

Dilma Castelo Branco Diniz  
Organizadora

15 2003  
2003

# Brasil - Canadá

## Confrontos literários e culturais

110V.04 / 20  
**U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA**



283370304

**NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA**

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras  
ABECAN/NEC/UFMG  
2003

**Universidade Federal de Minas Gerais**  
Reitora: *Ana Lúcia Almeida Gazzola*  
Vice-Reitor: *Marcos Borato Viana*

**Faculdade de Letras**  
Diretora: *Eliana Amarante de Mendonça Mendes*  
Vice-Diretora: *Veronika Benn-Ibler*

**Associação Brasileira de Estudos Canadenses – ABECAN**  
Presidente: *Sandra Regina Goulart Almeida*  
Vice-Presidente: *Sébastien Joachin*

**Preparação de originais e revisão de provas**  
*Dilma Castelo Branco Diniz*

**Capa, projeto gráfico e formatação**  
*Marco Antônio & Alda Durães*

**Imagem da capa**  
Ville de Québec - Canada.  
Éditions Sylvain Harvey, 1998.  
Photo: *Luc-Antoine Couturier*  
(Obs.: foto impressa em dois tons)

*Faculdade de Letras*

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

10 / 12 / 03

2833703-04

BELO HORIZONTE

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

B823 Brasil – Canadá : confrontos literários e culturais / Dilma Castelo Branco Diniz, organizadora. – Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ABECAN/NEC/UFMG, 2003. 170 p.

ISBN: 85-87470-55-8

1. Brasil – Relações culturais – Canadá. 2. Literatura canadense – História e crítica. I. Diniz, Dilma Castelo Branco.

CDD : 840.9

Faculdade de Letras, sala 3055 | Av. Antônio Carlos, 6627  
Campus Pampulha | CEP 31270-901 | Belo Horizonte, MG  
Tel.: (31) 3499-6008 | Fax: 3499-5120

Associação Brasileira de Estudos Canadenses – ABECAN  
[www.abecan.com.br](http://www.abecan.com.br)

La littérature? C'est pouvoir dire par quels signes  
notre réalité vient vers nous.

*Jean-Pierre Faye*

Au théâtre, j'accorde aux autres une part de création  
qui est égale à la mienne: au metteur en scène, aux  
acteurs, au décorateur, aux techniciens.

*Michel Tremblay*

## Meus agradecimentos

- à Associação Brasileira de Estudos Canadenses (ABECAN) e às professoras Eliana Amarante de Mendonça Mendes e Veronika Benn-Ibler, Diretora e Vice-Diretora da Faculdade de Letras da UFMG, pelo apoio à publicação deste livro.
- aos colaboradores de *Brasil-Canadá: confrontos literários e culturais*, pelo trabalho compartilhado.

# S U M Á R I O

Apresentação	
<i>Dilma Castelo Branco Diniz</i> . . . . .	11
Estudo das transferências culturais: elementos teóricos	
<i>Robert Dion</i> . . . . .	13
Du territoire à l'identité: les représentations du "nous" à travers l'espace romanesque	
<i>Danielle Forget</i> . . . . .	37
Nancy Huston: Do exílio, com amor	
<i>Nubia Hanciau</i> . . . . .	53
Dois romances policiais: convergências e divergências	
<i>Dilma Castelo Branco Diniz</i> . . . . .	67
Identidade e alteridade em três romances das Américas	
<i>Luiz Claudio Vieira de Oliveira</i> . . . . .	79
Corações fêmeas e especiarias de longe: a nova diáspora e o sujeito	
<i>Sandra Regina Goulart Almeida</i> . . . . .	95
Passados presentes: Emma LaRocque e as culturas indígenas no Canadá	
<i>Lúcia Helena de Azevedo Vilela</i> . . . . .	105
A casa dos espelhos: o olhar, os espelhos e a gestação da memória no exílio	
<i>Haydée Ribeiro Coelho</i> . . . . .	113
Brasil-Canadá: diálogos entre mulheres negras	
<i>Janaina Minelli de Oliveira</i> <i>Silvana Maria de Jesus</i> . . . . .	123
Elsinore: o Hamlet de Robert Lepage	
<i>Thaís Flores Nogueira Diniz</i> . . . . .	147
O ritmo na cena teatral de Brad Fraser	
<i>Luiz Otavio C. Gonçalves de Souza</i> . . . . .	155

# A P R E S E N T A Ç Ã O

*Brasil-Canadá: confrontos literários e culturais* reúne trabalhos de pesquisadores brasileiros e canadenses sobre questões que envolvem a crítica, a literatura e o teatro canadenses.

Inseridos no continente americano, o chamado “Novo Mundo”, o Canadá e o Brasil são considerados espaços privilegiados de comunidades “novas”, marcadas pela colonização européia e por sucessivos grupos de imigrantes de variada procedência. Essas peculiaridades favorecem o surgimento de construções identitárias a partir de múltiplos enraizamentos e trânsitos. Por isso, são países que oferecem ao leitor interessado pelos estudos relativos ao conceito de “identidade cultural” um rico e amplo campo de reflexões.

Por outro lado, dentre os significados da palavra “confronto”, estão o cotejo, o paralelo e a comparação, procedimentos que permeiam os artigos aqui apresentados. E se atribuir sentido a um “texto” é conectá-lo a outro, o sentido será sempre móvel, pois depende do caráter variável do conhecimento e da capacidade de ligação de cada interpretante.

Daí a importância de atravessar fronteiras, percorrer espaços, estabelecer novos contactos que, geralmente, propiciam a construção de uma visão crítica e analítica da experiência desse contacto com os outros.

Como sugerem as epígrafes de Jean-Pierre Faye e de Michel Tremblay, os textos aqui reunidos nos revelam o poder dos signos através dos quais a literatura nos mostra a nossa própria realidade e também nos lembra que um espetáculo teatral vai muito além do texto escrito, é um trabalho coletivo e só tem sentido através de uma cultura, de uma civilização. Tais escritos se inserem, portanto, não só dentro da perspectiva da literatura comparada como também no âmbito das relações interculturais.

A maioria dos textos desta coletânea provém de estudos desenvolvidos no Brasil, principalmente na Universidade Federal de Minas Gerais, e se vinculam a certas áreas que apresentam um fértil diálogo com o Canadá, através da literatura de língua inglesa, da literatura do Quebec e das artes cênicas.

A relevância de efetivo diálogo que se estabeleceu entre professores universitários brasileiros e canadenses evidencia-se também pela presença, neste livro, de dois artigos de pesquisadores canadenses.

Dilma Castelo Branco Diniz

# Estudo das transferências culturais: elementos teóricos

Robert Dion\*

Desenvolvido na França e na Alemanha há aproximadamente 15 anos,<sup>1</sup> o estudo das transferências culturais permanece relativamente desconhecido no Quebec, onde tende a ser confundido com o estudo das influências – e, de modo geral, até mesmo com os trabalhos comparatistas e hermenêuticos. Ora, mesmo considerando que a pesquisa sobre as transferências entre culturas atravessa necessariamente certas questões obsessivas do comparatismo clássico e da estética da recepção, não se pode deduzir, contudo, que se trata do mesmo antigo vinho servido em novos odres: tal pesquisa supõe, na verdade, uma mudança considerável de perspectiva. Pretendo, neste texto, avaliar essa mudança de ponto de vista e, simultaneamente, determinar as principais características desse tipo de estudo; conseqüentemente, serei indiretamente levado a precisar o tipo de enfoque que tenho a intenção de utilizar ao tratar das transferências da Alemanha em direção ao Quebec, por intermédio de *Liberté [Liberdade]*.

Após uma breve justificativa da escolha da teoria das transferências culturais, primeiro em função da definição de interculturalidade à qual está subentendida, segundo, insistindo no contraste com o comparatismo e a estética da recepção, deter-me-ei na noção de cultura nacional – necessariamente fundamental quando se trata de estudar as trocas entre

---

\* Professor da Université du Québec à Montréal.

<sup>1</sup> Philippe Régnier atribui a criação do termo “transferência cultural” a Michaë Werner, situando-a em 1984 (1991: 3).

<sup>2</sup> Em publicação prevista para 2003.

nações ou países. Em seguida, abordarei a teoria das transferências propriamente dita, distinguindo os ângulos de estudo (hermenêutico, conjuntural, institucional, genético), os processos que estão na base das trocas (seleção, mediação, recepção) e, enfim, os campos de aplicação da interculturalidade, que também são modos de inscrição (percepção do Outro, transferências, escrita intercultural).

## Interculturalidade, comparatismo e estética da recepção

As transferências culturais repousam, obviamente, sobre as relações interculturais.

A interculturalidade coloca a primazia da *relação real* entre as culturas, não procura a essencialidade das culturas específicas postulando uma originalidade que as isola das culturas vizinhas, nem valoriza a mestiçagem em si, mas se interessa sobretudo pelos *contatos* das culturas – “bem” ou “mal” sucedidos, isso não vem ao caso –, pelas *trocas* concretas, seja de textos, traduções, informações, conceitos, símbolos, etc. A interculturalidade não se reduz, portanto, a uma ideologia e se protege, em princípio, de qualquer xenofobia assim como de qualquer heterofilia (por exemplo, a mestiçagem enquanto “dever-ser”<sup>3</sup>). Distingue-se, nesse ponto, da *multiculturalidade* que tende a assimilar-se ao multiculturalismo. Este último constitui uma ideologia e uma política fundadas na valorização da etnicidade, a qual poderia ser formulada da seguinte forma: “a cada um sua cultura”. Unindo os pólos culturais cuja diferença não pretende abolir totalmente, a interculturalidade está ainda mais afastada do modelo do *melting pot* (ou assimilação cultural) à maneira americana. Em primeiro lugar, representa de fato um ponto de vista definitivamente empírico sobre um objeto de estudo e não uma solução aos problemas provenientes da diversidade das culturas. Enfim, a interculturalidade tampouco se assimila à *transculturalidade*, tal como a definiram principalmente certos escritores ítalo-quebequenses (Fulvio Caccia e Lamberto Tassinari, e a revista *Vice-versa*). A transculturalidade quer promover a travessia das culturas:

---

<sup>3</sup> Geneviève Mouillard-Fraisse observa que “tanto a violência quanto a invasão provocam a mestiçagem e a negam, produzindo emaranhados de diferenças impensáveis” (1995: 30). E sobre Édouard Glissant: “Toda sua escritura (ensaio e romance) diz o terrível preço da mestiçagem, a violência de uma cultura sobre a outra, a dor de um rastro cultural que se tornou impensável” (1995: 34).

considera que as culturas, as línguas são enriquecidas a partir do momento em que se deixam penetrar por outras culturas que dividem o mesmo território, essencialmente pelas culturas ditas *migrantes*;<sup>4</sup> esse modelo vale particularmente para as pequenas culturas (o Quebec, entre outras), que se deixam facilmente “atravessar”; seria esse o caso das culturas mais hegemônicas e mais antigas como as culturas francesa e alemã?: a questão fica em suspense.

O próprio fato de a teoria das transferências (inter)culturais dedicar-se aos contatos concretos que se efetuam em um espaço-tempo determinado basta para distingui-la da abordagem comparatista, que busca seu “foco” no próprio autor da comparação, o qual delimita seu terreno e fixa o *tertium comparationis*. O comparatista pode muito bem aproximar obras ou procedimentos que não tiveram, historicamente, nenhum contato: é o caso da comparação clássica entre as tragédias de Shakespeare e as de Racine, escritas em épocas diferentes e cujo ponto de comparação situa-se em um terceiro lugar, na referência mais ou menos direta à poética aristotélica, por exemplo; esse também é o caso de uma comparação como a do barroco francês e do barroco alemão, que são fenômenos distintos, sem relação direta e, contudo, comensuráveis. Apesar disso, os enfoques comparatista e intercultural encontram um ponto de contato no recurso quase inevitável à noção de influência;<sup>5</sup> mas enquanto o comparatismo, até bem recentemente, contenta-se em retrair as influências diretas de um determinado escritor sobre um outro autor (influência do teatro de Friedrich Schiller sobre Victor Hugo), os estudos interculturais rejeitam essa noção um tanto vaga, que não considera a posição do autor-fonte no sistema de sua própria literatura; que pressupõe uma lógica dominante-dominado (a cultura influenciada sendo automaticamente subordinada àquela que influencia); que ignora as eventualidades da transmissão da pretensa influência e,

---

<sup>4</sup> Fulvio Caccia, em artigo recente, lembra a origem do termo: “A transcultura ou a transculturação tem dois sentidos diferentes: o primeiro data de 1940 e deve-se ao cubano Fernando Ortiz que forjou o termo significando ‘a síntese’. Esse neologismo traduzia melhor, segundo o pesquisador, a superposição brutal das culturas que caracteriza a América e cuja mestiçagem permanece a própria essência. A segunda definição remete à falta, à doença, tendo sido empregada nos meios clínicos norte-americanos para designar um certo tipo de psiquiatria que se tornou, atualmente, ‘étnica’.” (Caccia, in Giguère, 2001: 33).

<sup>5</sup> Michel Espagne fala da “dimensão mágica” que permanece ligada a esse termo (1993: 15).

notadamente, as resistências culturais da cultura receptora – em resumo, que silencia as questões do porquê e do como (Régner, 1991). Essa crítica da noção de influência individual vai ao encontro daquela formulada pelos teóricos da escola de Tel-Aviv (v. Even-Zohar, 1990, et Dion, 1995), que propõem abordar o fenômeno no âmbito de uma teoria dos polissistemas (sistema da cultura de partida e sistema da cultura de chegada) e que, seguindo o exemplo dos teóricos das transferências culturais, insistem na dimensão coletiva e sistêmica da influência.

A teoria das transferências distingue-se igualmente da estética da recepção, a qual concentrou-se principalmente na apropriação dos textos canônicos por uma micro-sociedade de leitores de elite – em geral de grandes autores ou de grandes críticos, cuja atividade deixou rastros materiais ou intelectuais sob a forma de interpretações reconhecidas ou de tradições de leitura. As transferências, por sua vez, não se limitam unicamente aos textos literários canônicos e à produção das interpretações dominantes, mas se dedicam também, por um lado, aos textos aferentes (traduções, críticas, comentários, etc.) e, por outro lado, às leituras e às interpretações mais “inconstantes”, menos prestigiosas, produzidas por intermediários culturais patenteados (“descobridores” literários, professores, jornalistas, especialistas, etc.) ou diletantes (críticos ocasionais, publicitários, viajantes, tradutores, etc.). As transferências englobam então, e ultrapassam por assim dizer, os estudos da recepção. Além disso, como observa Hans-Jürgen Lüsebrink em artigo dedicado às diferenças entre estética da recepção e teoria das transferências culturais, esta última não se limita necessariamente à importância do texto: ora ela ultrapassa as fronteiras da textualidade para privilegiar a troca de formas interacionais (festas, rituais, etc.) e de suportes não-escritos (imagens, melodias, etc.), ora, em sentido contrário, atomiza o texto para reter somente conceitos tais como o de “nação” (1995: 42). Lançando mão de todos os recursos, à dimensão textual são acrescentadas, em suma, as de extratexto e de infratexto.

