *modus vivendi* norte-americano fora tão precisa que Sorab, há muito, não se lembrava do fantasma da subalternidade que sempre acompanhara os indianos. O subalterno, segundo Spivak (1988 apud SOARES, 2011, 13-14), é aquele que não possui voz ou representatividade devido ao seu status de subordinado. Conforme Soares aponta,

Nesse sentido, os indianos são subalternos em relação aos ocidentais por não estarem dentro do seu círculo de poder hegemônico. Estando nessa posição, sua voz não é ouvida do outro lado do mundo, logo, o que têm a dizer literariamente fica silenciado e confinado ao seu território (SOARES, 2011, 13-14).

Os problemas de relacionamento entre Tehmina e Susan, que discordam nas mínimas coisas, fazem com que Sorab reflita sobre a importância dos pais em sua trajetória e a dificuldade de Susan para compreender seus conflitos interiores:

Sorab olhou para Susan, que tanto se esforçava por compreendê-lo, e sentiu entre eles um abismo tão gigantesco quanto a distância entre Bombaim e Ohio. Como explicar a ela a fenda que se abria em seu coração toda vez que havia um conflito entre as duas mulheres que ele mais amava no mundo? Como descrever-lhe seus primeiros anos nos Estados Unidos, quando ele havia experimentado aquele desarraigamento que só os imigrantes sentem, a tal ponto que era como se sua cabeça tocasse os céus da América enquanto os pés estavam fincados em Bombaim, como se ele se equilibrasse sobre dois continentes? Naqueles tempos, ele havia ansiado por seus sonhos, porque neles podia olhar pela janela do apartamento e ver, lá embaixo, o velho Embaixador de seu pai estacionado na rua coberta de neve. Ou então, mamãe cozinhava arroz com peixe ao molho curry na cozinha minúscula do apartamento de Ohio. Nos sonhos, ele ainda tocava a antiga vida com as pontas dos dedos. Sorab queria contar a Susan o quanto havia ansiado, durante anos, por uma vida sem disjunções, o quanto desejara ter todos os seus entes queridos sob o mesmo teto. E lhe contar como, depois que o pai e a mãe tinham começado a visitá-lo em Ohio, ele finalmente se sentira inteiro, completo, sem rachaduras (UMRIGAR, 2008, p. 52).

Nesse cenário, Tehmina é assolada por dúvidas a respeito de seu verdadeiro lugar: o Casa, pensou ela com seus botões, e a palavra solitária queimou como fogo. Preciso ir para casa. Mas onde ficava essa casa, disso Tehmina já não tinha certeza (UMRIGAR, 2008, p. 126).

Sua índole prestimosa a faz envolver-se com duas crianças, filhos de uma vizinha, que são frequentemente maltratados pela mãe, e o seu empenho em ajudá-los, em detrimento da própria segurança, acaba por tornar-se a via de conciliação com Susan, que, imersa nas atividades laborais e no preconceito, nunca havia percebido o quanto Tehmina era amorosa. Os problemas de relacionamento com a nora, que a fizeram temer o momento da decisão, tornam-se, por fim, na razão para a sua permanência, pois, finalmente, percebe que pode ser útil:

Minha casa, pensou. Onde fica minha casa? Qual é o meu lugar? Lembrou-se do apartamento em Bombaim, com as paredes descascadas que precisavam de uma demão de tinta, do precioso quadro de Hussein acima do sofá, do armário de teca em que os ternos de Rustom ainda estavam pendurados, do novo fogão Bajaj que ele lhe havia comprado há apenas dois anos. A ideia de deixar aquele apartamento, de vender a casa em que havia passado quase toda a sua vida conjugal, fez seus olhos doerem. De repente, Bombaim agigantou-se em sua imaginação. Tehmina esqueceu a sujeira, as favelas, a nuvem negra de poluição, o calor insuportável, as multidões atordoantes. Em vez disso, viu o céu dourado do crepúsculo, o mar imenso para além dos prédios *art déco* da avenida à beira-mar, a beleza das antigas construções coloniais da zona sul de Bombaim, a quietude fresca e escura dos templos do fogo. Em vez da umidade terrível e do calor que fazia transpirar, ela se lembrou das cálidas manhãs de Bombaim; em vez de transpirar, ela se lembrou das cálidas manhãs de Bombaim; em vez dos ônibus perigosos e superlotados, lembrou-se das ruas festivas, dos ônibus perigosos e superlotados, lembrou-se das ruas festivas, repletas de gente, daquela humanidade que reafirmava a vida, em imenso contraste com as ruas mortas e desertas que a acolhiam toda noite em Rosemont Heights. Mas, então, pensou: e, entre aqueles milhões de pessoas das ruas de Bombaim, quem se importa se estou viva ou morta? Sua melhor amiga, Zinobia, se importaria; alguns vizinhos se importariam, como Persis; os presidentes das instituições em que ela trabalhava como voluntária se importariam. E quem mais? Aqui, porém, apesar da esterilidade da vida cívica, apesar dos invernos frios e das ruas desertas, apesar dos condomínios residenciais construídos sem calçadas, havia gente que se importava muitíssimo com seu bem-estar. Que se preocupava, se inquietava, ligava suas próprias vidas e destinos aos dela. Eô e, nessa hora, Tehmina obrigou-se a engolir sua modéstia natural ô aqui havia pessoas que, a despeito do que ela havia suposto antes, precisavam dela. Agora podia percebê-lo. Cookie precisava dela, precisava do que só uma avó poderia lhe oferecer. A mãe de Susan morava longe demais para lhe proporcionar a dádiva de sua presença constante. Susan precisava dela. Para polir algumas de suas arestas mais ásperas, para fazer emergir a meiguice que os horários frenéticos e o excesso de responsabilidades haviam sepultado. Quanto aos meninos ô Percy, Sorab, e agora, talvez até Joe ô , Tehmina sabia ter amor suficiente para todos eles. E também sabia uma outra coisa. Ela ficaria. Ali, nos Estados Unidos (UMRIGAR, 2008, p. 297-299).

Considerações finais

Neste trabalho, buscamos abordar questões inerentes à representação do imigrante na literatura contemporânea, como a reconfiguração identitária advinda da migração, assim como o choque cultural ocasionado pelo contato entre duas culturas.

O romance trata, dentre outras coisas, de uma difícil decisão, pois Tehmina encontra-se dividida entre o elo com a terra natal e a necessidade de adaptar-se a uma nova cultura, condição para o convívio com o único filho. A sensação de estar òfora do lugarò (SAID, 2004) a persegue, pois tem dificuldade de se perceber parte da paisagem em que está inserida. Ademais, a migração para uma pessoa idosa tem uma dimensão diferenciada. Sorab fora para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida e de trabalho. Integrara-se, não sem dificuldades, à nova pátria, chegando até mesmo, em alguns momentos, a esquecer a sua origem indiana. Tehmina, no entanto, ao decidir ficar, está ciente de que terá de empreender uma profunda transformação no seu modo de vida, que implicará a aceitação da diferença e a adaptação a uma outra realidade. Antevendo o futuro que a espera, a personagem, que sempre fora dependente e conservadora, ousa pedir à amiga Eva, ao fim do romance, que lhe ensine a dirigir. Esse pedido é metafórico, pois se reporta à independência necessária a essa nova etapa da sua vida.