Portanto, se tenho a intenção de privilegiar a noção de *transferência cultural* ao invés das noções de *comparação*, de *influência*, de *interferência* ou de *recepção*, deve-se, em definitivo, às razões que Hans-Jürgen Lüsebrink e Rolf Reichart apresentam em sua introdução a uma coletânea publicada recentemente sobre as transferências franco-alemãs de 1770 a 1815: salientar o processo da troca, seu aspecto concreto e material (os bens culturais são produtos, transmitidos e consumidos), mas também o processo das transformações imateriais que submete às partes em questão (dinâmica dos comportamentos de

aculturação e de adaptação<sup>6</sup>); neutralidade do conceito, livre de conotações hegemônicas e centrado nas necessidades do receptor (1997: 19-20).

## Cultura e nacionalidade

Os estudos interculturais situam-se no campo chamado, na Alemanha, de *Kulturwissenschaften* e, nos países anglo-saxões, *cultural studies*. Esses estudos fundamentam-se na definição, mínima certamente, da cultura enquanto sistema semiótico de símbolos provenientes de uma comunidade e materializados nos “textos”, no sentido amplo, dentre os quais alguns se constituem como obras canônicas em um determinado espaço (composto de uma ou de várias culturas ditas “nacionais”: culturas francesa, inglesa, alemã e assim por diante). Desde, pelo menos, o século XVIII e o início do XIX, esse espaço cultural é cada vez mais circunscrito pela *língua*, em conseqüência do refluxo quase completo do latim a título de *língua franca*, e superpõe-se à *nação*, conceito polissêmico, como sabemos. Nação e língua estão, de fato, reciprocamente relacionados: no *Dictionnaire de l'Académie* [*Dicionário da Academia*] de 1694, encontra-se, inclusive, a seguinte acepção do conceito: “A nação é constituída por todos os habitantes de um mesmo Estado, de um mesmo país, que vivem sob as mesmas leis e *usam a mesma linguagem*” (o grifo é nosso; citado por Dann, 1997: 761-762).

Michel Espagne et Michaël Werner lembram oportunamente que, seja o que quer que pensemos, “o próprio elemento nacional possui um fundamento intercultural” (1994: 7), uma vez que as formas de interculturalidade intervêm no próprio processo de definição da identidade nacional<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Ver Werner, 1997.

<sup>7</sup> Às vezes, dentro de uma certa cultura, como foi o caso das culturas regionais na França (culturas bretã, còrsica, picardia, etc.) até o século XX. Por outro lado, apoiando a afirmação de Espagne e Werner, Lüsebrick observa, a propósito do conceito alemão de “nação”, que aquilo que “pareceu durante muito tempo como resultado de evoluções autônomas, até mesmo de uma ‘tomada de consciência nacional’, revela-se, se olharmos mais de perto, como a conseqüência de processos interculturais complexos em que fenômenos de aculturação e de imitação cotejam formas de adaptação produtiva, mas também de rejeição, de réplicã e de negação radical cuja estrutura é inseparável, entretanto, da matriz de partida” (1995: 43-44). Isso significa, concluindo o capítulo sobre a nação, que a originalidade dos conceitos nem sempre provém de onde pensamos, que na maioria das vezes resulta de uma concatenação inédita e não de uma reflexão inaugural.

até mesmo no desejo de diferenciação: não é sem dúvida alguma um acaso se, na Alemanha, os conceitos de nação e de identidade nacional elaboram-se, sob o impulso de Johann Gottfried, *contra* o universalismo autoproclamado da cultura francesa<sup>8</sup> – em referência, nesse caso, à nação rival. A propósito de Herder e de seus sucessores, Bernd Kortländer observa com pertinência:

(...) a nação não é simplesmente mais um termo quantitativo de classificação, uma subdivisão da taxonomia histórica, como ainda no século XVIII, mas torna-se a categoria identitária dominante. Quanto à história literária nacional, esta procura evidenciar a evolução *teleológica* do espírito ou do caráter de uma nação afim de mostrar sua especificidade e, finalmente, sua superioridade em relação às outras nações. Ela se faz o espelho da vida interior de uma nação e representa a evolução simbólica da identidade nacional. O curso fortuito dos acontecimentos históricos torna-se inteligível, uma vez que tem uma origem e orienta-se em direção a um único fim (que permanece ainda obscuro); a “nação” torna-se o *a priori* da História. (Kortländer, 1994: 123)

A concepção de nação elaborada por Herder, bem como a de literatura que dela resulta, é, em resumo, essencialmente diferencial: dessa forma, o destino da nação consiste primeiramente em apurar constantemente sua diferença. Entretanto, apesar da pregnância dos nacionalismos literários – construções ideológicas coletivas regidas pela busca do próprio, pela exclusão do exógeno – e apesar da relativa impermeabilidade de certas barreiras lingüísticas, questiona-se sempre o porquê das literaturas, consideradas “não apenas como textos mas como princípios de exegese, das instituições de ensino, das revistas ou das bibliotecas serem [...] atravessadas por uma rede de relações interculturais, ao mesmo tempo em que elas se dizem deliberadamente nacionais” (Espagne et Werner, 1994: 10).

Dentro da esfera à qual me limitarei aqui, o estudo das transferências culturais procede da necessidade, para compreender a lógica da evolução e do desenvolvimento efetivos de uma ou várias literaturas,

---

<sup>8</sup> Diga-se de passagem, Herder acredita também a tese da relação língua-nação; o autor afirma que “é por meio da língua que uma nação é formada e educada; é através dela que esta adquire o sentido de ordem e de honra, é ela que lhe fornece os costumes e a arte das relações humanas, mas também celebridade, zelo e poder” (citado por Dann, 1997: 763).

de ir além do quadro estritamente nacional.<sup>9</sup> Com efeito, torna-se evidente que a ancoragem discursiva das diversas literaturas revela-se amplamente pluricultural: nenhuma delas busca unicamente em suas próprias fontes, em sua própria tradição, por mais imperialista que seja o discurso sobre si-mesma (v. o exemplo da França até *De l'Allemagne* [*Da Alemanha*], de Madame de Staël, em 1813), por mais inapta que seja a reconhecer o estrangeiro.<sup>10</sup> A abordagem intercultural contribui apenas a tornar mais aparente esse fato irrecusável: nenhum texto é obra de um só sujeito, nem se escreve a partir de uma única cultura. Da mesma forma que a identidade individual situa-se no cruzamento das identidades pessoal, familiar, regional, nacional, ocidental e assim por diante, a escrita literária elabora-se no cruzamento das culturas – mesmo que seja ao apelar para um certo número de “clássicos” de certa forma “supra-nacionais”. Como sabemos, um escritor não faz apenas obra narcísica, ele trabalha com uma língua que é, ela mesma compósita; ele reinterpreta, às vezes sem o saber, uma tradição literária geralmente mais vasta que a própria tradição nacional. Donde uma indiscutível “internacionalidade das literaturas nacionais”.<sup>11</sup> Como observam resumidamente Espagne e Werner,

---

<sup>9</sup> De acordo com Werner, “os comparatistas postularam, há muito tempo, a existência de trocas entre tradições nacionais, sendo a própria idéia de literatura nacional concomitante à de sua superação” (1994: 17).

<sup>10</sup> Para Humboldt e Schlegel, por exemplo, “os franceses seriam inaptos à hermenêutica; eles não seriam capazes de empatia, de compreender e de reconhecer alguma coisa de estranho, outra” (Oesterle, 1994: 35).

<sup>11</sup> Retomo, nesse ponto, traduzindo-o, o título do *Sonderforschungsbereich* (SFB – “Área especial de pesquisa”) da Universidade de Göttingen, *Internationalität nationaler Literaturen*, pesquisa em curso desde 1997, desenvolvida por pesquisadores de diversas especialidades (medievistas, germanistas, eslavistas, romanistas, etc.) Notemos, por outro lado, que essa internacionalização não implica que a noção de “literatura nacional” tenha se tornado caduca (os escritores realmente inclassificáveis do ponto de vista da relação à nacionalidade constituem exceção), mas traduz simplesmente o fato de que as literaturas, e até mesmo as pequenas, circulam fora de suas fronteiras e de suas tradições, que as migrações de escritores de uma cultura à outra tornam-se comuns, que o repertório das tradições literárias estrangeiras acessíveis aos escritores tende a aumentar (ver Moouillard-Fraisse, 1995).

“Não há literatura nacional sem contatos interculturais que fazem alternar uma vontade de distância radical e a necessidade de processo de tradução, que são ao mesmo tempo uma apropriação da alteridade, um desvio para falar de si-mesmo e talvez, ainda, o reconhecimento de uma alteridade íntima.” (1994: 8).

Mas a apreciação dessa “internacionalidade” e a medida da penetração estrangeira no seio de um campo literário nacional permanece, convenhamos, uma tarefa bastante delicada, ainda mais que se existem linhas de fratura culturais nacionais desde, pelo menos, o despertar das nacionalidades na passagem do século XVIII ao XIX, uma tradição humanista secular (baseada numa retórica universal, um parentesco das línguas, das utopias sociais com pretensões transnacionais, um cânone greco-latino comum<sup>12</sup> – Szegedy-Maszák, 1986: 45), que desdenhava as fronteiras culturais, sempre constituiu um contrapeso eficaz contra a lógica da diferenciação (v; Espagne e Werner, 1987: 971). Concretamente, a transferência intercultural funciona geralmente em dois sentidos contrários: de um lado, delineia um processo de mediação através do qual as diferenças culturais conseguem equilibrar-se, a compensar-se (*sich ausgleichen*); de outro lado, ela age como um fator de estabilização e de solidificação (até mesmo de rigidez) do próprio e também do estrangeiro, que conduz logicamente a seu distanciamento recíproco<sup>13</sup> (Espagne e Werner, 1988: 14).

Diga-se ainda de passagem que a literatura não é apenas tributária das trocas entre as culturas: revela-se igualmente criadora de contextos interculturais. Em uma obra que se tornou um clássico, *Literatur und Fremde* (1985), Dietrich Krusche chama a atenção, e com razão, sobre o fato de que a literatura é ao mesmo tempo mediadora e “mediada”, transmissora e transmitida. O autor intitula, inclusive, as duas partes de seu livro “Literatur als Vermittlung” e “Die Vermittlung der Literatur”,<sup>14</sup> mostrando como, por um lado, a literatura utiliza obliquamente as

---

<sup>12</sup> “Some of the most eminent interprets of the past thought in terms of a uniform *Weltgeschichte*” (Szegedy-Maszák, 1986: 46).

<sup>13</sup> “Dabei ist vermutlich zu erwarten, daß die Selbstkonstitution der nationalkulturellen Identität auf Vorstellungen fremder kulturellen Identitäten bezogen ist” (Espagne et Werner, 1988: 33); “donde deve-se provavelmente esperar que a autoconstituição da identidade cultural nacional esteja ligada às representações de identidades culturais estrangeiras.”

<sup>14</sup> “A literatura como mediação” e “a Mediação da literatura”.

culturas estrangeiras e as repercute (o autor cita, entre outros, o exemplo do haïku, forma radicalmente estrangeira de início, que em seguida foi adotada e adaptada pelas principais tradições ocidentais, contribuindo de uma certa maneira a sua “japonização” e, por conseguinte, a uma “ocidentalização” do haïku), e como, por outro lado, ela pode ser pretexto e objeto de uma transmissão (nos cursos de língua estrangeira, notadamente).

Com o objetivo de listar os problemas práticos colocados pela análise, distinguiremos em seguida os três campos de aplicação dos estudos interculturais: 1) o da percepção do Outro e da alteridade cultural em geral; 2) o das transferências propriamente ditas, isto é, da seleção, da mediação e da recepção dos objetos que passam de uma cultura à outra; 3) o das formas concretas de amálgama cultural, como por exemplo a emergência de práticas escriturais polifônicas, intertextuais e interdiscursivas. Retomarei essas três dimensões mais adiante. No momento, contentar-me-ei em assinalar que, no que diz respeito às relações Quebec-Alemanha através de *Liberté*, as transferências de objetos culturais (campo de aplicação n. 2) desempenharão um papel determinante, uma vez que os contatos diretos com o Outro, que normalmente incidem em nossa percepção, permanecem bem reduzidos (uma viagem bastante breve de André Belleau à Alemanha, algumas turnês de Fernand Ouellette que realiza nesse mesmo país séries de entrevistas para Rádio-Canadá, algumas estadas de Pierre Turgeon). Nesse tipo de contexto, a transferência adquire uma importância singular, na medida em que condiciona tanto a percepção da alteridade quanto a emergência de práticas de escrita híbridas.

## **Aspectos hermenêutico, conjuntural, institucional e genético das transferências**

Em um artigo inaugural dedicado à “Construção de uma referência cultural alemã na França” (1987), Espagne et Werner consideram as transferências enquanto objeto histórico “concretizado em textos, documentos, em seguida num discurso ideológico coletivo que participa da (...) construção de uma referência” (1987: 969). Ao privilegiar a descrição dos fenômenos de transferência em sua relação sistemática com a cultura receptora (1970), os autores propõem distinguir quatro ângulos de estudo: *hermenêutico, conjuntural, institucional e genético*.

Em primeiro lugar a abordagem hermenêutica, que remete ao tempo longo da história, considera a transferência como uma tentativa de reinterpretação que consiste na aclimação da contribuição estrangeira

através da fundação de uma tradição interpretativa autóctone. Modo de aculturação particularmente eficiente, essa hermenêutica situa-se em dois níveis, como observam Espagne e Werner:

“por um lado, trata-se de extrair a verdade de obras estrangeiras que são mais conhecidas de nome do que por experiência própria; por outro lado, e graças a essas obras, reencontrar a verdade de uma tradição nacional que pode, ela mesma, já ser constituída dos esforços sucessivos para interpretar o outro.” (972)

ou seja, trata-se de compreender o Outro como ele mesmo se compreende – manifestação típica da empatia que está na origem do ato hermenêutico –, em seguida compreender-se a si mesmo por intermédio do Outro.