A fim de corroborar a decisão de Tehmina, a autora abre o prólogo com um poema de Omar Kayyam (UMRIGAR, 2008, p. 262):

Ah, minha Amada! Enche a Taça que retira
Do hoje as Dores do passado e os Medos do futuro.
Amanhã? ô Ora, A-manhã talvez eu mesmo
Esteja com os Sete Mil anos de Ontem.

Esse poema, que dá início a narrativa e a encerra, é uma espécie de lembrete à protagonista de que o hoje, o agora, pode ser doce. Qual o sentido de se preocupar demasiadamente com o futuro, ou de retornar constantemente ao o passado, se há um presente a ser vivido? A doçura do mundo, no final das contas, consiste na proximidade das pessoas amadas⁴. Por esse motivo, apesar das barreiras culturais, Tehmina se dispõe a viver em Ohio, motivada pelos laços familiares.

A narrativa é cíclica, terminando no ponto em que começa, com o espectro de Rustom constatando que, finalmente, Tehmina se tornara òarquiteta de sua própria existênciaò

⁴ Em referência ao título e subtítulo do livro.

(UMRIGAR, 2008, p.7). O romance se configura, assim, não apenas como uma narrativa sobre migração e identidade, mas também sobre o empoderamento feminino.

Referências bibliográficas:

BERRY, John W. Migração, Aculturação e Adaptação. In: *Psicologia, E/Imigração e Cultura*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 29-45.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Travessias do espaço: identidade, deslocamentos e mobilidade cultural. In: CARREIRA et al. *Travessias: estudos de literatura e imigração*. UNIABEU, 2016, p. 5-17.

HALL, Stuart. Quando foi o Pós-Colonial? Pensando no limite. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 101-128.

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

OLIVEIRA, Luiz Manoel da Silva. Gênero, memória, feminismo e Pós-colonialismo: interseções possíveis em uma leitura de *A distância entre nós*, de Thrity Umrigar. In: OLIVEIRA, Paulo César S.; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes (Orgs.). *Poéticas do contemporâneo*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2014, p. 13-36.

ROHILA, Bhanupriya. Mourning over the past is negotiable If today be sweet: New Diasporic Consciousness in Thrity Umrigar's *If today be sweet*. *Dialogue*, v. XI, n. 2, dec. 2015, p. 53-62.

RUSHDIE, Salman. Imaginary homelands. In: _____. *Imaginary homelands: essays and criticism, 1981-1991*. New York: Granta Books, 1992, p. 9-21.

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

SOARES, Aline de Melo. A distância entre dois mundos: o encontro do ocidente com o oriente na perspectiva indiana de Thrity Umrigar. 2011. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4193/1/000437491-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em 10 ago. 2017.

UMRIGAR, Thrity. *A doçura do mundo: o melhor lugar do mundo é um só: perto daqueles que amamos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Tradição e choque cultural: a aculturação na escrita de Jhumpa Lahiri

Fábio Custódio¹

O deslocamento de pessoas no mundo globalizado e o constante contato entre culturas diferentes têm diluído a noção de fronteira nacional, gerando novas configurações de identidade (HALL, 1998, p.67). Nesse contexto, de trânsito entre culturas, acontece o processo chamado de aculturação, definido por John W. Berry (2002) como mudanças que ocorrem como resultado do contato entre grupos. Os contos de Jhumpa Lahiri tematizam as dificuldades encontradas pelos indianos que deixam a terra natal em direção a outros países, como os EUA, lócus dos contos analisados neste trabalho, cujo objetivo é analisar a representação do processo de aculturação desses imigrantes.

Apesar de ser um evento hodierno, o trânsito entre culturas é tão antigo quanto a própria história da humanidade, tendo se intensificado a partir da expansão europeia. Conforme afirma Hall:

As sociedades multiculturais não são algo novo. Bem antes da expansão europeia (a partir do século quinze) e com crescente intensidade desde então a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra do que exceção, produzindo sociedades étnica ou culturalmente mistas (HALL, 2000, p.55).

A história moderna, permeada por conflitos bélicos, crises políticas e redefinições territoriais, registra um intenso fluxo migratório que encontra no mundo globalizado o seu ápice. Em função dessa experiência intercultural, a literatura contemporânea é profícua em narrativas de deslocamento, que promovem a representação do choque cultural e do processo de aculturação dos imigrantes. Dentre eles, desponta Jhumpa Lahiri, filha de indianos, nascida na Inglaterra e educada nos Estados Unidos, que efetivamente exemplifica o que Salman Rushdie denominou de "escritor migrante":

De certo modo, Lahiri assume as características do escritor migrante definido por Salman Rushdie em *Imaginary homelands*, uma vez que, a cada página, seus livros oferecem um vislumbre das dificuldades enfrentadas por imigrantes que, sob a pressão de culturas diversas, buscam definir-se identitariamente no país de adoção. Seus personagens são geralmente indianos ou descendentes de imigrantes indianos em um processo de crise de identidade, incapazes de lidar com um profundo sentimento de inadequação social (CARREIRA, 2012, p. 81).

¹Aluno especial da disciplina Literatura e Diversidade, do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da FFP/UERJ. Graduado em Letras, Português-Inglês pela UNIABEU.

A obra de Jhumpa Lahiri é composta por quatro livros: as coletâneas de contos *Interpreter of maladies* (Intérprete de Males), pelo qual ganhou em 2000 o prêmio Pulitzer Prize, e *Unaccustomed earth* (*Terra descansada*), os romances *The namesake* (*O xará*) e *The lowland* (*Aguapés*) e *In other words*, obra não ficcional.

As personagens das histórias de Lahiri fazem parte das primeiras e segundas gerações de imigrantes indianos, que vivem os dilemas de tentar ajustar-se à cultura da sua pátria de adoção, processo pelo qual a própria autora teve que passar. Este choque cultural parece direcionar a maioria dos imigrantes e seus descendentes a três atitudes distintas: à assimilação à cultura americana, à manutenção da cultura indiana e consequente separação da sociedade de acolhimento e à integração, em que há a negociação entre as duas culturas, possibilitando o surgimento de identidades híbridas.

A fim de examinarmos a representação da aculturação do imigrante, examinaremos os contos *“Terra descansada”*, *“Inferno-céu”* e *“Intérprete de males”*. No universo ficcional de Lahiri, perseguir o chamado *“sonho americano”* parece ser a motivação primeira para os personagens que são imigrantes da primeira geração tomarem a decisão de deixar a terra natal. Curiosamente, os imigrantes de Lahiri, em sua maioria, são indivíduos com curso superior que vão aos Estados Unidos para obter aperfeiçoamento profissional. Nas passagens a seguir, podemos observar essa característica em relação aos personagens Pranab e Shyamal, de *“Inferno-céu”*, e o pai da protagonista, em *“Terra descansada”*, respectivamente:

Ele vinha de uma família rica de Calcutá, e nunca havia precisado sequer servir-se de um copo d'água antes de se mudar para os Estados Unidos para estudar engenharia no MIT. A vida como estudante de pós-graduação em Boston foi um choque cruel, e durante o primeiro mês ele perdeu quase dez quilos (LAHIRI, 2009, p.77).

Já fazia três anos que meus pais e eu residíamos em Central Square; antes disso, tínhamos morado em Berlim, onde eu havia nascido e meu pai terminado a formação em microbiologia antes de aceitar um cargo de pesquisador no Hospital Central de Massachusetts (LAHIRI, 2009, p.76).

Quando tinha a idade de Ruma, morava com a mulher e os filhos em um pequeno apartamento em Garden City, Nova Jersey. Haviam transformado um closet em quarto de crianças quando Romi e Ruma nasceram. [...] quando ainda estava cursando o doutorado de bioquímica, era o melhor que podia pagar (LAHIRI, 2009, p.40).

Essa condição faz com que na obra de Lahiri não haja descrições de personagens em condição miserável, o que efetivamente ocorre nos grandes fluxos migratórios. Entretanto, a crise identitária é um tema constante. A decisão de migrar já representa uma primeira ruptura na identidade individual, já que o elo com terra natal e a tradição é um dos seus constituintes

mais importantes. A desterritorialização cria lacunas e o sentimento de pertencimento, bem como os elementos daquilo que configura a identidade nacional podem começar a ser negados.

Segundo Hall (Hall, 1994, p.7) o indivíduo moderno tem sofrido um processo de fragmentação por conta do declínio das velhas identidades, que davam uma visão do indivíduo como um sujeito unificado, deixando a sociedade desestabilizada. Esse processo é um primeiro passo em direção a uma identidade híbrida. Como afirma Carreira:

A vida de um imigrante é marcada pelos traços da memória. A experiência de viver em um país estrangeiro é sempre uma história de um eu dividido: por um lado, há a necessidade de manter os vínculos com a tradição, a pátria e as memórias, e, por outro lado, o sabor doce da liberdade, que o contato com uma cultura diferente proporciona (CARREIRA, 2010, p.88).

Ao migrar para outro país e ficar imerso em uma sociedade que difere em muito daquela de origem, um dos primeiros obstáculos é o choque cultural, que pode ser considerado um dos pontos de maior destaque nos contos de Lahiri, pois é a partir dele que são representadas as diferenças culturais.

Para os imigrantes de primeira geração, as diferenças entre culturas podem causar muito sofrimento por conta do sentimento de inadequação, solidão e saudade da terra natal, que pode até vir a ser lembrada de forma idealizada. Contudo, para Hall, essa crise de identidade não é exclusividade deste grupo:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um sentido de si estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentramento do sujeito. Esse duplo deslocamento ó descentramento dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos ó constitui uma crise de identidade para o indivíduo (HALL, 1998, p.7)

O homem contemporâneo padece dessa crise identitária, que se agrava na vigência do deslocamento. Se no passado as identidades nacionais se definiam em relação a uma demarcação territorial e unidade linguística, hoje há a percepção de que somos culturalmente definidos como membros de comunidades imaginárias. Há todo um inventário de costumes e tradições introjetados em uma memória coletiva que faz parte da constituição da identidade individual. Os deslocamentos enfraquecem as operações dessa memória, transformam-nas, favorecendo, em grande parte, a adesão a um novo grupo social.

Viver em uma terra não familiar, ainda que por opção, desperta muitas vezes um sentimento de inadequação e de solidão que faz com que os imigrantes procurem outros na mesma condição que eles para com estes formarem ilhas de segurança, uma espécie de lugar onde o sentimento de estar em casa possa ser evocado. Esse processo pode ser melhor compreendido ao se observar o que diz Zygmunt Bauman:

As palavras têm significado: algumas delas, porém, guardam sensações. A palavra comunidade é uma dessas. Ela sugere uma coisa boa: o que quer que comunidade signifique, é bom ter uma comunidade, estar numa comunidade. [...] Para começar, a comunidade é um lugar cálido, um lugar confortável e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado. [...] Se tropeçarmos e cairmos, os outros nos ajudarão a ficar de pé outra vez. Ninguém vai rir de nós, nem ridicularizar nossa falta de jeito e alegrar-se com a nossa desgraça. Se dermos um mau passo, ainda podemos nos confessar, dar explicações e pedir desculpas, arrependê-nos se necessário; as pessoas ouvirão com simpatia e nos perdoarão, de modo que ninguém fique ressentido para sempre (BAUMAN, 2003, p. 7).

Em todos os países é possível encontrar comunidades de imigrantes, seja na forma de associações, clubes ou de proximidade dos locais de moradia. Ao congregar-se com conterrâneos, o imigrante julga poder recuperar algo do seu lugar de origem. A nostalgia que move essas comunidades faz com que, às vezes, o senso de realidade e racionalidade seja suprimido, levando a uma idealização da terra de origem. Conforme Bauman aponta:

[...] comunidade é o tipo de mundo que não está, lamentavelmente, a nosso alcance, mas no qual gostaríamos de viver e esperamos vir a possuir. [...] Comunidade é nos dias de hoje outro nome do paraíso perdido, mas a que esperamos ansiosamente retornar [...] Paraíso perdido ou paraíso ainda esperado; de uma maneira ou de outra, não se trata de um paraíso que habitemos e nem de um paraíso que conheçamos a partir de nossa própria experiência (BAUMAN, 2003, p. 9).

Este processo pode ser bem observado nas ações dos personagens de Lahiri. Em *Ó Inferno-Céu*, Lahiri narra as relações entre um estudante indiano do MIT, Pranab, e uma família de origem bengalesa. Membro de uma família rica de Calcutá, Pranab sofreu com a mudança drástica em sua vida nos Estados Unidos. Vivendo em um sótão alugado, em uma casa com crianças barulhentas, e sem a liberdade com a qual estava acostumado, Pranab sente o peso do isolamento. A aproximação de Pranab à família de Shyamal retrata a busca pelo que é familiar:

Depois que meus pais fizeram amizade com Pranab Kaku, ele confessou que no dia em que o conhecemos ele havia seguido minha mãe e a mim durante boa parte de uma tarde pelas ruas de Cambridge, onde costumávamos passear depois de eu sair da escola. [...] deu um tapinha no ombro da minha mãe e perguntara, em inglês, se por acaso ela era bengalesa. A resposta era evidente, já que minha mãe estava usando os braceletes vermelhos e brancos

característicos das bengalesas casadas e um sári simples do distrito de Tangail, e ostentava na risca central dos cabelos uma grossa faixa de vermelhão, além de ter o rosto cheio e redondo e os grandes olhos escuros tão típicos das bengalesas (LAHIRI, 2009, p.76).