O estudo da conjuntura, em segundo lugar, permite dar conta da multiplicidade das trocas pontuais que se destacam sobre o fundo de paradigmas culturais mais ou menos estáveis (distribuídos no tempo longo da história). Esse estudo consiste em encarar a apropriação de elementos exógenos não apenas em função do exterior, mas também e principalmente em relação com o estado da cultura nacional (976): dessa forma, a recepção dos autores europeus por François Ricard em *La Littérature contre elle-même [A literatura contra ela-mesma]* (1985), para citar apenas um exemplo, só pode ser plenamente entendida dentro do contexto do debate sobre a americanidade – e a americanização – da cultura quebequense, que fazia furor na década de 1980. De acordo com Espagne e Werner, as motivações conjunturais da transferência cultural se resumem na dupla *legitimação/subversão*: uma contribuição estrangeira poderá ser utilizada com o objetivo de garantir o poder cultural do mediador, para legitimar tal posição estética, filosófica ou, ao contrário, para subverter uma idéia dominante dentro da cultura receptora, para estremecer o edifício do gosto e dos costumes. A transferência representa, desse ponto de vista, um desafio ideológico capital.

Terceiro ângulo de estudo das transferências culturais, a instituição – definida globalmente como “forma de organização de um agrupamento humano integrado ou não às engrenagens do Estado, caracterizado tanto por leis quanto por costumes” (980) – diz respeito tanto ao comportamento social de grupo e às estratégias individuais dos agentes da transferência, quanto às formas concretas de difusão da cultura colocadas em prática por esses agentes, sejam eles redes particulares, revistas ou, algo mais determinante ainda, o ensino (em especial o de línguas estrangeiras).

Quarto e último enfoque analítico, enfim, o da gênese e funcionamento de uma referência estrangeira no seio da cultura receptora, gênese que se efetua no tempo longo da história, assim como o trabalho de reinterpretação da contribuição exterior. Espagne e Werner notam que a questão da gênese vai tradicionalmente ao encontro da autenticidade da influência recebida; entretanto, considerando a produtividade do contrasenso e da incompreensão em geral, os autores propõem colocar a questão de outra forma:

Pergunta-se o quê Villiers compreendeu sobre Kant, o quê Cousin compreendeu sobre Hegel (...). Ora, importa inverter essa questão, passar da questão do objeto à questão do funcionamento, da questão do quê à questão do como. A teoria das conjunturas já abalou a representação da autenticidade. Convém eliminá-la através da teoria do funcionamento e da constituição da referência alemã. O funcionamento é, ao mesmo tempo, de ordem sociológica e de ordem discursiva, de modo que convém apreendê-lo nessa dupla especificidade. (1984).

Delinea-se nessas linhas, em primeiro lugar, uma sociologia dos mediadores (que ultrapassam as barreiras culturais muito mais rapidamente que as obras) e do sistema constituído pelas redes – descentralizadas ou policentralizadas – onde a referência estrangeira elabora-se coletivamente; em segundo lugar, uma análise de tipo discursivo que poderia conduzir à hipótese “de uma gênese coletiva do discurso, de um rascunho coletivo [que] permite articular a categoria da rede e a da ideologia como discursos fixados em textos” (1986). Essa gênese do discurso, próxima do sentido dado por Foucault, e a sociologia dos mediadores e dos sistemas unem-se, conseqüentemente, para constituir uma sócio-semiótica das transferências complementar dos outros três tipos de análise.

### Seleção, mediação e recepção

De um ponto de vista abrangente, vários comportamentos culturais relativos às transferências de uma cultura à outra podem ser observados. Apresentados de forma progressiva, são: 1) a *recusa defensiva* da importação de textos, procedimentos, elementos lingüísticos, etc.; 2) a *recusa imperialista* da importação, em virtude de uma presunção de superioridade cultural 3) a *aceitação da importação sem adaptação* ao contexto cultural de chegada; e 4) a *aceitação da importação com*

*adaptação* (Robyns, 1995). Naturalmente, vários desses comportamentos são suscetíveis de conviver dentro de uma mesma cultura, dependendo dos diversos fatores e grupos de agentes envolvidos. Contudo, seja qual for o comportamento adotado por uma cultura ou por uma de suas camadas, este se manifesta através de processos de seleção, de mediação e de recepção, os quais gostaria de abordar em seguida.

Kortländer distingue três níveis de transferências culturais que se encontram nos processos de seleção, de mediação (de “transporte”, utilizando seus próprios termos) e de recepção (de “integração”). São os níveis dos *intermediários* ou *mediadores individuais* (*Vermittler*), dos *grupos* (*Gruppen*) e das *unidades de organização internacionais* (*internationale Organisationseinheiten*). Limitarei a abordagem aos dois primeiros níveis, por dizerem mais diretamente respeito à minha proposta, para estudar como eles especificam os processos de seleção, de mediação e de recepção que me interessam mais particularmente. Não é preciso dizer que esses dois níveis pedem uma separação clara, *a fortiori*, pois as motivações dos grupos, e especialmente dos grupos nacionais, são sempre representadas por indivíduos: os verdadeiros atores da transferência. Uma troca entre indivíduos, todavia, (por exemplo, uma troca de separatas) não é de forma alguma da mesma ordem que uma transferência cultural entre nações, como também nota Kortländer:

Denn um zu nationaler Bedeutung zu gelangen, muß das im Kulturgedächtnis lagernde Element zunächst aktiviert werden im Sinne eines Beitrages zur kulturellen Binnen-oder Außendifferenzierung der nationalen Kultur. (Kortländer, 1995: 6).<sup>15</sup>

Começamos então pela *seleção*, que remete à escolha dos objetos transferidos em virtude de motivações particulares. Esse processo comporta uma dimensão qualitativa (qual a natureza do que é selecionado?) e uma dimensão quantitativa (quantos textos, autores, conceitos da cultura receptora foram escolhidos?). O estudo empírico da seleção permite identificar uma lógica seletiva – a ser relacionada às motivações da cultura receptora. A seleção torna-se necessária devido ao fato de que

---

<sup>15</sup> De modo geral, apresentarei as citações em língua estrangeira na versão original, no corpo do texto, com a tradução em nota. “Pois para atingir uma significação nacional, um elemento depositado na memória cultural deve primeiro ser ativado enquanto contribuição à diferenciação interna ou externa da cultura nacional”.

a oferta cultural tende a ultrapassar amplamente o domínio lingüístico – uma vez que a língua, como já vimos, representa uma marca cultural significativa – para o qual ela foi criada. Naturalmente, a arte e a ciência “visam (...) uma validação e um reconhecimento gerais que ultrapassam (...) as fronteiras nacionais e outras”; mas “por um lado, a forma histórica de sua manifestação, e em especial seus modos de recepção e de avaliação, estão sempre ligados, pelo menos desde os tempos modernos, a um pano de fundo determinado das mais diversas maneiras pelas fronteiras”<sup>16</sup> (Kortländer, 1995: 2). Esse duplo movimento de ampla oferta e de demanda relativamente restrita, favorece as transferências culturais e ao mesmo tempo as limita, instalando uma dissimetria que torna o processo de seleção necessário.

No nível individual – o dos mediadores *autorizados* tais como os jornalistas, tradutores, professores de língua, etc., mas também os “anônimos”, imigrantes, soldados, marinheiros, turistas, comerciantes, etc. (Kortländer, 1995) –, a seleção é determinada por motivos extrínsecos – as relações amigáveis ou de outros tipos de laços ou deveres, ou ainda a conjuntura imediata, a falta de tradutores, notadamente – e por motivos intrínsecos, os quais Kortländer distribui em três categorias: os interesses técnico, prático e ideológico (p. 7 e segs.). O interesse técnico corresponde à vontade de otimizar os modos de fazer através da importação de técnicas tais como os novos instrumentos de música, a crítica do estudo das fontes em história, etc.; o interesse prático, voltado para a compreensão do Outro e de si mesmo, “encontra-se expresso antes de tudo nas traduções, nas edições de textos e de obras, na leitura, na crítica e transferência de textos (...), na execução e impressão de obras musicais e teatrais, na organização de exposições, compra de quadros, etc.”(7);<sup>17</sup> quanto ao interesse ideológico, *auf Herrschaft*

---

<sup>16</sup> Quando as citações em língua estrangeira estão integradas a uma frase em francês, estas serão citadas em francês no corpo do texto, com o original em nota. Nesse caso: “zielen [...] auf allgemeine, nationale und sonstige Grenzen [...] überschreitende Gültigkeit und Anerkennung” ; “Andererseits sind ihre historischen Erscheinungsformen, insbesondere aber die Modi ihrer Rezeption und Verwertung zumindest seit der Neuzeit immer auf einen von Grenzen unterschiedlichster Art bestimmten Hintergrund bezogen”.

<sup>17</sup> “[D]rückt sich aus vor allem in den Übersetzungen, den Text- und Werkausgaben, der Lektüre, Kritik und Vermittlung von Texten [...], der Aufführung und Drucklegung von Musik- und Theaterstücken, der Organisation von Ausstellungen, dem Ankauf von Bildern etc.”.

*zielende* (visando ao domínio), exprime-se nas normas e valores representados pelos bens culturais importados, ou nas normas e valores que, segundo os importadores, deveriam ser representados na cultura de origem.

Ainda no plano individual, a *mediação* constitui a dimensão mais difícil a ser documentada, na medida em que é feita de micro-acontecimentos que deixam poucos rastros: o caminho que um determinado objeto, um texto isolado, por exemplo, teve que tomar antes de encontrar um campo cultural estrangeiro acaba se revelando, com freqüência, tortuoso. Entretanto, importa seguir seus meandros, pois na ocasião do transporte acontecem as transformações, as avarias e remanejamentos que afetam o objeto e que provêm, entre outras causas possíveis, de um desconhecimento da língua de origem ou de um desconhecimento da cultura-fonte. No que diz respeito à *recepção* na escala individual, Kortländer identifica três possibilidades: a *transmissão* (*Übertragung*), regida pela fidelidade ao original do objeto cultural importado, o qual sofre, dessa forma, poucas modificações; a *imitação* do original, isto é, sua recriação epigonística; a *transformação*, “no sentido de um processo de adaptação do estrangeiro no próprio o qual torna o primeiro quase irreconhecível”<sup>18</sup> (8). Apesar de sua identificação ser mais difícil, este último modo de recepção é, de acordo com Kortländer, o mais comum e o mais interessante dos três. Ele corresponde ao que Hans Robert Jauss designa como a recepção *produtiva*. Por outro lado, esse modo de recepção não manifesta a menor preocupação pelas considerações sobre a autenticidade e o empréstimo – autenticidade cuja pertinência é contestada por Espagne e Werner, no artigo dos *Annales* acima mencionado.

No plano dos grupos, e especificamente dos grupos nacionais, a *seleção* dos bens culturais transferidos é determinada pelos esforços de diferenciação interna e externa (Kortländer, 1995: 9), mas também procede, inversamente, de um desejo de inserção nas tradições ou nos desenvolvimentos contemporâneos (sendo estes amplamente supra-nacionais).<sup>19</sup> Um exemplo de seleção no nível nacional, evocado por Kortländer, diz respeito ao empréstimo, pela maior parte dos países europeus, do modelo universitário de Humboldt durante o século XIX (9).

---

<sup>18</sup> “[I]m Sinne einer häufig bis zur Unkenntlichkeit gehenden einarbeitung des Fremden in das Eigene”.

<sup>19</sup> É o que Pascale Casanova chama “acertar o relógio na hora do meridiano de Greenwich literário”; indicamos sua publicação (1999) para tudo o que se refere às transferências literárias internacionais.

“Auf nationalem Niveau, escreve mais adiante o autor, *ist die Selektion primär Ausdruck bestimmten Entwicklungen, Trends, Konjunkturen innerhalb der empfängerbesellschaft*” (9).<sup>20</sup> Essa observação confirma o fato de que as transferências culturais não são consequência primeira – não apenas – da pulsão imperialista de uma cultura dominante que procura impor seus modelos; elas parecem mais fundamentalmente provocadas pelas necessidades da cultura receptora, que a incitam a buscar os elementos necessários a seu desenvolvimento, à sua regeneração, fora de sua própria tradição.

No que toca à *mediação* em escala nacional, os grupos revezam com os indivíduos, as tendências gerais e suas condições substituindo-se às escolhas individuais. São as chamadas “atitudes coletivas de espera” (*kollektiven Erwartungshaltungen*) que influenciam nesse caso o transporte, atitudes tais como os estereótipos nacionais, mas também os costumes e os usos do país receptor que favorecem ou entravam a transferência (Kortländer, 1995: 9). Os acontecimentos históricos, é claro, também desempenham um papel nesse processo: uma guerra ou uma conquista podem, de acordo com o caso, acelerar ou bloquear as trocas entre duas culturas; contudo, Werner insiste na necessidade de relativizar a pregnância do político e chama a atenção para a relativa autonomia do campo cultural:

Blickt man auf die individuelle Träger und Vektoren des Kulturtransfers, so wird sofort deutlich, daß sie zwar einerseits natürlich von den politischen Zäsuren betroffen sind, aber andererseits auch gegenläufige Kontinuitäten herstellen, welche diese Brüche in Frage stellen und in einem anderen Licht erscheinen lassen.<sup>21</sup> (1995: 25)

A questão da recepção, enfim, no nível nacional, está ligada à das estruturas de uma determinada cultura, que podem ser reforçadas, abaladas, adaptadas ou substituídas na ocasião da transferência. Os bens culturais transferidos vêm, então, confirmar as estruturas existentes

---

<sup>20</sup> No nível nacional, a seleção é a primeira expressão de desenvolvimentos, de tendências e de conjunturas particulares dentro da sociedade receptora”.

<sup>21</sup> “Se observarmos os agentes individuais e os vetores da transferência cultural, fica de imediato claro que, por um lado, eles certamente são tocados pelas rupturas políticas, mas, por outro lado, instauram um movimento inverso de continuidade que questiona essas rupturas e as faz surgir sob novo ângulo.”

ou questioná-las: é o caso da *utilização* de Shakespeare no combate romântico na França. Podemos acrescentar que a integração dos objetos estrangeiros à cultura receptora revela-se ora durável (Shakespeare ou Vivaldi na França e na Alemanha), ora temporária (Gide na Alemanha após a Segunda Guerra mundial) (Kortländer: 1995: 10): nesse último caso, avançaremos a hipótese de que as estruturas da cultura receptora não foram modificadas em profundidade pelo empréstimo.