A necessidade de se manterem ligados às suas raízes por meio dos relacionamentos com outros imigrantes se evidencia no estreitamento de relações entre Pranab, Aparna e Usha, respectivamente esposa e filha de Shyamal:

[...] recebiam-no para as refeições e abriam nosso apartamento para ele a qualquer hora, e logo foi lá que ele começou a passar os intervalos entre as aulas e seus dias livres, sempre deixando para trás um vestígio de sua presença: um maço de cigarros quase no fim, um jornal, uma correspondência que não se dera ao trabalho de abrir, um suéter tirado e esquecido durante a visita (LAHIRI, 2009, p.77).

Ele aparecia sem avisar e sem telefonar antes, simplesmente batendo na porta como as pessoas faziam em Calcutá e chamando o Boudiö enquanto esperava minha mãe deixá-lo entrar. Antes de o conhecermos, eu voltava da escola e encontrava minha mãe com a bolsa no colo e vestida com o casaco impermeável, desesperada para fugir do apartamento onde havia passado o dia inteiro sozinha (LAHIRI, 2009, p.78).

Em poucas semanas, PranabKaku já havia trazido seu toca-fitas para o nosso apartamento, e tocava para minha mãe medleys e mais medleys de canções dos filmes em híndi de sua juventude. Eram canções alegres e românticas, que transformavam a vida tranquila do nosso apartamento e transportavam minha mãe de volta para o mundo que ela deixara ao se casar com meu pai (LAHIRI, 2009, p.80).

Aos poucos, Pranab se deixa seduzir pelo *modus vivendi* norte-americano: casa-se com Deborah, a jovem filha de um casal de professores universitários do Boston College, distanciando-se de suas origens. Suas filhas são educadas como qualquer criança americana e a língua de comunicação familiar é o inglês. Essa mudança causa espanto à família de Shyamal, principalmente à Aparna, para quem Pranab fora mais que um amigo. Ela encontrara no jovem um lenitivo para a própria solidão. Presa a um casamento arranjado, como era de praxe na Índia, sentia-se duplamente deslocada na América, de sua terra natal e de si mesma. Pranab era da mesma cidade em que nascera, tinham gostos comuns e eram quase da mesma idade. A amizade transformara-se em um amor platônico.

Usha, a filha de Aparna, por sua vez, mostra-se predisposta a seguir os passos de Pranab, rejeitando a sua herança cultural. Ela inveja as filhas de Pranab e Deborah, que não precisam usar sáris e não são obrigadas a ir a Calcutá todos os anos em visita às famílias de seus pais:

Assim que vi os irmãos de Deborah, brincando entre si enquanto picavam e misturavam ingredientes na cozinha, fiquei furiosa com minha mãe por ter dado um chique antes de sairmos de casa e me obrigado a vestir um

shalwarkameez. Sabia que, por causa da minha roupa, eles iriam imaginar que eu tinha mais em comum com os outros bengaleses do que com eles. [...] Então subi para um quarto, onde Deborah me emprestou um jeans, um suéter grosso e um par de tênis, deixando-me parecida com ela e as irmãs [...] Quando tornei a descer a escada, animada com essa informação, usando o jeans que tive de arregaçar e com o qual finalmente me sentia eu mesma, reparei minha mãe erguendo os olhos da xícara e me encarando (LAHIRI, 2009, p.95).

Deborah e eu conversávamos livremente em inglês, língua na qual, àquela altura, eu já me expressava com mais facilidade do que em bengali, que era obrigada a falar em casa. [...] Ela sabia tudo sobre os livros que eu lia [...] Dava-me o tipo de presente que meus pais não tinham dinheiro nem inspiração para comprar: um grande livro de contos dos irmãos Grimm ilustrado (LAHIRI, 2009, p.85-86).

Seu desejo de assimilação gera uma atitude transgressora:

Comecei a ter outros segredos, esquivando-me dela com ajuda das amigas. Dizia-lhe que ia dormir na casa de uma amiga, quando na verdade ia a festas, bebia cerveja e deixava que os meninos me beijassem, acariciassem meus seios e pressionassem suas ereções contra meus quadris enquanto dávamos uns amassos em algum sofá ou banco traseiro de carro. Comecei a sentir pena da minha mãe; quanto mais velha eu ficava, mais via como a sua vida era deprimente. Ela nunca havia trabalhado e passava o dia assistindo a novelas para fazer o tempo passar. Seu único trabalho era limpar e cozinhar para meu pai e para mim (...) quando minha mãe reclamava com ele o quanto odiava a vida no subúrbio e o quanto se sentia sozinha, ele não dizia nada para tranquilizá-la. Se está tão infeliz, volte para Calcutá, sugeria ele, deixando bem claro que a separação não iria afetá-lo de nenhum modo. Comecei a imitar meu pai em minha relação com ela, isolando-a duplamente (LAHIRI, 2009, p.93).

Ao contrário de outros grupamentos de migrantes, que jamais retornaram à terra natal, boa parte dos indianos mantém a tradição do retorno periódico para manter vivas as suas raízes. Em *ÕTerra descansadaõ*, conto que narra a visita de um imigrante indiano à sua filha, Ruma, após a morte da esposa, a memória dessas viagens faz parte de um inventário de recordações:

Como quer que ocorressem, essas viagens à Índia eram sempre épicas, e ele ainda se lembrava da ansiedade que lhe provocavam, de ter de fazer tantas malas e levá-las todas para o aeroporto, de manter os documentos em ordem e transportar a família em segurança por tantos milhares de quilômetros. Mas a mulher vivia para aquelas viagens e, até seus pais morrerem, ele também vivia para elas. Assim, continuavam viajando, apesar da despesa, apesar da tristeza, e da vergonha que ele sentia sempre que voltava a Calcutá, apesar do fato de que, quanto mais os filhos cresciam, menos eles queriam ir (LAHIRI, 2009, p.18-19).

O pai de Ruma passara boa parte da vida sentindo o peso da culpa de ter abandonado os pais em troca de uma vida melhor nos Estados Unidos. Ao contrário da esposa, para quem a tradição tinha um valor insubstituível, ele também se acostumara à cultura do país que o

acolhera. Assim, não há surpresa alguma de sua parte ao verificar, durante a visita, que Ruma não fora capaz de ensinar bengali ao seu neto, Akash, porque ela mesma já não dominava o idioma. Ruma sempre fora resistente à tradição. Gostava de roupas e do modo de vida ocidental e parecia-lhe absurdo que sua mãe tivesse mais de duzentos sáris.

Casada com um norte-americano, Ruma se aflige com a visita do pai, ao lembrar que na Índia, cabe às filhas cuidar dos pais viúvos. Muito embora, não seja esse o motivo da visita, Ruma, uma vez mais, demonstra que não tem a menor afinidade com a tradição familiar. A ruptura acontecera muitos anos antes, quando decidira casar-se com Adam:

Dez anos antes, sua mãe fizera tudo que podia para convencer Ruma a não se casar com Adam, dizendo que ele iria se divorciar dela, que no final das contas iria querer uma garota americana. Nenhuma dessas coisas havia acontecido, mas ela às vezes se lembrava dessa época, recordando como tivera de ser corajosa para resistir à indignação da mãe, e também à recusa do pai de expressar até mesmo isso, que lhe parecia ainda mais cruel. «Você tem vergonha de si mesma, de ser indiana, a verdade é essa», dizia e repetia a mãe para Ruma. Ela sabia o choque que aquilo representava; nunca havia revelado aos pais seus outros envolvimento com homens americanos até o dia de anunciar seu noivado (LAHIRI, 2009, p.38).

O conto *Intérprete de malesö* narra a história do Sr. e da Sra. Das, um casal ainda jovem, que, em sua habitual visita à Índia durante as férias, contrata o serviço de um guia turístico indiano. Os três filhos do casal, membros de uma terceira geração da diáspora indiana, se mostram completamente afinados com a cultura estadunidense. Na realidade, a viagem, cujo propósito deveria ser avivar o elo com as raízes culturais, evidencia o distanciamento do casal em relação à tradição.

A história se desenrola num deslocamento ao longo da estrada que os conduz ao Templo do Sol de Konarak e se passa, na maior, parte dentro do veículo conduzido pelo guia, Sr. Kapasi, que também exerce a função de intérprete entre pacientes *guzerates* e médicos em um hospital local, para facilitar a comunicação normalmente dificultada por questões linguísticas.

O contraste entre a família Das, que revela uma total ignorância de tudo o que diz respeito à Índia, e o guia é evidente desde o instante em que se cumprimentam, pois o Sr. e a Sra. Das cumprimentam o Sr. Kapasi com um forte aperto de mão, apesar da primeira reação deste, que junta as palmas da mão como forma de saudação. Na realidade, durante toda a viagem, os membros da família se comportam como estrangeiros e não como descendentes de indianos.

À medida que a viagem prossegue, o Sr. Kapasi se encanta com o fato de a Sra. Das demonstrar interesse em sua atividade de intérprete, passando a idealizar um romance com ela:

O Sr. Kapasi nunca tinha encarado seu trabalho de modo tão positivo. Para ele, era uma atividade ingrata. Não havia nada de nobre em interpretar os males das pessoas, traduzindo fielmente os sintomas de tantas inchações, tantas cólicas estomacais e intestinais, tantas manchas na mão que mudavam de cor, forma e tamanho (LAHIRI, 2001, p.66).

Preso a um casamento arranjado e frustrante e a uma profissão que considera medíocre, o intérprete de males não é capaz de detectar na deferência com que a Sra. Das o trata a necessidade de ausculta. Ela buscava apenas alguém, distanciado o suficiente de sua realidade, a quem pudesse contar que traía o marido. Ao invés do aconselhamento esperado, ela recebe apenas a surpresa do indiano, que jamais esperara ouvir tal confissão:

Eu contei para o senhor por causa da sua qualificação complementar: o senhor não tem nada a dizer? Eu achava que seu trabalho era esse[...]O Sr. Kapasi sentia-se insultado por a Sra Das ter lhe pedido que interpretasse aquele seu segredo vulgar, trivial. Ela não era como os pacientes que procuravam o consultório do médico, que chegavam de olhos vidrados, em desespero, sem poder dormir, ou respirar, ou urinar direito, e sem poder, o pior de tudo, exprimir seu sofrimento em palavras (LAHIRI, 2001, p.81).

Aquela mulher não era uma indiana de fato, mas uma imigrante ocidentalizada, de pernas depiladas e shorts, que via a Índia e os indianos com o exotismo que o Ocidente sempre lhe imputara. Contraditoriamente, o Sr. Kapasi se desinteressa da Sra. Das no momento em que descobre que ela é adúltera. Não há possibilidade de identificação entre eles, pois, como Bhabha (2007, p. 77) nos faz lembrar: a identificação [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem.

A família Das representa uma segunda geração de imigrantes, para quem a visita à terra dos pais é meramente ritualística, posto que os fatores de identificação que os ligaria à Índia não existem e não são cultivados.

Esta breve reflexão sobre personagens imigrantes nos contos de Lahiri evidencia o fato de que mediante as dificuldades que os imigrantes enfrentam em terra estrangeira a tendência natural é a da tentativa de adaptação. Para uns, ela assume a forma de uma assimilação irrestrita, para outros, corresponde a um processo integrativo, que permite o convívio de ambas as culturas. De um modo ou de outro, as personagens de Lahiri refletem não apenas as angústias dos que, lançando raízes em terra estranha, necessitam reconstruir o seu lugar, mas também dos seus descendentes, para quem a herança cultural é, na maioria das vezes, um peso ao invés de ancoragem.

Referências bibliográficas:

BERRY, John W. Migração, aculturação e adaptação. In: *Psicologia, imigração e cultura*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 29-45.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

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

CARREIRA, Shirley de S. G. A representação da identidade em Hell-Heaven. *Soletras*, Rio de Janeiro, n.23, pp. 81-92, 2012.

_____. Memory and forgetting: an analysis of *Unaccustomed Earth*, by Jhumpa Lahiri. *Escrita*, Rio de Janeiro, n.3, pp. 87-97, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

LAHIRI, Jhumpa. Terra descansada. In: *Terra descansada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. Inferno-céu. In: *Terra descansada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

_____. Intérprete de Males. In: *Intérprete de males*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

A figura do autor, biografias, memórias, confissões e testemunhos: apontamentos críticos em *Verão*, de J. M. Coetzee

Larissa Moreira Fidalgo¹
Aídes José Gremião Neto²

O artigo visa estudar a poética de J. M. Coetzee, *Verão* (2010), com base na tríade intelectualóliteratura-mercado. Ao invés de nos valermos inicialmente da Teoria Literária ó imprescindíveis, diga-se de passagem, para não cairmos no risco de uma concepção reducionista daquilo que entendemos como literatura ó, optamos por adotar uma postura contrária, mas não menos produtiva, que parte do contato íntimo com a obra escolhida. Dessa forma, nosso estudo parte de nossa experiência leitora e procura desnudar, em cada fragmento extraído do romance, algumas questões-chave da narrativa contemporânea: o retorno do autor e seu papel como intelectual público, sua relação com o mercado e o deslizamento dos limites éticos face às políticas mercadológicas globais.