## Percepção do outro, transferências, escrita intercultural

O estudo global das transferências dentro da esfera literária permite identificar três grandes formas de inscrição da interculturalidade, formas que foram assimiladas acima a campos de aplicação dos estudos interculturais e as quais retomaremos nesse momento: 1) a percepção do Outro (ver os inúmeros estudos alemães sobre a *Fremdwahrnehmung* – a percepção do estrangeiro – e sobre as *Fremdwahrnehmungsmuster* – os modelos de percepção do estrangeiro); 2) as transferências culturais propriamente ditas; e 3) a emergência de traços de interculturalidade constitutivos da própria escrita.

O estudo da percepção do Outro nos textos literários (ou nos textos sobre a literatura) concerne essencialmente a análise temática. Com efeito, além da simples síntese do discurso sobre o estrangeiro, trata-se de observar em que configurações figurativas este encontra-se envolvido, que imaginário do Outro se depreende não apenas do discurso explícito mas de toda a organização do texto (imagens, símbolos, paralelismos estruturais, etc.). A percepção do Outro constitui, de fato, mesmo em tempos os mais remotos, uma temática dominante da literatura. Uma das estruturas de base da literatura épica e narrativa manifesta, inclusive, a experiência fundadora da travessia das culturas. Resumindo-a: um herói (raramente uma heroína) deixa sua família, sua cidade e seu país, para em seguida percorrer uma parte mais ou menos vasta do mundo antes de voltar a seu ponto de partida. Tal é o quadro de várias narrativas, começando pela *Odisséia*. A percepção do Outro constitui um tema literário privilegiado que se encontra também, obviamente, nas narrativas de viagem no sentido estrito,<sup>22</sup> ensaios

---

<sup>22</sup> A narrativa de viagem configura, por excelência, a narrativa de aprendizagem – e a narrativa de aprendizagem é um material inesgotável para as narrativas interculturais.

etnográficos, autobiografias e narrativas sobre a vida de imigrantes, para citar apenas algumas categorias de textos dentre os mais significativos.

O Outro é, evidentemente, impensável sem o Próprio, sem o Mesmo. No rastro de Daniel Castillo Durante (1997), uma das tarefas tradicionais da literatura consiste especificamente em reconfigurar a dialética entre o Mesmo e o Outro. Em relação à linguagem instrumentalizada (a da tecnocracia, particularmente), a linguagem literária, em virtude de sua natureza mimética, tem o poder de revelar o estereótipo, de questioná-lo: esse é motivo pelo qual, de acordo com Castillo Durante, torna-se particularmente interessante observar o tratamento reservado à figura do Outro. Segundo uma perspectiva mais semiótica, Josias Semujanga, na introdução a sua obra *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone* [Configuração da enunciação intercultural no romance francês], observa que em vários trabalhos recentes “as representações do Outro são enfocadas sob o ângulo das construções discursivas concernentes ao sujeito coletivo da enunciação enquanto sujeito marcado historicamente por uma visão que ele tem de sua própria cultura e da dos outros” (1996: 17). Isso quer dizer que o Outro é construído no e pelo discurso literário em função de uma outra construção, que é a do “eu”, do “nós”; é o “eu”, o “nós”, ou seja, o “Mesmo” que fabrica o Outro, e os dois devem conseqüentemente ser abordados simultaneamente, sobretudo porque não estão fechados em si mesmos e que tendem a se contaminar. Desse ponto de vista, trata-se primeiro de verificar como a enunciação/narração é construída, de considerar a instância que instaura a figura do Outro, o que permite aliás localizar o foco de avaliação do texto (Hamon, 1984), ou seja, identificar a fonte das opiniões formadas sobre o Outro. Pois um dos problemas colocados pela complexidade do dispositivo literário é precisamente reencontrar o ponto de origem do enunciado (quem fala?): o autor? O narrador (mais ou menos onisciente)? O personagem? Todas essas instâncias ao mesmo tempo (no estilo indireto, por exemplo)? E todas elas dizem a mesma coisa? Ou entram em contradição? Após a análise da enunciação, é preciso proceder à análise da percepção do Outro *stricto sensu*: qual a relação que essa percepção mantém com o estereótipo? Em que locais da narrativa ela se desenvolve? Que formas adota (anedota, descrição, interpretação, etc.)? Quais são as construções retóricas que a suportam (metáfora? ironia? etc.)? Uma vez respondidas essas questões, consegue-se qualificar melhor a relação à alteridade, objetivo último de tal estudo: trata-se de rejeição do Outro? Ou, ao contrário, de fascinação? O Outro é considerado modelo a ser seguido? Deseja-se conhecê-lo

mais profundamente? E assim por diante (Lüsebrink et Riesz, 1984). Em artigo bastante aprofundado sobre o assunto, Hans-Jürgen Lüsebrink (1996) mostrou o que está em jogo nessa fascinação, rejeição ou vontade de conhecer, ao revelar a predominância, até bem recentemente, do paradigma da representação literária “*exotizante*” do Outro, principal barreira contra a qual a literatura “metropolitana” vinha (vem?) chocar-se ao privilegiar em especial a ficcionalização da alteridade distante, africana, asiática ou oceânica.

Segunda forma de inscrição da interculturalidade, as transferências propriamente ditas – tratadas longamente no trecho sobre a seleção, a mediação e a recepção – designam, como se sabe, o que se passa de uma cultura à outra no que concerne as imagens, textos, objetos, costumes, símbolos, rituais, etc. No âmbito de um questionamento sobre a literatura, convém todavia reduzir esse leque de bens transferidos. É possível identificar, de maneira bastante cômoda, quatro grandes categorias de transferências literárias: as *traduções*, o *discurso de acompanhamento*, a *apropriação produtiva*, a *disseminação intertextual e intercultural*.

O estudo das traduções não se limita obviamente nem a uma simples nomenclatura nem a uma pura redução, mesmo que estas pareçam necessárias. Além disso, esse estudo deve dedicar-se à atualização dos critérios e dos processos de seleção dos textos traduzidos, para em seguida identificar os modos de adaptação *intra-* e *extratextuais*. Os primeiros dizem respeito à tradução propriamente dita, os ajustes mais ou menos importantes que o tradutor-mediador faz no texto de partida para torná-lo assimilável à cultura de chegada; os segundos remetem ao conjunto do discurso “em torno” da tradução visando efetuar a passagem para seu novo contexto: de um lado, prefácios, posfácios, contracapas; de outro, publicidade, entrevistas com o autor ou com o tradutor – em resumo: o peritexto e o epitexto. Em segundo lugar, a análise do discurso de acompanhamento consiste em considerar o discurso que uma obra estrangeira, antiga ou recente, carrega consigo e, por conseguinte, introduz na cultura receptora. Inúmeras são as ocasiões de se constatar que um texto literário proveniente de outra cultura nunca chega sozinho: às vezes vem até precedido de críticas, de exegeses, de comentários que vão abrir seu caminho, suscitar a tradução. Percebe-se também com freqüência que o texto atinge numa nova área cultural acompanhado de comentários tão prestigiosos – ou tão pertinentes – que se tornam inseparáveis, tornando-se literalmente parte da obra: é o caso, por exemplo, dos fragmentos do *Athenäum* na tradução e

apresentação de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1978); atualmente, esses fragmentos não se encontram disponíveis em francês em edição separada. Em definitivo, o discurso de acompanhamento transferido com a obra resulta em sua inserção, de uma forma ou de outra, no espaço de discussão nacional; ele serve também de fermento à tradição interpretativa que em seguida se desenvolverá na cultura receptora.

Terceira faceta da transferência, a apropriação produtiva designa um tipo de recepção que se repercute num gesto criativo ulterior e que pode proceder tanto de uma leitura fiel ao texto original quanto de uma má compreensão, o que pode acarretar conseqüências imprevisíveis. Dentre as inúmeras formas de apropriação, as práticas hipertextuais (no sentido de Gérard Genette em *Palimpsestes*, 1982) constituem um exemplo particularmente significativo, na medida em que elas “reencenam” o texto-fonte de maneira mais ou menos radical e detectável: essas reescritas vão da transposição criativa até a paródia passando pela adaptação e o pastiche. Enfim, a variedade de disseminação intertextual que ocorre entre várias culturas pertence a uma quarta categoria de transferência. Trata-se de um tipo de intertextualidade que permeia os textos de várias origens diferentes e que, por isso, acaba “entrelaçando” as culturas do mundo, as do Leste e as do Oeste, as do Norte e do Sul (ver os romances de Salman Rushdie). Essa intertextualidade manifesta-se em vários níveis, seja na forma de alusão, menção, citação, comentário, demarcação estrutural ou ainda – e nesse ponto toca a hipertextualidade – de reescrita.

A última forma importante de inscrição da interculturalidade na literatura, a polifonia, atesta o impacto dos modelos de escrita estrangeiros sobre a prática literária dentro de um determinado espaço: não se trata aqui das influências individuais de um autor sobre outro, mas da contribuição de contextos e de quadros estruturais globais retraduzidos em procedimentos de escrita. A polifonia, ou seja, a interculturalidade intrínseca de certas escritas (sejam elas “migrantes”<sup>23</sup> ou não, pós-coloniais ou não, plurilíngues ou não), não designa um efeito de recepção, de decodificação das diversas vozes pelo leitor, mas antes de tudo um efeito de escrita: cada escritor – tornou-se comum dizê-lo –

---

<sup>23</sup> “As escritas migrantes formam um micro-corpus de obras literárias produzidas por sujeitos migrantes: essas escritas são as do corpo e da memória; essencialmente, elas são trabalhadas por um referente de porte, o país que se deixou ou perdeu”(Berrouët-Oriol e Fournier, 1992: 12). Elas distinguem-se das *escritas mestiças* que tentam inscrever-se no Aqui do país adotivo.

trabalha a partir de uma língua marcada pelo uso e recorre a códigos discursivos estabelecidos e múltiplos. Mesmo que certos escritores cultivem às vezes o fantasma de inaugurar a língua e a cultura, nenhum deles o realizou: a voz dos outros está indissociavelmente misturada à sua. O mesmo acontece em outra escala, a das culturas: toda cultura é profundamente híbrida – pensemos por exemplo à predominância da figura de Don Juan e a seu tratamento nas diversas literaturas europeias, ou ainda na difusão da estética romântica na Europa e nas Américas – e as obras literárias são manifestações idiossincrásicas dessa hibridez. Nos últimos anos, entretanto, certas estéticas literárias pós-coloniais assumiram abertamente tal caráter híbrido e tentaram formalizá-lo radicalmente nas escritas chamadas com frequência de “mestiças”, que “contestam qualquer delimitação nítida entre si mesmo e o Outro, entre as culturas ocidentais e as culturas não-europeias, [estas] tendo sido fortemente marcadas e impregnadas, através de múltiplas formas de sincretismo, pela expansão colonial além-mar” (Lüsebrink, 1996: 64).

Ao buscar analisar uma obra sob o ângulo da polifonia, torna-se então necessário perguntar-se quais línguas se fazem ouvir sob a língua da narração (quais outras línguas, quais outros registros de língua?)? Quem fala quando se trata do Outro (o personagem? o narrador? a sabedoria popular? o preconceito de classe? etc.)? E em que locais o texto faz surgir um interdiscurso (marxista, feminista, racista, etc.) existente fora do texto, e o quê o texto faz com ele (julga-o? parodia-o? endossa-o?)? Quais vozes se contradizem ou se aliam no texto? Quais estéticas são reconduzidas ou recusadas? Podemos dessa forma reconhecer a polifonia de certas obras, polifonia que Mikhaïl Baktine associou à grande tradição ocidental e que, segundo ele, caracteriza propriamente a literatura. Estendendo ao conjunto das práticas literárias o que Régine Robin, na esteira de Bakhtine, atribui unicamente ao romance, poderíamos adiantar que, finalmente, a literatura é

(...) o único tipo de discurso que permite não apenas a polifonia, a inscrição do discurso social, o único tipo de discurso que podemos ler, para pastichar Rimbaud, literalmente e em todos os sentidos; o único ainda, que permite dizer uma coisa e seu contrário, pela utilização de diferentes personagens, pelo discurso indireto, pela antífrase, pelo sistema das modalidades da escrita, pela preterição (Robin, 1989: 86).

Em resumo, se a literatura é capaz de fornecer um notável instrumento de mitificação (no sentido de uma naturalização, como observava

Roland Barthes) da ideologia dominante e de determinadas certezas culturais – na narrativa exótica, por exemplo –, ela também representa um antídoto bastante eficaz contra o discurso simplificador, que ela pode desconstruir ou, ao contrário, saturar, desenvolver até o fastio (pensemos em *Les Choses* [As Coisas], de Perec, 1965).

Tradução do francês por Márcia Arbex.

## Referências Bibliográficas

BERROUËT-ORIOU, Robert et Robert Fournier (1992): "l'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec", *Québec Studies*, n° 14 (printemps-été), 7-22.

CACCIA, Fulvio (2001): [Entrevista], in Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*, Québec, Éditions de l'IQRC/Presses de l'Université Laval (coll. "Échanges culturels"), 23-39.

CASANOVA, Pascale (1999): *la République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.

CASTILLO DURANTE, Daniel (1997): "les Enjeux de l'altérité en littérature", in Françoise Tétu de Labsade (Dir.), *Littérature et dialogue interculturel*, Québec, Presses de l'Université Laval (coll. "Culture française d'Amérique"), 3-17.

DANN, Otto (1997): "Nation", dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 761-765.

DION, Robert (1995): "la Critique (québécoise) sous influence: convergences et interférences", *Discours social/Social Discourse*, vol. 7, n. 3-4 (été-automne), 139-155.

ESPAGNE, Michel (1993): *le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Cerf (coll. "Bibliothèque franco-allemande").

ESPAGNE, Michel et Michaël Werner (1987): "la Construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914)", *Annales. Économies Sociétés Civilisations*, 42<sup>e</sup> année (juillet-août), 969-992.

\_\_\_\_\_ (1988): "Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze", in Michel Espagne et Michaël Werner (Dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 11-34.

\_\_\_\_\_ (1994): "Avant-propos", in Michel Espagne et Michaël Werner (Dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 7-11.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): *Polysystem Studies, Poetics Today*, vol. 11, n° 1, 1-268.

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (coll. "Poétique").

HAMON, Philippe (1984): *Texte et Idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France (coll. "Écriture").

KORTLÄNDER, Bernd (1994): "Traduire: 'la plus noble des activités' ou 'la plus abjecte des pratiques'. Sur l'histoire des traductions du français en allemand dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle", in Michel Espagne et Michaël Werner (Dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 121-145.