Teceremos inicialmente algumas breves considerações acerca da figura do intelectual na cena literária contemporânea, particularmente a partir de algumas reflexões de Pierre Bourdieu (1967), Dominique Maingueneau (2001, 2006) e por Edward Said (2005), estudos que a nosso ver se complementam e, portanto, não podem ser negligenciados.

Em *Verão*, há muitas discussões que se desdobram na estrutura narrativa da narrativa. Uma delas concerne ao *modus operandi* de narrar, que engloba, desde o posicionamento do escritor em face de sua escrita até a mediação dos discursos memorialístico e literário.

Ao colocar a escrita em face de si e de seu eu em face da escrita, Coetzee, por meio de seu narrador Vincent ó investiga um período da vida de John Coetzee, personagem-escritor que, no romance é falecido e possui características similares às do autor do romance ó, cria um jogo de espelhos cujo resultado é a refratação de sistemas dicotômicos se propõem instaurar uma verdade que a narrativa descose. Constituída por metanarrativas, por fragmentos de dois diários que o autor teria escrito e por relatos de

¹ Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da UERJ (PPLIN/UERJ).

algumas pessoas que conviveram mais intimamente com Coetzee ó Julia, sua vizinha; Margot, sua prima; Adriana, uma brasileira; Martin, um colega de faculdade; e Sophie, uma professora francesa –, a biografia ficcional organizada por Vincent abrange aspectos que vão desde a vida pessoal do escritor até o regime do *Apartheid* na África do Sul. Ao colocar sua escrita em face de si e seu eu em face da escrita, Coetzee, numa perspectiva mais ampla, cria um jogo de espelhos cujo resultado é a refratação dos sistemas organizados em torno de uma perspectiva monológica de se compreender os eventos do passado:

Quanto às pessoas que resolvi entrevistar, a resposta não é direta. Fiz duas viagens à África do Sul, no ano passado e no ano anterior para falar com pessoas que conheceram Coetzee [...] O resultado é que o cerne da biografia deverá vir de um punhado de amigos e colegas dispostos a revelar suas memórias (COETZEE, 2010, p. 233).

Afinal, ao entrevistar Margot, Vincent afirma, por exemplo, que elaborou uma narrativa ininterrupta, cortando palavras e inventando outras. Nesse sentido, abandonando os sistemas vigentes de instauração da figura autoral que vêm do século XIX e impedindo uma visão unívoca do personagem Coetzee, podemos dizer que o romance cria, paradoxalmente, o próprio autor e não somente o contrário. Em outras palavras, isso significa que o escritor é òfilho de seu filhoö (OLIVEIRA, 2012, p. 7), òfilho de suas obrasö (MAINGUENEAU, 2006, p. 112), ou seja, ele é criado exatamente por aquilo que cria, expondo-se, desta forma, às dimensões de sua criação.

A autoconsciência instaurada no desenvolvimento desta narrativa, que convoca o debate de diversas noções atreladas à forma de contar os fatos, implica uma quebra de paradigma, para além da questão da desconstrução e reconstrução da figura autoral: entra no debate o próprio arcabouço do romance, isto é, a própria forma. Está em cena uma obra narrativa, mas a qual gênero ela se adequa? De maneira geral, no gênero narrativo ou, estritamente falando, em nenhum ou em vários, como a biografia ficcional, a metanarrativa, a autobiografia ficcional e o romance, para ficarmos com uns poucos.

Todos esses temas são fios condutores dessa narrativa, que se faz/quer urgente, do ponto de vista discursividade, a qual inserimos no panorama reflexivo da contemporaneidade. Estes são, ainda, o ponto de convergência entre o campo literário e o intelectual, searas que, como pensa Pierre Bourdieu, estão interligadas:

[í] el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un

código que tiene en común con ellos ó temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción (BOURDIEU, 1967, p. 172).

Essa consideração de Bourdieu nos coloca diante da problemática da autobiografia como elemento fundador de certa vertente da ficção hodierna. Dentro e fora da obra literária, participando do campo intelectual como personagem e/ou narrador que se autoficcionaliza, o autor se coloca, paradoxalmente, em um entre-lugar, no qual as fronteiras entre o biográfico, o ficcional e o histórico requerem do pesquisador um olhar atento para essa forma ficcional de discurso. Como observou Flora Süssekind (1985), o escritor, não só passa a dialogar com seus pares, nem apenas com o leitor, mas com as diversas instituições que legitimam e gerem a produção e o consumo das obras. Ao colocar em cena os problemas de sua própria inscrição num campo intelectual, onde as obras constituem-se enquanto produto de consumo, mercadoria vendável e lucrativa, a ideia de grande escritor é desconstruída, assim como as fronteiras entre o público e o privado:

A época do grande escritor como oráculo, sim, eu concordo, essa época passou. Mas a senhora não concordaria que um escritor bem conhecido ó vamos chamá-lo assim ó, uma figura bem conhecida em nossa vida cultural coletiva, é, até certo ponto, propriedade pública? (COETZEE, 2010, p. 235).

E é justamente essa desconstrução de ideias que, por vezes, se tornaram hegemônicas ó chamadas muitas vezes de tradição ó que nos insere em outra temática que percorre toda a obra e que dialoga intensamente com a questão mencionada: a figura do intelectual, representado ora pelo personagem Coetzee ora por seu biógrafo Vincent que, reconhecendo os limites de seu relato, volta-se às noções de referencialidade e verdade. Afinal, como indagou Silviano Santiago (1989, p. 38), ó só é autêntico o que eu narro a partir do que eu experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro por ter observado? Assim, destacamos mais um fragmento do romance analisado, para ilustrar esse posicionamento de Vincent a partir de sua conversa com Júlia, uma das mulheres que conheceram o personagem Coetzee:

ô E John não era de falar muito, como o senhor sabe.
 ô *Eu não sei. Nunca estive com ele pessoalmente.*
 ô Para mim é uma surpresa ouvir isso.
 ô *Eu nunca procurei John Coetzee. Nunca me corresponði com ele. Achei que seria melhor eu não ter nenhum compromisso com ele. Me deixaria com mais liberdade para escrever o que eu quisesse* (COETZEE, 2010, p. 41).

Além de apontarem a construção romanesca, os procedimentos ilustrados por esses fragmentos conclamam, na contemporaneidade, um leitor consciente acerca da especificidade dos meandros do jogo ficcional que tem em mãos no diálogo com o hoje. Colocando em circulação as relações entre obra e mercadoria ou entre vida e escrita, percebemos que *Verão* não se constitui como um objeto a ser definido, mas como um efeito que pode ser experimentado por um leitor conclamado a desvelar na trama a relação entre autor, biógrafo, biografado, leitor e opinião pública. Se para as diferentes vozes que compõem a narrativa, a figura de John Coetzee aparece como um ser sem lugar em sua própria matéria física, ãdesencarnado, divorciado do próprio corpoö (COETZEE, 2010, p. 207), talvez seja esse um dos sentimentos a serem cultivados pelo leitor diante de uma narrativa que desafia a circulação de saberes e sentidos cristalizados. O leitor é incessantemente desafiado pelo autor ao longo de toda narrativa, o que não significa que se tenha que, como um detetive, descobrir marcas biográficas na obra, mas de se perceber a existência de um certo sujeito manifesto que se revela como um processo mais amplo de alteridade da própria figura do intelectual-escritor dentro do campo literário, como veremos a seguir.

Inserido no campo literário com a publicação de alguns romances e no campo intelectual com a recriação de si promovida em sua escrita autorreflexiva; com sua participação na academia como professor e em palestras e entrevistas como escritor, J. M. Coetzee configura-se como um bom exemplo de escritor paratópico. Segundo Dominique Maingueneau (2001; 2006), a paratopia diz respeito a uma zona permanente de fronteira a qual se funda no reconhecimento de que ãa existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar sobre si mesma e de se confundir com a sociedade ãcomumö, implicando, aos que estão inseridos na esfera do campo literário, ãa necessidade de reconhecer esse meio-termo e jogar nesse âmbitoö (MAINGUENEAU, 2006, p. 92). A paratopia, portanto, não é uma ausência de lugar do escritor no campo literário e intelectual ou dentro de sua obra, mas ãuma negociação entre o lugar e o não-lugar, um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossívelö (MAINGUENEAU, 2006, p. 92). Colocando-se como um sujeito cuja natureza do trabalho requer afastamento do mundo, por outro lado, há no escritor a necessidade de nele se inseri, restando-lhes a alternativa de legitimar sua condição através da própria escrita, espécie de único refúgio.

Nesse viés, se a relação que o criador mantém com sua obra e, conseqüentemente, a relação que esta mantém com a sociedade são determinadas por

agentes históricos e políticos que compõem a estrutura do campo intelectual, podemos interpretar o reencontro do personagem Coetzee com um antigo colega de escola que obtém sucesso como *marketeiro* como uma possível representação da própria desvalorização do intelectual no mundo globalizado:

Então David Truscott, que não entendia x e y, é um próspero *marketeiro* ou *marqueteiro*, enquanto ele, que não teve nenhum problema em entender x e y e muitas outras coisas, é um intelectual desempregado. O que isso sugere das engrenagens do mundo? O que parece sugerir mais obviamente é que o caminho que passa pelo latim e pela álgebra não é o caminho do sucesso material. Mas pode sugerir muito mais: que entender as coisas é uma perda de tempo; que se você quer ter sucesso no mundo, uma vida feliz, uma bela casa e uma BMW, você deve não tentar entender as coisas, mas simplesmente somar os números ou apertar os botões (COETZEE, 2010, p. 451).

Nesse sentido, as observações de Edward Said (2005) acerca do estatuto do intelectual nos parecem produtivas para este breve percurso interpretativo que traçamos. Duas das principais características do intelectual para o pesquisador palestino são o uso da linguagem como intervenção na própria linguagem e no mundo e o diálogo com o outro e o próprio passado que, ao se entrelaçarem com outras subjetividades, adquirem renovados sentidos. Dessa forma, o intelectual pode adotar uma postura mais próxima do risco, expondo-se à incerteza acerca de suas atividades na esfera pública. O intelectual se insere nos mesmos espaços controlados por especialistas e profissionais, mas exerce a função de levantar questões e provocar os limites morais e éticos no âmago da atividade que observa e na qual age. E é justamente essa postura de distanciamento ó caracterizada por Said (2005) como *exílio e marginalidade* ó que o permitirá desconstruir ideias hegemônicas dos pontos de vista estético, político e histórico. Buscando ilustrar como essa ideia está presente no romance *Verão* (2010), destacaremos os seguintes exemplos:

[...] toda a postura dele (Coetzee) diante do mundo era muito fechada, defensiva (COETZEE, 2005, p. 31).

Mas Madame Denoël, me deixe fazer mais um apelo. Coetzee nunca foi um escritor popular. Com isso não quero dizer simplesmente que os livros dele não vendiam bem. Quero dizer também que o público nunca o aceitou em seu coração coletivo. A imagem que havia dele no âmbito público era de um intelectual frio e arrogante, uma imagem que ele não fazia nada para dissipar. Na verdade, pode-se dizer que ele até estimulava isso (COETZEE, 2010, p. 244).

Dessa forma, verificamos que o papel de John Maxwell Coetzee no campo literário nos revela um caráter político que o escritor ele mesmo assume em suas

ficções. Além disso, não somente o escritor precisa ficcionalizar o mundo, mas, principalmente, inserir-se nele, e por isso a autoficção se mostra como um movimento de descoberta do outro que se torna descoberta de si. O corpo do escritor se funde à obra, que se torna não somente bio/grafia, mas também auto/bio/grafia³: ela se volta constantemente sobre si, sobre o outro, sobre o mundo e sobre o texto, como no diálogo entre Madame Denoël e Vincent:

Madame Denoël, examinei as cartas e os diários. Não dá para confiar no que Coetzee escreve, não como registro factual ó não porque ele fosse mentiroso, mas porque ele era um ficcionista. Nas cartas, ele inventa uma ficção de si mesmo para seus correspondentes; nos diários ele faz a mesma coisa para os próprios olhos, ou talvez para a posteridade. Como documentos, são valiosos, claro; mas quando se quer a verdade, é preciso procurar atrás das ficções ali elaboradas e ouvir as pessoas que conheceram Coetzee diretamente, em pessoa (COETZEE, 2010, p. 234).

Já o movimento de olhar o mundo òfora do textoö pela perspectiva paratópica traduz-se, metaforicamente, por um gesto que aproxima história e enunciação literária e se assemelha a um famoso anjo cujo rosto volta-se para o passado e para as ruínas que o impelem a seguir em direção ao futuro. Recuperando o quadro de Paul Klee, Walter Benjamin (1985, p. 226) mostra que vivemos em um òestado de exceçãoö, no qual a construção de um conceito de história que corresponda a essa verdade é imprescindível para que possamos compreender de forma mais produtiva nosso passado histórico e, conseqüentemente, os diversos elementos heterogêneos do tempo presente.