\_\_\_\_\_ (1995): "Begrenzung-Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa", in Lothar Jordan et Bernd Kortländer (Dir.), *Nationale Grenzen und internationale Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen, Niemeyer (coll. "Communicatio", 10), 1-19.

KRUSCHE, Dietrich (1985): *Literatur und Fremde. Zur Hermeneutik kulturräumlicher Distanz*, Munich, Iudicium Verlag.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc Nancy (1978): *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil (coll. "Poétique").

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1995): "De l'analyse de la réception littéraire à l'étude des transferts culturels", *Discours social/Social Discourse*, vol. 7, n° 3-4 (été-automne), 39-46.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1996): "la Perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle", *Tangence*, n° 51 (mai), 51-66.

\_\_\_\_\_ et Rolf Reichardt (1997): "Kulturtransfer im Epochenbruch. Fragestellungen, methodische Konzepte, Forschungsperspektiven. Einführung", in Hans-Jürgen Lüsebrink et Rolf Reichardt (Dir.), com a colaboração de Annette Keilhauer et René Nohr, *Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich-Deutschland. 1770 bis 1815*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 9-26.

\_\_\_\_\_ et János Riesz (1984): "Einleitung", in Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (Dir.), *Feinbild und Faszination. Vermittlerfiguren und Wahrnehmungsprozesse in den deutsch-französischen Kulturbeziehungen (1789-1983)*, Francfort-sur-le-Main/Berlin/Munich, Verlag Moritz Diesterweg (coll. "Schule und Forschung"), 5-12.

MOUILLAUD-FRAISSE, Geneviève (1995): *les Fous cartographes. Littérature et Appartenance*, Paris, l'Harmattan.

OESTERLE, Günther (1994): "Deux formes d'appropriation de l'étranger à Paris. Modèles de comparaison culturelle de Wilhelm von Humboldt et de Friedrich Schlegel", in Michel Espagne et Michaël Werner (Dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 31-41.

PEREC, Georges (1965): *les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard.

RÉGNIER, Philippe (1991): "Présentation", *France-Allemagne. Passages/Partages, Romantisme*, n° 73, 3-6.

RICARD, François (1985): *la Littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express (coll. "Papiers collés").

ROBIN, Régine (1989): *le Roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule (coll. "l'Univers des discours").

ROBYNS, Clem (1995): "Defending the National Identity: Franglais and Francophony", in Andreas Poltermann (Dir.), *Literaturkanon — Medienereignis — Kultureller Text*, Berlin, Erich Schmidt Verlag (coll. "Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung", 10), 179-207.

SEMUJANGA, Josias (1996): *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone*, Québec, Nuit blanche éditeur.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály (1986): "The Idea of National Character: A Romantic Heritage", dans Peter Boerner (Dir.), *Concepts of National Identity. An Interdisciplinary Dialogue/Interdisziplinäre Betrachtungen zur Frage der nationalen Identität*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 45-61.

WERNER, Michaël (1994): "la Place relative du champ littéraire dans les cultures nationales. Quelques remarques à propos de l'exemple franco-allemand", dans Michel Espagne et Michaël Werner (Dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 15-30.

\_\_\_\_\_ (1995): "Maßstab und Untersuchungsebene. Zu einem Grundproblem der vergleichenden Kulturtransfer-Forschung", in Lothar Jordan et Bernd Kortländer (Dir.), *Nationale Grenzen und internationale Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen, Niemeyer (coll. "Communicatio", 10), 20-33.

\_\_\_\_\_ (1997): "Dissymmetrien und symmetrische Modellbindungen in der Forschung zum Kulturtransfer", in Hans-Jürgen Lüsebrink et Rolf Reichardt (Dir.), com a colaboração de Annette Keilhauer et René Nohr, *Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich-Deutschland. 1770 bis 1815*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 87-101.

# Du territoire à l'identité: les représentations du "nous" à travers l'espace romanesque

Danielle Forget\*

La quête identitaire s'inscrit dans un certain rapport à l'espace, un rapport complexe. L'espace ne figure pas tant comme contexte, c'est-à-dire un décor purement circonstanciel où se déroulerait une action, mais s'investit des revendications et prises de conscience qui lui donnent ainsi une configuration particulière en regard des subjectivités, des affirmations identitaires. Il devient, comme nous tenterons de le montrer par quelques exemples-types tirés du roman québécois, un miroir symbolique de l'identité.

En effet, l'ancrage territorial est souvent construit dans la trame dramatique des événements du récit; il sert non seulement à mettre en place des éléments de vraisemblable mais à soulever la question de l'appartenance au groupe, le partage des idéaux et la mobilisation vers une action commune, ou au contraire une mise à distance, bref il jette des regards vers les préoccupations sociales comme l'immigration, l'exil, la situation de métissage culturel, les identités multiples, etc. Le territoire tel que représenté en littérature favorise les prises de positions identitaires en les reformulant sur le mode de l'appropriation ou de la désappropriation.

Nous verrons d'abord comment la construction romanesque du territoire lance ce questionnement identitaire d'une manière caractéristique au début du XXe siècle pour ensuite aborder d'autres cas de figures pertinents dans cette relation espace-identité tirée de romans

---

\* Professora da Université d'Ottawa.

choisis, plus actuels. Notre intention, modeste, ne vise évidemment pas à l'exhaustivité mais à repérer des tendances dans le traitement particulier qu'elle reçoit dans le texte littéraire qui, faut-il le rappeler, apporte sa contribution aux débats publics et aux préoccupations sociales exprimées. La problématique que nous développons et qui vise à cerner certaines manifestations types de l'investissement du territoire comme espace identitaire dans le roman québécois (suggérant des points de comparaison avec le contexte brésilien) se trouve favorisée par une approche pragmatique. En effet, cette dernière suppose la prise en compte de l'écrit littéraire, dans le cadre du discours, c'est-à-dire toute prise de parole tenue par un locuteur s'adressant à un destinataire dans un lieu et temps déterminé, qu'elle soit différée, fictive, rapportée. Bref, l'écrit littéraire n'échappe pas aux conditions d'énonciation, ces dernières y inscrivant des marques qui sont autant de signes des intérêts défendus, des effets escomptés et des réactions déclenchées par le discours. Afin de relever ces marques, il nous semble approprié de mener une étude minutieuse de la manière de dire à l'œuvre dans ces écrits, faisant ainsi appel aux procédés linguistiques, cognitifs et aux tournures rhétoriques pour les dépister.<sup>1</sup>

## **Le caractère héroïque des conquérants de l'espace**

Le roman bien connu de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* (1914), se proposait de cerner les particularités canadiennes-françaises. Les témoignages de l'attachement à la terre, de la liberté enivrante du coureur des bois et de la vie au quotidien dans une nature grandiose sont rendus par des descriptions appuyées, empreintes de dynamisme.

Un instant plus tôt elle avait paru désolée, cette église, juchée au bord du chemin sur la berge haute au-dessus de la rivière Péribonka, dont la nappe glacée et couverte de neige était toute pareille à une plaine. [...] Toute cette blancheur froide, la petitesse de l'église de bois et des quelques maisons, de bois également, espacées le long du chemin, la lisière sombre de la forêt, si proche qu'elle semblait une menace, tout parlait d'une

---

<sup>1</sup> Cette étude est menée grâce à une subvention du CRSH et comme membre associé au Soi et l'Autre, groupe de recherche appuyé par une subvention (dir. Pierre Ouellet, UQAM) des Grands Travaux de recherche concertée du CRSH du Canada.

vie dure dans un pays austère. Mais voici que les hommes et les jeunes gens franchirent la porte de l'église, s'assemblèrent en groupe sur le large perron, et les salutations joviales, les appels moqueurs lancés d'un groupe à l'autre, l'entrecroisement constant des propos sérieux ou gais témoignèrent de suite que ces hommes appartenaient à une race pétrie d'invincible allégresse et que rien ne peut empêcher de rire. (Hémon, p. 11)

Le passage s'amorce sur une description qui prend l'allure d'un tableau; il sera ensuite commenté sous forme de sommaire: «...tout parlait d'une vie dure dans un pays austère». Cela marque le dépassement d'une description spatiale vers les conséquences sur ses habitants, amorcé par la proximité de la forêt sentie comme «une menace».

L'anthropomorphisme des détails conduit tout naturellement vers le portrait des habitants: «Mais voici que les hommes et les jeunes gens...» En même temps que l'incursion des actants sert à dynamiser le passage, elle amorce le contraste avec l'atmosphère précédente marquée de désolation, d'austérité et même de menace. Ce passage sur les protagonistes appréhendés comme collectivité intervient, il convient de le souligner, comme une sorte de réponse au poids de la nature: ils sont d'une race exceptionnelle, sommes-nous amenés à conclure. Ainsi, de la description spatiale il est possible d'inférer le caractère dur de la nature, mais aussi de conclure à une puissance de caractère encore plus impressionnante de la part des habitants. L'espace se présente par son immensité et la solitude qu'il engendre devient un défi pour l'homme: cette perspective sera souvent développée dans le roman, comme dans d'autres écrits, qu'ils soient québécois, canadiens-français en général ou même brésiliens. On y soulignait volontiers l'étendue de ce type de pays et la nature sauvage à laquelle il fallait faire face au début de la colonisation; par la suite, les obstacles qui s'élevaient devant la volonté des habitants pour «civiliser» cette nature donnaient plus de valeur à leur entreprise et se reportaient sur l'*ethos*. Ainsi, plus les récits insistent sur les conditions difficiles de survie que le pays engendre, plus ils érigent en conséquence les prouesses de ceux qui l'ont adopté et maîtrisé, consacrant leur caractère héroïque.

C'est cette même valeur identitaire inscrite dans Maria Chapdelaine qui fera vibrer Menaud «au charme incantatoire des phrases de Louis Hémon» et lui fournira la force de continuer à défendre les valeurs canadiennes-françaises (Boivin, p. 195). Menaud, maître-draveur (1937) de Félix-Antoine Savard concentre en un personnage principal le tiraillement et l'avenir de tout un peuple

Nous sommes venus! et nous sommes restés! Ces mots-là  
détendaient à chaque pas les -ressorts de ses vieilles jambes.  
Nous sommes venus! et nous sommes restés Il trouvait ces mots-  
là bons, comme le glaçon de l'air vit dans sa gorge brûlante de  
bateur de neige!

Nous sommes restés! Nous sommes restés! (Savard, p. 195)

Adopter le territoire et rester malgré les embûches fournissent cette impression de durée qui voisine l'immortalité, comme si rien ne pouvait empêcher cette «race» d'occuper les lieux. Menaud s'inscrit aussi dans la continuité avec les ancêtres en se remémorant ces paroles qui se veulent fondatrices: en effet, il s'agit bien d'un rôle identitaire qu'elles incarnent et qui va au-delà de l'exclamation d'étonnement. Le «nous» est celui du ralliement à la cause canadienne-française. La réactivation intertextuelle des paroles contenues dans *Maria Chapdelaine* par Menaud, maître-draveur offre à ce «nous» une portée plus grande en le rattachant à ceux qui, comme lui, depuis les ancêtres, font preuve de bravoure en occupant le sol. L'espace devient associé à la continuité dans le temps, tandis que l'écriture apporte sa contribution en inscrivant dans la forme même du roman, par le biais de la citation, la continuité intertextuelle.

D'autres passages du roman réalisent l'association entre la nature et les habitants, le territoire et les valeurs collectives. Par exemple, ci-dessous, se dégage une intimité entre le personnage et le paysage qu'il contemple, au point que ce dernier semble lui appartenir, nous dit-on:

Menaud s'arrêta.

Devant lui, s'étendait la vallée de la grande rivière. L'ombre y stagnait encore; par intervalles, il en montait comme un beuglement de troupeaux affolés.

Mais, au loin, on voyait la Basilique neigeuse, l'Eboulée, les Erables, les Farouches... et Menaud les nommait tout bas, comme les paysans nomment leurs bêtes à la barrière.

A gauche, par la coupe du Vieux-Pont, les défricheurs avaient traversé vers le Royaume du Saguenay. Oh ! une fière aventure que celle-là!

Mais maintenant...

Menaud, Joson, Alexis, eux, n'avaient point de ces retours, étant d'une autre race: celle que la terre mesurée, avec ses labours et

ses moissons, ses rigueurs et ses tendresses, n'avait pas encore apprivoisée.

[...]

Pour eux, la vie c'était le bois où l'on est chez soi partout, mieux que dans les maisons où l'on étouffe, c'était la montagne, aux cent demeures, aux innombrables chemins tous balisés des grands souvenirs du passé.

C'est là qu'on se faisait des âmes fortes.

C'est là qu'un jour la liberté descendrait comme un torrent de colère et délivrerait le pays de tous les empiéteurs. (Savard, p. 48-50)

On ne peut passer outre ce dernier commentaire, même s'il comporte des remarques d'exclusion- tel qu'on le dirait de nos jours- visant à dénoncer la mainmise anglosaxonne sur le territoire. La libération est placée dans des termes le plus souvent indirects qui s'appuient sur des figures concrètes empruntant à la nature: la comparaison de la liberté avec un torrent est censée délivrer, car elle acquiert de la force en descendant la montagne. Par ailleurs, l'ennemi est qualifié «d'empiéteur», lexème qui comporte en son sein le sens de «marcher sur une propriété qui n'est pas la sienne» ou du moins, «déborder des limites assignées», d'où on peut extraire l'idée d'espace sur laquelle il se fonde. Et même lorsqu'elle ne fonde pas une position idéologique, la nature est associée aux valeurs intrinsèques de ses habitants au point qu'un vocabulaire de la nature, et donc ancré dans l'espace, est utilisé afin de nous faire comprendre «la fière aventure», «l'autre race», «les âmes fortes». Malgré l'absence d'un pronom de ralliement «nous» comme c'était le cas dans les formules incantatoires précédentes, le point de vue assume une communauté d'intérêts et procède de l'identification par la focalisation interne qu'il pratique: en effet, l'environnement est vu à travers les yeux de Menaud et, en même temps, nous vibrons à sa sensibilité au gré du discours indirect libre qui s'immisce dans le passage. Cette manière du récit est marquante d'un autre cas de figure dans la relation espace-identité: elle passe par l'appréhension intériorisée d'un personnage qui filtre son rapport au monde.

## De l'espace à l'intériorité

L'appréhension intériorisée de l'espace par le personnage sera exploitée de façon privilégiée dans *Poussière sur la ville* (1953) d'André Langevin. L'histoire est celle d'un jeune médecin nouvellement marié

qui 's'expatrie' en région pour pratiquer sa profession. Ce déplacement engendrera des bouleversements considérables dans la vie du couple qui se détériorera graduellement au gré de l'hostilité que Dubois ressent pour le milieu. Toute fictive que soit la ville de Macklin, elle rappelle les villes minières consacrées principalement à l'exploitation de l'amiante aux alentours de Thedford Mines, au Québec.

La ville est construite au fond d'une cuvette. De trois côtés des collines l'écrasent où on cultive un sol pierreux bon pour le pâturage et le fourrage. Du côté nord, elle s'achève sur un lac pas très grand, lui-même encaissé dans les collines. Tous les nuages qui passent au-dessus de la ville y éclatent, semble-t-il. Et même les matins ensoleillés, le brouillard noie longtemps Macklin, si bien qu'il faut regarder au sommet des collines pour savoir s'il fait beau.

Madeleine des premiers jours de notre mariage! Celle qui avait un esprit d'invention incroyable pour remplir une journée, qui avait un désir insatiable de tout éprouver, qui, dans mes bras, s'en allait tout à coup, je le voyais dans ses yeux bleus qui n'avaient plus d'éclat, et revenait aussi abruptement en souriant, d'un sourire un peu craintif et vague. Je l'ai toujours connue têtue et orgueilleuse, mais je ne lui ai jamais vu cet air hostile et fermé, non plus que ce réalisme froid. (Langevin, p. 26)

La description que le narrateur-personnage nous fait de Macklin pourrait à première vue sembler objective, en cela qu'elle invoque des éléments concrets d'emplacements, des nivellements de terrain et les distribue dans l'espace. Cependant, des marques évaluatives très nettes en ressortent qui obligent à tenir compte du point de vue focalisateur de la description (à travers le regard du personnage) et d'une trame pathétique qui transparait en ce début de roman. Les verbes et participe «écrasent», «noie» et «encaissé» ne sont que quelques-uns des indices connotés négativement dans cet extrait: tout concourt à l'impression d'étouffement, comme si les habitants étaient prisonniers de cette ville. Un trou duquel on ne sort que par le regard qui se porte vers le ciel. Cet espace qui nous est livré sur le plan des perceptions évoque la dissociation du narrateur-personnage avec son environnement<sup>2</sup>. Cette désappropriation graduelle des points de référence spatiale se fera sentir de plus

---

<sup>2</sup> Cf pour une analyse rhétorique plus détaillée, D.Forget , 2000.

en plus, au fur et à mesure que les relations en Dubois et sa femme, Madeleine, se détérioreront. D'ailleurs, la suite du passage nous la dépeint avec des traits qui rappellent les particularités de l'environnement, «hostile», «fermé» et «froid», qui réapparaîtront par renforcement tout au long du récit. L'association entre le caractère de Madeleine et l'espace nouveau dans lequel ils sont contraints de vivre ne fait plus aucun doute, tout cela à travers la conscience du narrateur-personnage. La relation espace-identité se réalise, dans *Poussière sur la ville*, comme la désappropriation, autrement dit rupture avec les points de référence identitaires habituels. Il est important de souligner que ce caractère négatif de la relation s'accompagne d'un mode d'appréhension particulier: une symbiose espace/personnage influe sur les relations entre les actants. En effet, c'est parce que Dubois perçoit Madeleine comme différente et hostile, se conformant de plus en plus à l'environnement comme se chargent de nous le transmettre les renvois analogiques, que leur relation de couple part à la dérive. À la dissolution des relations entre les personnages correspond aussi l'accroissement du sentiment d'étrangeté que ressent Dubois et qui l'empêche de prendre la parole par un «nous». Le milieu ne lui est pas favorable, lui, professionnel issu d'une famille bourgeoise, plongé dans un environnement ouvrier qui, à plusieurs points de vue, le prive de points de référence connus et l'amène à construire un «ils» désignant l'Autre et consacrant le malaise face à la différence.

## Aux frontières de l'identité

Les déplacements identitaires peuvent survenir lorsque l'on émigre vers un autre pays ou lorsque l'on quitte une région qui nous est chère pour aller vers une autre qui risque de s'imposer à nous sous le biais inconfortable de la différence, tel que c'était le cas dans *Poussière sur la ville*. Mais ils peuvent tout autant survenir à plus petite échelle: de quartier à quartier. C'est ce que Michel Tremblay met en scène dans *Des Nouvelles d'Édouard*, un récit qui s'organise comme un journal que tient Édouard, simple vendeur de chaussures dans l'est de Montréal qui réalise un rêve: voyager en transatlantique vers la France. L'histoire se déroule vers les années cinquante alors que la belle époque des cabarets battait son plein à Montréal. Mais pour les gens des quartiers plus aisés, ceux de l'ouest de la ville, ces manifestations populaires étaient loin d'être associées à la culture. Ces derniers tendaient plutôt vers la culture savante, celle des grands auteurs littéraires français, par exemple, ce qui nous permettra de mieux comprendre le passage ci-dessous:

J'aurais dû y penser! L'est de Montréal en général et le théâtre National en particulier doivent représenter pour Antoinette Beaugrand quelque chose comme le Congo belge ou le Groënland... un désert culturel des plus navrants! Tout ce qu'elle doit en connaître, c'est les bureaux des Amis de l'Art, au-dessus des toilettes du parc Lafontaine. J'aurais pu parler du Mountain Playhouse, du His Majesty's, au pis-aller des Variétés Lyriques ou de l'Arcade qui sont quand même dans l'est, mais le théâtre National!

J'ai décidé de profiter de ma bévue pour la faire parler. J'ai posé ma plume dans mon cahier, j'ai doucement refermé mon journal en le lissant du plat de la main. (Tremblay, p. 108)

Lors de la traversée de l'océan, Édouard tente de se donner des manières compatibles avec celles de la haute société tout en mesurant le gouffre culturel qui le sépare d'une Antoinette Beaugrand, par exemple. Issue d'un milieu bourgeois de l'ouest de Montréal, elle ne pourra s'empêcher de lui faire sentir qu'il n'appartient pas à la même classe qu'elle. La réaction d'Édouard sera, contre toute attente, de s'approprier et de renforcer, en les exagérant jusqu'à la caricature, les indices d'appartenances sociales. Ses bonnes manières frôleront la préciosité. Cela ne l'empêchera pas d'avoir un regard critique sur lui-même et sur l'Autre. D'ailleurs l'exploitation du point de vue et de la focalisation sera particulièrement intéressante: le regard de l'Autre sur soi sera rendu par le narrateur en se «mettant à la place» d'Antoinette Beaugrand qui le juge. C'est donc dire que l'espace détermine aussi une place dans l'échelle sociale, ce que les romans ne manqueront pas d'exploiter comme perspective sur l'identité.

Le voyage sert à incarner dans plusieurs romans le déplacement identitaire: faire apparaître la différence au niveau individuel ou collectif, par le choc des cultures ou encore par l'exotisme. Anne Hébert dans *Le premier jardin* (1988) choisit le voyage comme moyen pour l'héroïne, Flora Fontanges, de renouer avec son passé, un passé qu'elle redoute parce qu'elle y a laissé une enfance troublée. Petite fille adoptée par une famille bourgeoise, elle a dû se conformer à une nouvelle identité. En tant que mère -une autre facette identitaire qu'elle a du mal à assumer-, elle doit se rendre présente auprès de sa fille Maud qui a fugué. Et finalement, autre raison pour elle de revenir au Québec: un directeur artistique lui propose le rôle de Winnie dans *Oh! les beaux jours* de Beckett. En tant que comédienne, elle voit là un défi de taille à relever. Ainsi, ce personnage devra faire face à toutes ces facettes identitaires en

retournant au pays; les obstacles qu'il s'agit de franchir sont sentis à travers l'espace à parcourir, la distance à couvrir. L'espace se métamorphose en temps: retour dans le passé, durée avant d'arriver au but.

Il va falloir traverser l'Atlantique, durant de longues heures, et aborder quelque part en Amérique du Nord, avant que le nom redouté ne soit visible sur un tableau d'affichage, en toutes lettres, comme un pays réel où elle est convoquée pour jouer un rôle au théâtre.

Une fois l'océan franchi, elle n'aura plus qu'à attendre la correspondance. A moins qu'elle ne prenne le train.

Deux lettres ont suffi pour qu'elle entreprenne ce long voyage et revienne à son point de départ, là où elle s'était juré de ne plus jamais remettre les pieds; un mot, un appel plutôt, de sa fille Maud et deux lignes du directeur de l'Emérillon lui proposant de jouer Winnie dans *Oh! les beaux jours*. (Hébert, p. 11)

Le passé devient presque palpable lorsqu'elle l'évoque en présence de Raphaël, l'ami de Maud. Il se mue en surface multidimensionnelle qui sollicite les sens insidieusement comme une présence agréable et familière: il devient espace concret et palpable.

Il y eut mille jours et il y eut mille nuits, et c'était la forêt, encore mille jours et mille nuits, et c'était toujours la forêt, de grands pans de pins et de chênes dévalaient le cap, jusqu'au fleuve, et la montagne était derrière, basse et trapue, une des plus vieilles montagnes du globe, couverte d'arbres aussi. On n'en finissait pas d'accumuler les jours et les nuits dans la sauvagerie de la terre.

– Il suffit d'être attentif, dit Raphaël, et on peut sentir sur sa nuque, sur ses épaules, la fraîcheur extraordinaire des arbres innombrables, tandis qu'une rumeur, à la fois sourde et criarde, monte de la forêt, profonde comme la mer. La terre sous nos pieds est molle et sableuse, pleine de mousse et de feuilles mortes. [...]

Est-ce donc si difficile de faire un jardin, en pleine forêt, et de l'entourer d'une palissade comme un trésor? Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. Ils ont dessiné le jardin d'après cette idée de jardin, ce souvenir de jardin, dans leur tête, et ça ressemblait à s'y méprendre à un jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde. (Hébert, p. 74-76)

Puis, intervient en finale, une saisie d'un passé presque mythique retraçant les premières colonisations en sol canadien-français. L'établissement de Louis Hébert et de sa femme est remémoré comme on pourrait le faire d'un souvenir personnel avec focalisation interne; la subjectivité se fait ainsi bien présente malgré le fait qu'un «nous» de prise en charge soit exclus. En outre, cette histoire prend une tournure sacrée et familière par la sensation de déjà-vu qu'elle provoque: en effet, le récit ne va pas sans rappeler l'épisode du paradis terrestre, surtout par les termes «premier homme» et «première femme». Récit de fondation donc, rapprochant le début des temps et le début de la colonisation en sol nord-américain à travers le même sentiment de plénitude et de bonheur qui en ressort. Symboliquement, il jette les bases d'un déplacement identitaire, vu non pas comme une rupture mais comme une continuité entre deux espaces: la France et le Nouveau Monde. De plus, dans le mini-récit lui-même, la constitution d'une nouvelle identité y est symboliquement représentée comme la prise de possession d'un territoire: un jardin qu'il s'agit d'établir, de composer.

*Volkswagen Blues* (1984) offre un autre traitement du voyage tout en suggérant une superposition dans le temps de l'individuel et du collectif. S'y trouve aussi le voyage comme déplacement identitaire mais il opère comme la réappropriation d'une identité «éparpillée» dans l'espace. Jack Waterman part à l'aventure avec une Amérindienne, Pitsémine en descendant de Gaspé au Québec vers San Francisco aux États-Unis. Sur fonds de désillusion face aux espoirs nourris lors du «rêve américain», les protagonistes déambulent dans ce monde où ils tentent de recoller les pièces de leur américanité:

Avec le temps, le « Grand Rêve de l'Amérique » s'était brisé en miettes comme tous les rêves, mais il renaissait de temps à autre comme un feu qui couvait sous la cendre. Cela s'était produit au 19e siècle lorsque les gens étaient allés dans l'Ouest. Et parfois, en traversant l'Amérique, les voyageurs retrouvaient des parcelles du vieux rêve qui avaient été éparpillées [...] (Poulin, p. 212)

On est loin de la célébration du passé qu'opérait le rappel des pratiques fondatrices dans *Le premier Jardin*. L'identité se présente davantage comme fragmentation dans le roman de Poulin que comme continuité ou renaissance. Autre cas de figure pourrait-on dire du voyage comme parcours identitaire et de la remontée dans le temps. Le ton sera aussi celui de la distanciation plutôt que celui de la prise en charge d'un «nous» collectif: le «je» qui se regarde comme un «il» à travers

autant de fragments qu'il découvre au fur et à mesure de ses déambulations sur le sol américain et qui ne manque pas de rencontrer la désillusion sur le «Grand rêve américain», sorte de substitut du paradis perdu.

## L'étranger en soi ou la dissolution des certitudes

Tout s'orchestre vers le contraste dans *Le Pavillon des miroirs* (1995) de Sergio Kokis, cet écrivain d'origine brésilienne établi au Québec depuis plusieurs années. Le narrateur-personnage se rappelle son enfance et son adolescence alors qu'il habitait le Brésil, son pays natal. Des incursions régulières dans ce passé auquel se superpose un ailleurs brésilien alternent avec sa situation présente au Québec.

Le roman met en scène une célébration de l'identité «première», celle du pays de l'enfance, le narrateur se remémorant à coups de longs développements des souvenirs empreints de sentiments, d'exploitation des sens qui alimentent l'inspiration du peintre qu'il est devenu<sup>3</sup>. En effet, ses peintures sont habitées par des images du passé, plus ou moins travaillées par l'imagination, selon ses dires, ce qui déstabilise la distinction entre le réel et l'irréel. Il n'en demeure pas moins que l'identité actuelle qui est la sienne sur le sol québécois se ressource à sa vie brésilienne passée.

Le protagoniste considère que son identité principale est celle de l'étranger, condition qu'il assume tant vis-à-vis des Québécois que des Brésiliens face auxquels il se sent tour à tour différent

Ici, à l'étranger. Je n'ai même pas vu les premiers hivers; tout était si nouveau, si confortable, tranquille. Je me suis laissé aller à cette ambiance d'étendues blanches. Comme je venais du tourbillon, ce calme m'a séduit. Peu à peu, cependant, un processus insolite s'est mis en marche, discret et extrêmement efficace: accepter d'être étranger, exilé (Kokis, 1995).