No capítulo inicial, Cadernos 1972-5, observamos o relato de John acerca de seu descontentamento com a política da África do Sul e com a política segregacionista do *Apartheid*, o qual cindia o país em ònão brancosö e brancos. No capítulo seguinte, Julia fala da vontade de John em fazer sozinho a reforma de casa, o que, no contexto em questão, era um trabalho exclusivo de negros. Nesse momento, pode-se observar que o *Apartheid* é um tema recorrente em toda narrativa, nunca tratado como alvo central da diegese, sendo abordado de maneira sutil. Em todas as entrevistas e fragmentos encontra-se algum tipo de referência a esse episódio, que se configura como uma mácula na história da África do Sul. É possível inferir que o escritor tenha tentado criar,

³ Termo adaptado de Maingueneau, pelo professor Paulo César S. Oliveira, em seu trabalho intitulado òMobilidade e clausura na ficção contemporânea: dois òmodelosö em discussãoö (2014), no qual se propõe uma leitura conjunta de obras dos romances de Milton Hatoum e Bernardo Carvalho. Tal designação surgiu da releitura do termo de Dominique Maingueneau (2001) òBio/grafiaö. Se por um lado este termo trata das relações múltiplas existentes entre vida e escrita, por outro, o do pesquisador Paulo César Oliveira intensifica essas dois campos, de modo a que o prefixo -autoö ponha em evidência o *eu*, seja ele o da escrita ou o da autoria, como agente de uma singularidade que se quer múltipla.

detrás do supracitado jogo de espelhos emoldurado na autoficção, uma narrativa que equivale a um retrato multifacetado construído por diversos personagens da crueldade e horror de uma política separatista:

Houve tempo em que pensava que os homens que sonharam a versão sul-africana de ordem pública, que deram origem ao vasto sistema de reservas de trabalho, passaportes internos e cidades-satélite, tinham baseado sua visão em uma leitura tragicamente equivocada da história. Tinham interpretado mal a história porque, nascidos em fazendas ou em pequenas cidades no interior, e isolados dentro de uma língua que não era falada em nenhum outro lugar do mundo, eles não sabiam avaliar a escala de forças que desde 1945 vinha arrasando o velho mundo colonial. Mas era errado dizer que tinham interpretado mal a história. Porque eles não faziam nenhuma leitura da história. Ao contrário, viravam as costas para ela, descartando a história como uma massa de enganos concatenados por estrangeiros que sentiam desprezo pelos africânderes e que fechariam os olhos se eles fossem massacrados pelos negros, até a última mulher e criança. Sozinhos e se amigos na ponta remota de um continente hostil, eles erigiram seu Estado-fortaleza e se retiraram para trás de suas muralhas: ali manteriam a chama da civilização cristã ocidental acesa até o mundo recuperar a razão (COETZEE, 2010, p. 11).

Assim como é o destino de algumas gerações serem destruídas pela guerra, parece destino da geração atual ser esmagada pela política (COETZEE, 2010, p. 18).

Nesse sentido, podemos dizer que o romance *Verão* é uma narrativa que se insere nos paradigmas e paradoxos da modernidade e provoca seus horizontes iluministas e românticos. Ao refletir intensamente sobre seu processo constitutivo e sobre a condição humana, a poética de Coetzee oferece ao crítico novas possibilidades de pensar a narrativa em tempos de globalização, na medida em que estabelece õ[...] a contradição metalinguística de estar dentro e fora, de ser cúmplice e distante, de registrar e contestar suas próprias formulações provisóriasõ (HUTCHEON, 1991, p. 41), determinando, por conseguinte, as contradições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. Se, como dissemos acima, o caráter paratópico do escritor/intelectual estabelecido na economia textual também aponta para os processos de transformações da sociedade moderna, em que as relações entre história e ficção supõem-se dialéticas e, por conseguinte, aludem a possibilidades de questionamento dos saberes dominantes, observamos ainda que a ficção contemporânea não se desvencilha de um certo õmaterialismo históricoõ, para citarmos os estudos de Walter Benjamin (1985, p. 122):

Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É

uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de voo mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto é revolucionária? ó em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações?

Em outras palavras, trata-se de operar uma revisão dos nossos próprios mecanismos de interpretação e representação, buscando meios de reflexão sobre os produtos literários que os relacione à análise do espaço social em que estão inseridos. Entretanto, para que possamos ir de encontro a isso, é fundamental observarmos que quem se encontra õtrancadoõ em certas amarras discursivas dificilmente conseguirá enxergar esta õcasa de vidroõ com olhos diferentes daqueles que seus próprios ritos biográfico-geracionais lhe impuseram. Nas palavras de Flora Süssekind (1985, p. 9), há

[...] o risco de, ao interpretar o material ficcional contemporâneo, apenas repeti-lo como dicção ensaística, como os fósforos que servem de duplos aos vagalumes. Sem perceber-lhes as lacunas, os titubeios e hesitações, porque muitas vezes são os nossos. Sem delimitar bem quais as linhas de força do período, o que lhe é mais característico, porque tal demarcação envolve obrigatoriamente o reconhecimento de nossa própria historicidade, de nossos limites enquanto personagens disto que se tenta perceber de subido não mais como vivido, mas como objeto de análise. Trata-se, pois, de voltar-se sobre si mesmo. E arriscar-se a duplicar a luz sem achar chave alguma.

Foi a partir desse movimento que nos permite reconhecer no escuro do presente a luz que está em permanente viagem, como diria Giorgio Agamben (2010), que situamos a leitura até então proposta, um modo de entrada no romance *Verão* que privilegiasse texto e contexto, de modo a não negligenciar outras possíveis amplitudes reflexivas a respeito desta obra. Sendo assim, consideramos importante assinalar que duas dimensões da obra se mesclam em uma mesma direção crítica: à medida que a dicção estética do arranjo do enredo assume uma faceta autoconsciente, ao fundar-se em uma metaficção, o pano de fundo temático da história também se emoldura de maneira reflexiva, já que há também um pensamento sobre a ética voltada para uma releitura da história do momento opressor e conturbado que foi o *Apartheid*.

Nesse viés, não há apenas a presença de uma auto/meta ficção, mas, sobretudo, de uma metaficção historiográfica, para mencionarmos a obra homônima de Linda Hutcheon (1991). Longe de estabelecer uma única reflexão sobre *Verão*, propusemos

neste trabalho uma leitura crítica que se quer dialógica e interativa, uma vez que procura dialogar com o panorama crítico-teórico e interpretativo de forma a compor o repertório discursivo-literário produzido por Coetzee e como ele reverbera na academia.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre: Campo intelectual y proyecto creador. In: POUILLON, Jean (Org.). *Problemas del estructuralismo*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1967, p. 135-182.

COETZEE, J. M.: *Verão*. Cenas da vida na província. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIORGIO, Agamben: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, Luiz Costa: *Frestas*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, 2013.

_____. Quem tem medo de teoria. In: _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p.193-207.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Um domínio do realismo na ficção de Bernardo Carvalho. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, n. 14, 2012.

SAID, Edward: *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano: Poder e Alegria. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.11-53.

SÜSSEKIND, Flora: *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.



ISBN 978-85-56-54-007-2