Tout comme l'exprime ce passage axé sur le contraste des espaces mais qui recèle toute la tension entre deux perspectives sur le monde

---

<sup>3</sup> Cette exploitation de sens engendre une véritable rhétorique de la perception. Cf D. Forget. «Parcours rhétoriques et littéraires de l'appropriation culturelle: Sergio Kokis en question(s)», à paraître dans les Actes du colloque Transferts culturels (UQUAM, Abecan) décembre 2002.

ainsi que les perceptions concurrentes qu'elle suggère chez le narrateur-personnage, il n'est pas étonnant que le «je» conduise la réflexion:

Comme c'est souvent le cas pour ceux qui viennent de loin, dépouillés et sans attaches, je soigne ma collection de souvenirs. Et j'oscille alors entre ce que j'aurais dû être et le désir d'une récompense pour la peine d'avoir été. Quelque part dans le néant. Mais seul, comme je l'avais voulu, même si je ne l'avais pas voulu à ce point-là. C'est pour ça que les exilés sont en général si fascinants au début, mais ennuyeux à la longue. Ce sont des mélancoliques, leur temps est fermé et, lorsqu'ils parlent d'avenir, c'est pour venir à ce passé duquel ils ne sont jamais sortis. Comme un acteur masqué, qui a perdu prise à force de se déguiser et qui s'attache à ses masques. Ceux-ci ont cette capacité mimétique d'ouvrir l'espace, de permettre les déplacements en cachette. (Kokis, p. 362)

L'immigration, l'exil sont plus que de simples déplacements dans l'espace; ils sont ressentis sur le plan de l'intériorité comme la solitude provoquée par le non retour vers l'origine en même temps que la non-appartenance exclusive à une identité présente, absolue. "es départs n'ont rien à voir avec l'espace. Leur sens est plus vertical qu'horizontal, et la vraie descente est vers soi, dans le silence." (Kokis, p. 307)

La distance, dans le sens concret et figuré, entre deux espaces ne peut servir à garantir des identités claires, non étanches, non plus qu'elle oblige à un choix entre deux appartenances. Une telle situation rend présent à la conscience le questionnement identitaire comme état permanent de l'immigré. Le flou du réel, de la séparation entre le présent et le passé, du regard que l'on porte sur soi et du regard de l'Autre, autant de positions non figées qui s'inscrivent dans le questionnement, dans la mouvance, dans l'entre-deux identitaire.

## De l'espace à l'écriture

On ne peut s'empêcher de remarquer que l'approche identitaire variera considérablement selon que le roman poursuit un message d'ancrage dans le pays ou qu'il tente de saisir l'identité à travers le déplacement d'un lieu à l'autre. Mais que le roman appartienne à une vague plus traditionnelle (comme les romans québécois de la terre) ou qu'il relève d'une tendance actuelle, l'écriture devient primordiale dans le rapport qu'établissent les romans entre espace et identité. L'écriture

est sollicitée et prendra, à des degrés divers, les caractéristiques de la problématique espace-identité. Elle peut faire la promotion des valeurs collectives empruntant un ton épique, propre au ralliement. C'est ainsi, par exemple, que de nombreux romans québécois exploiteront le thème de la survivance où s'entremêlent la difficulté de survivre dans un pays dur avec une nature sauvage et les problèmes d'affirmation d'une identité canadienne-française.

Ailleurs, l'écriture se joint à la problématique espace-identité pour devenir un lieu témoin des déplacements de sens, des fragments qui composent la réalité sans jamais l'épuiser. Dans *Le premier jardin*, par exemple, se joue à travers une intrigue première, la recherche de Maude, un regard troublant sur les identités de Flora; car, en effet, elles sont multiples à commencer par l'identité «adoptée» dans son enfance en tant que Marie Éventurel, puis celle de mère, celle de comédienne, celle convoquée par son retour au Québec, etc. autant de rôles que Flora sera appelée à assumer. Des fragments ponctuent ces perspectives qui se composent selon des modes d'écriture différents; deux principaux méritent une mention: celui des états de pensée qui se bousculent en alternance avec l'intertexte de *Oh! Les beaux jours* de Beckett, et celui sous forme de litanies des réminiscences historiques de la colonisation au Québec. Les transferts dans l'espace, dans le temps sont marqués de déplacements semblables dans le support sémiotique. La quête entreprise dans *Volkswagen Blues* s'exprime aussi avec un parallélisme entre le contenu et la forme qu'assume l'écriture; les morceaux de documents, les témoignages et autres références intertextuelles servent d'indices pour recomposer le parcours du frère Théo en même temps qu'ils servent la quête d'identité des protagonistes qui s'élabore au gré de l'écriture, véritable parcours dans l'espace et le temps. Enfin, l'écriture se fait aussi le symbole de l'espace-identité dans *Le Pavillon des Miroirs*, comme cela se trouve dans plusieurs romans mettant au premier plan la problématique de l'immigration. Même si les représentations auxquelles il est fait référence (peinture, théâtre, manifestations culturelles populaires, etc.) nous sont livrées par le biais de la narration, leur présence contribue à déstabiliser le réel en jouant sur les apparences et la diction. L'identité devient représentation: elle est soumise aux fluctuations de la subjectivité et de l'interprétation sans pouvoir se résoudre dans l'unicité.

L'écriture est donc mise à profit pour faire en sorte que le lecteur développe une sensibilité à l'égard de l'identitaire, notamment. Si l'identité peut éventuellement tirer son origine d'une mise en scène de l'espace dans les romans- lieu d'enracinement, d'implantation ou d'exil-

cet espace se métamorphose en s'associant à des composantes littéraires (portrait des personnages, par exemple) et en acquérant une valeur symbolique (descendance, tradition, patrimoine, nature à dompter, etc.) Et cela semble se vérifier dans plusieurs cas, que ce soit dans les romans plus traditionnels ou dans ceux plus actuels.

Sans exclure que d'autres cas de figures puissent s'actualiser dans le roman québécois, les romans que nous avons étudiés suggèrent des axes dans l'appropriation/désappropriation du territoire en corrélation à l'identité:

- l'espace comme continuité dans le temps
- l'espace comme intériorité du personnage
- l'espace comme frontière de classes
- l'espace comme dépaysement
- l'écriture-espace comme déplacement du sens

Il est possible qu'un roman exploite prioritairement un seul axe, mais il peut également en développer plus d'un. Ces cas de figures semblent, pour le roman québécois, se regrouper sous deux orientations principales en regard d'un «nous»: l'identité d'héritage associée à une rhétorique apologétique d'une collectivité ou alors, des identités en mutation et plurielles – au sens de «multiples» et non de «collectives»- qui se fondent sur des changements de lieu. Dans ce dernier cas, elles s'accompagneront d'un questionnement qui nous propulse vers l'intériorité du personnage plutôt que vers les valeurs collectives comme dans l'identité d'héritage. Rien n'empêche les romans de miser sur ces deux perspectives, ce qui nous semble vrai pour *Le premier Jardin* jouant tour à tour de l'identité héritage et des identités multiples. Ou alors d'aller à contre-courant en misant sur la désappropriation comme rejet identitaire. Il n'en demeure pas moins que l'espace en tant que versant de la subjectivité se trouve symboliquement exploité dans l'affirmation et la quête identitaire.

## Références Bibliographiques

- BOIVIN, A. *Pour une lecture du roman québécois*. De Maria Chapdelaine à Volkswagen Blues, Québec: Nuit Blanche, 1996.
- FORGET, D. Vision rhétorique du paysage dans le roman québécois, *Croire à l'écriture. Mélanges offerts à Jean-Louis Major*, Éditions David, Orléans, 2000, p. 123-139.
- HÉBERT, A. *Le premier jardin*, Paris: Seuil, 1988.
- HÉMON, L. *Maria Chapdelaine*, Grasset, 1954.
- KOKIS, S. *Le pavillon des miroirs*. Montréal: XYZ éditeur, 1995.
- LANGÉVIN, A. *Poussière sur la ville*. Ottawa: Le Cercle du livre de France, 1953.
- LEMELIN, J.-M. Quatre pistes de lecture de Volkswagen Blues, *Moebius*, 57 Montréal: Triptyque, 1993.
- POULIN, J. *Volkswagen Blues*, Montréal: Québec/Amérique, 1989.
- SAVARD, F.-A. *Menaud maître-draveur*, Ottawa: Fides, 1937.
- TREMBLAY, M. *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal: Leméac, 1984.

## Nancy Huston: *Do exílio, com amor*\*

Nubia Hanciau\*\*

“CARO AMIGO, encontrei no último janeiro, em um café de Nova Delhi, uma jovem, cabeça raspada, traços ascéticos, usando um longo vestido magenta de monja budista –, totalmente mergulhada, absorta na leitura de um romance. Era *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera. Quando levantou-se para partir, notei que ela usava tênis Nike Air-Max, sob o vestido de monja. Engraçado; a ti, como és um apaixonado pelos paradoxos e pelas belas coincidências, posso falar isso, pois compreenderás o que digo: há um “eu” que até hoje continua a viver no Canadá, trinta anos depois de minha partida, um alguém bastante surpreendente, e com isso quero dizer de quem gosto muito, uma calgariana de raiz irlandesa e orgulho de sê-lo, uma legítima *ouesterneuse*, riso aberto, franco, quase viril, uma mulher alta,

---

\* *Air mail. Par avion. From exile with love. Bons baisers d'exil. By-par* Nancy Huston. Publicado primeiramente em *EnRoute* (Quebec), September/Septembre 1997, p. 15, enviado pelo amigo Maximilien Laroche, sábio/sabedor do meu interesse pelos textos de Nancy Huston. Traduzi-o na ocasião, sob o título “Do exílio, com amor”. Em 1999, fez parte da coletânea selecionada para compor *Nord perdu*, publicado pelas edições Actes Sud, Paris. Em 27/04/2001, por ocasião do *Colloque Vision/Division* a respeito da obra da escritora (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle), este excerto de *Nord perdu* foi objeto de apresentação em leitura/espetáculo pela troupe *Hasard et Compagnie*, dirigida por Christian Verdier, no Centre Culturel Canadien. Nancy Huston estava presente. Nascida em 1953, este trabalho é uma homenagem pelo seu meio século de vida, neste ano.

\*\* Professora Titular da Fundação Universidade Federal do Rio Grande; Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses dessa Universidade.

bronzeadas, mais forte e divertidas do que eu, pesando seus sessenta e três quilos, porte altivo, gestos soltos e quadris largos, facilitando assim as quatro ou cinco vezes em que deu à luz; os homens vão e vêm em sua vida, maridos ou não, mas os filhos ficam, crescem e a adoram, trazem à casa seus amigos, depois seus amores e, mais tarde, seus companheiros e filhos; sim, é possível que essa mulher já seja avó, porque começou cedo, o primeiro bebê chegou aos dezoito anos e outros vieram, um depois do outro; ela nem se importa e deixa seus cabelos embranquecerem, maquia-se pouco, mas, apesar disso, gosta de usar batom vermelho e brincos mexicanos prata e turquesa. Não é uma intelectual, lançou-se no mundo do trabalho logo depois do secundário, dirigindo em pouco tempo sua própria agência imobiliária; era nos anos 1970, anos do *boom*; ela fez um bom dinheiro e este dinheiro gasta e dá – o dilapida até, diriam alguns –, mas com alegria, pois tudo o que ela faz o faz com alegria, quando arranca as ervas daninhas do jardim, ou prepara o café no fogo de lenha enquanto acampam nas Rochosas, quando ama corpo e alma o homem da vez, quando grelha a carne do assado ou faz bolinhos – rápidos e cheirosos – para as crianças pela manhã; ela espalha vida à volta, conforme a necessidade da hora escabelando-os e dando palmadas; não é contra um pouco de violência de tempos em tempos, um pouco de vício até faz bem; grita quando lhe apetece, diz enormes palavras, gosta de jogar pôquer e beber cerveja direto no gargalo, aliás um de seus dentes da frente está quebrado, pois uma vez tentou beber enquanto dançava, ela adora dançar; quando vai à boate sábado à noite brinca, faz a prostituta, não se importa com o que possam pensar, oferece rodadas aos amigos, prefere a companhia dos homens à das mulheres, porque os homens riem melhor, bebem melhor, não estão sempre gemendo, choramingando suas mínimas preocupações; ela tem horror à timidez, à coqueteria, à afetação, à falta de audácia; insiste em conhecer as coisas a fundo, a olhá-las de frente e a consertá-las ela própria, quer se trate de uma goteira no telhado ou de um sofrimento de criança, ela navega na existência, apropriando-se das dores e das alegrias; gosta do domínio de si e dos músculos; sabe esquiar, andar a cavalo e dirigir uma velha picape, rápido, um pouco perigosamente, ligando o rádio alto, muito alto, ao máximo, e cantando junto; é sobretudo isso, sabes, sobretudo isso que essa mulher canta com força: canções que eu perdi, esqueci, que murcharam e se desfizeram em minha memória, ou que não aprendi, mas deveria ter aprendido, que tanto quis aprender; sua voz ferve em seu ventre, depois vibra no peito e jorra pela garganta, em palavras divertidas, débeis, desesperadas; observaste, tu que gostas dos

verdadeiros irlandeses e dos falsos *cowboys*, observaste, meu amigo, a semelhança entre suas músicas? Pois eis-me aqui no país dos cravos e dos castelos, encerrada da manhã à noite no silêncio, batendo palavras em um teclado cinza, incansavelmente... Os budistas têm razão, é simplesmente impossível que se tenha apenas uma única vida!"

## Nancy Huston: a origem do eu dividido

Nascida em Calgary, cidade albertana do Canadá inglês, Nancy Huston era ainda menina quando sua mãe abandonou a família. Este "cataclisma" aos seis anos determinou não apenas suas futuras reações, mas também o itinerário que seguiu, originário, conforme a própria escritora sustenta, nesse fato de ordem estritamente pessoal. Contudo, desde cedo a jovem prevê uma possibilidade de salvar-se do choque, graças ao afastamento e ao estrangeirismo que uma nova identidade proporia. É com este espírito, com a herança recebida no nascimento de um meio ambiente cultural do qual a língua faz parte, que, quatorze anos mais tarde, ela desembarca na França. Vivendo desde os vinte anos (1973) em Paris, onde escreve ensaios e romances, ela experimenta uma espécie de euforia que lhe permite aceitar-se mais, gostar-se mais, sob a máscara da língua estrangeira. O esquecimento temporário da origem e tudo o que representava de doloroso leva-a, nessa nova etapa, a acreditar que "a vida é bela". A prática do francês, língua que apreendeu quando morou nos Estados Unidos (New Hampshire), a leitura de Sartre, Beauvoir, Cocteau, as músicas de Vian, Brel e Piaf, lhe serviriam de instrumento para que pudesse acompanhar, compreender e desfrutar os seminários em voga dos grandes Lacan e Barthes, participar do Movimento das Mulheres, freqüentar as bibliotecas e flunar nas ruas parisienses. Tempo depois, a escrita se constituirá em âncora, único lugar fixo de onde poderá perscrutar a outra ela mesma, o "eu" que até hoje continua a viver no Canadá, trinta anos depois da partida daquela mulher surpreendente, de raiz irlandesa, de quem gosta e fala "do exílio, com amor".

Texto que também integra as páginas escolhidas por Corinne Descote e Myriam Gharbi, extraídas de *Nord perdu* para a leitura-espetáculo pela Hasard et Compagnie, dirigida por Christian Verdier, *Les autres soi II* constitui-se em um dos quadros entre os que Nancy Huston interroga-se a respeito de sua dupla pertença cultural. Ao voltar ao passado, as imagens que re/constrói trazem à luz a origem de sua binacionalidade, do seu bilingüismo e do seu biculturalismo, que têm muito mais a ver com uma trajetória particular do que com o fato de o Canadá ser bilíngüe e

parcialmente francófono. Ela aproveita então para explicar a oposição mais nítida que faz entre, de um lado, a língua inglesa e o piano, do outro, o cravo e a língua francesa. Música, ela pratica os dois instrumentos; bilíngüe e trãnsfuga, domina os dois idiomas e pode assim comparar os gênios respectivos: no primeiro, uma eficácia anglo-saxônica mesclada de aspereza, a mesma da protagonista imaginária no texto acima; no segundo, a sutileza e a elegância que adotará, ao mesmo tempo em que abandonará o piano pelo cravo. Esclarece porém que o francês representa a língua estrangeira aprendida, língua da racionalidade, logo a do hemisfério esquerdo, enquanto o inglês a da emoção, da infância, da parte direita do cérebro. Esta última ela a recuperou aos 33 anos, ocasião em que uma doença neurológica a atingiu, paralisando suas pernas durante alguns meses. Foi então que começou a escrever em inglês: “Meu corpo acabava de dizer que minhas raízes estavam geladas. Foi o que deduzi”.

Seus leitores, tanto canadenses quanto europeus, perguntam-se a respeito da origem, do estatuto identitário e do exílio pessoal e literário de Nancy Huston, há três décadas vivendo na França, hoje entre Paris e o Berry, lugar de repouso no interior do país. A questão do exílio, segundo Neil Bishop, interessa aos leitores de todas as nacionalidades, pois suscita a questão das relações entre metrópole e periferia literárias, entre as antigas colônia e pátria-mãe, e até mesmo a respeito do lugar e da natureza reais do exílio, tanto para o(a) ex-colono(a), quanto para o(a) ex-colonizado(a). Interrogar-se a respeito do exílio de Huston é o mesmo que se perguntar a respeito do seu percurso biográfico-artístico: uma tarefa considerável, levando em conta a presença maciça dessa problemática em seus inúmeros textos, não só literários, mas em muitos outros (entrevistas, contribuições a jornais e revistas, textos radiofônicos, televisivos, cinematográficos, etc.), objeto de interrogação, mas também de algumas respostas que constituem o objetivo deste trabalho. Por complexa que possa parecer, esta perspectiva não é apenas justa, mas recorrente, pois tenta elucidar certas relações entre o espírito de um indivíduo e aquele de um povo, mitos pessoais e mitologia coletiva, muitas vezes difíceis de cernir, pois em constante evolução. Lembra-se aqui o que disse Patrick Imbert: “a identidade não é um estado, mas um processo”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Apud N. Bishop, 1990, p. 19. Fenômeno complexo, o exílio, assim como a questão das identidades, não cessam de ser estudados pela crítica universal, e particularmente a quebequense, familiarizada com essa problemática. Entre as melhores contribuições sobre o assunto situam-se *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, de Simon Harel, e *Fictions de l'identitaire au Québec*, de Sherry Simon e al.

## *On ne peut pas chasser son naturel, il revient au galop*<sup>2</sup>

Foi nos anos oitenta, na primeira década de sua vida em Paris, que Nancy Huston sentiu despertar realmente a consciência de estar no exílio e de que essa situação não é tão divertida quanto parecia ser. O exílio? Quantas definições já foram oferecidas, em quantas penas e cartografias? Conforme observam Bell e Spalek, “a Literatura do exílio constitui um fenômeno antigo, que adquiriu uma importância nova em função dos desenvolvimentos políticos nos últimos sessenta anos”.<sup>3</sup> Nessa época, anos oitenta, Nancy Huston escreve, com a amiga argelina Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, livro publicado em 1986. A singular experiência, que consiste em reviver mentalmente, e depois por meio de cartas, uma rotina perdida no passado, ora transformada em escritura, impede a erradicação das singulares características nacionais. Espaço da palavra escrita, o exílio leva as escritoras a explorar toda a sua dimensão criativa. Embora, enquanto seres humanos, ele tenha implicado sua separação do espaço natal e adaptação a um universo novo, a situação de exilada desencadeia o encaminhamento de volta àquela direção, e, ao mesmo tempo, em direção à outra de si mesma. Em Huston é pela palavra escrita que essa trajetória se faz. De um lado, quando ela consegue recriar a imagem idealizada e nostálgica do lugar deixado, característica freqüente para a maioria dos exilados. Sabe-se que em todas as épocas, autores, homens e mulheres, ditos alófonos,<sup>4</sup> trocaram de contexto cultural para enriquecer o imaginário do país que os hospeda. Do outro, ela constrói um espaço simbólico em que seu ser reencontra-se consigo mesmo. Assim, uma dupla tipologia do exílio: o exílio interior ou interno (psíquico e físico) e o exterior (a

---

<sup>2</sup> N. da A. e da T. Provérbio francês que, em tradução livre, quer dizer: “não se pode afastar o natural, ele volta com toda a força” (aqui no Rio Grande do Sul seria “galopando”...).

<sup>3</sup> Apud Bishop, 1990, p. 25.

<sup>4</sup> O uso do termo alófono (*allophone*) é recente e parece ser mais próprio ao Quebec, que distingue os escritores vindos de outro lugar. O *Dicionário Grand Robert*, t. I, Paris, 1985, diz que “*allophone* é a pessoa cuja língua materna é uma língua estrangeira na comunidade onde ela se encontra”. Nosso *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, por sua vez, entre outras variações, registra: “expatriação forçada ou por livre escolha (...) “lugar onde vive o exilado” (...) “lugar longínquo, afastado, remoto” (...) “isolamento do convívio social; solidão”, 2001, p. 1284.

ruptura com o território da origem) e as dificuldades da integração a uma civilização completamente diferente, na qual o exilado aproxima-se da figura do estrangeiro.

De acordo com o *Nouveau Petit Robert*, o exílio pode ser definido como “expulsão de alguém de sua pátria, com interdição de a ela voltar; situação da pessoa assim expulsa” (p. 859). Acrescenta-se que essa concepção salienta dois pólos – expulsão/interdição, em torno dos quais se encontra a situação de exílio. Nesta perspectiva, a conotação é ainda mais intensa: longe de atrelar-se ao fato de deixar (voluntária ou forçosamente) a pátria, o exílio consiste em nela estar – ou sentir-se – aprisionado, estado qualificado de exílio interno. A partida da pátria, ou do “espaço perseguidor”, é que constitui uma resposta meliorativa a esse tipo de exílio. O aprisionamento exilar num espaço disfórico pode tomar a forma de uma marginalização ou exclusão voluntária ou imposta, em relação a um meio social ou país geográfico.

O exílio pode ainda comportar, numa visão crítica ou literária, a troca espacial, sem que, no entanto, intervenha um deslocamento espacial: é o próprio espaço que muda de caráter. Bem lembrado por Neil Bishop é o exemplo de *La peste*, de Camus, romance em que a irrupção da peste transforma toda a cidade em lugar de exílio. Conforme estas formulações, ele tanto pode ser uma situação sofrida (expulsão), quanto um estado sofrido (temporada no exterior da pátria com interdição de a ela voltar) – que pode ser imposto pelas autoridades –, ou auto-interdição – que pode ser imposta pelos próprios valores do(a) exilado(a). Pode consistir ainda em um estado de imobilidade forçada em função do internamento (nos sentidos próprio e figurado) no espaço infeliz do país de origem. Isto atesta a polivalência da noção de exílio, que ultrapassa o sentido espacial para abarcar outros empregos do termo. A coletânea *Women writing in exile*, vai denunciar, por exemplo,

o exílio de escritoras impedidas de aceder à publicação ou ao sucesso em função de sua raça, seu sexo, do gênero literário praticado ou de sua classe social, o que deixa entrever um alargamento de definição que engloba os exílios racial, sexual, literário e social (...). Convém que se examine de mais perto essa extraordinária polivalência semântica do exílio.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Broe; Ingram, 1989, p. 8.

É abordando essas perspectivas que, de Paris para Paris, em *Lettres parisiennes*, duas mulheres trocam cartas sobre o exílio. Ambas, aos vinte anos, deixaram o país natal pela França, pela língua e universidade francesas. Amigas há dez anos, encontram-se pela primeira vez para um trabalho coletivo a respeito da educação de jovens; mais tarde fazem um jornal com outras mulheres: *Histoire d'elles* (1977 a 1980). Movidas por um mesmo *élan*, à margem, elas fazem desse tempo uma época especial, pois gostam da margem, um outro tipo de exílio, que transformam em alegre e subversivo. Ao escrever na revista literária feminista *Sorcières* ou em *Les Cahiers du GRIF*, revista de pesquisa feminista, cada uma respeita a voz da outra, sua gravidade, suas adversidades. Próximas e distantes, em 1983, depois das dificuldades e confusões do movimento das mulheres, elas sentem necessidade de falar **do** e **de** exílio. Pela primeira vez falam delas próprias por cartas, do convívio social e da solidão: “na história de uma vida, o exílio, real ou imaginário, é assunto sempre presente. Duas mulheres se escrevem, pois contar, autopsiar o exílio é falar de infância e amor, de livros, de vida quotidiana, mas também da língua, da terra, da alma...” (Huston; Sebbar, 1986, p. 8).

Em *Les autres soi II* (Huston, 1999, p. 111-115), a escritora lembra que as “pessoas normais” passam de uma etapa a outra de suas vidas trocando de pele, como as serpentes, transformando-se, evoluindo em fases sucessivas da existência. Elas não questionam porém a identidade, o sentimento de quem são, o que fazem e onde deveriam estar neste mundo, bem ao contrário da atitude dos expatriados, que sempre sentem a vertigem da idéia do que poderiam ter sido/feito, ou isto ou aquilo, no que de fato se tornaram, idéia esta que se ressent de convicção e consistência: “Onde estou, meu Deus, quem sou eu, de onde venho e, sobretudo, por que razão? Não é precisamente por nenhuma razão específica que Tu me fizeste nascer em Calgary, desses dois indivíduos, nessa língua materna, e nesse meio social!” (idem, p. 108-109).

Como Nancy Huston, cada exilado tem a certeza, profundamente incrustada em seu subconsciente – mesmo sendo regularmente denunciada como uma aberração pela consciência –, que existe uma parte, ou “um outro de si mesmo”, que continua a viver “lá”. Segundo ela, foi Henry James, no conto “The Jolly Corner”, quem descreveu para a eternidade essa ilógica convicção. Viver no estrangeiro permite que se tenha, ante o país da origem e o da adoção, um pequeno recuo crítico, que faz percebê-los, um e outro, como duas culturas. Ocorre a mesma coisa com a língua: foi apenas a partir do momento em que nada mais

acontecera naturalmente, nem vocabulário, nem sintaxe, nem estilo, a partir do momento em que ela aboliu o falso natural da língua materna, foi então que Huston encontrou o que dizer. Sua *venue à l'écriture*<sup>6</sup> está intrinsecamente ligada à língua francesa, não que a julgue mais bela ou mais expressiva do que a língua inglesa. Estrangeira, ela é *estranha* o suficiente para estimular sua curiosidade. Neste sentido, o freqüente exílio lingüístico nem sempre é vivido como negativo. Uma prova é quando em *Lettres parisiennes*, Huston lembra da adoção do francês em suas variantes, francesa (para ela) e quebequense (para ele), por ela própria e por seu irmão.

As pessoas acham muito cômico nos ouvir falar francês, meu irmão e eu, juntos, mas com sonoridades tão diferentes. E – coisa estranha – nós só nos escrevemos e nos falamos em francês. Isto é feito sem nenhum conserto, e, apesar dos itinerários diferentes, terminamos um e outro por nos exilarmos quase totalmente de nossa língua materna e por só nos sentirmos à vontade para nos exprimir nessas duas línguas estrangeiras, ambas chamadas francês, em virtude dos acasos da geografia e da história (...). Quando temos coisas “importantes a nos dizer”, nas reuniões familiares, nos refugiamos nesse território privado, ao abrigo da escuta dos outros (Huston, 1986, p. 46).

O francês, nessa visão, configura um “território”, designa a troca da língua, um exílio escolhido, deliberado, positivo. São, pois, múltiplas as definições do exílio, um fenômeno ora jurídico-espaco-político, ora psíquico, lingüístico, social, racial, sexual ou outros.

Ainda no final de *Lettres parisiennes* Huston sublinha a dimensão positiva do exílio, “um fantasma que nos permite funcionar” e, sobretudo, escrever (p. 193), valorizando sua metaforização. Pode-se transformar o exílio subjetivo em objetivo, fonte de energia e emoção. “Não seria exatamente essa distância que constitui a literatura? Nossa escrita não vem desse desejo de tornar estranho e estrangeiros o familiar e o familiar, mais do que o fato de banalmente viver no estrangeiro?” (p. 196)

Mesmo que certifique, ao menos em parte, uma experiência feliz, todavia, no âmbito de suas causas originais, o exílio procede, pouco ou

---

<sup>6</sup> Hélène Cixous em “La venue à l'écriture”, sugere: “escrever para não deixar lugar ao morto, para afastar o esquecido, para jamais se deixar surpreender pelo abismo. Para nunca se resignar, consolar ou revolver no leito”. In: Cixous, 1986, p. 11.

muito, do negativo: é em razão de uma relativa disforia, de uma falta de felicidade no país de origem, que nasce o exílio. Pois, se Nancy Huston não foi obrigada a deixar seu país natal, se seu exílio foi e permanece voluntário – o que costuma afirmar –, seu caso ilustra uma “função genesíaca” (Bishop, 1993, p. 35) de felicidade no exílio, confirmando que a noção de disforia deve fazer parte de toda definição da problemática. É a própria autora quem reconhece: “exilei-me porque estava triste, e estava triste (ao menos é assim que explico as coisas agora para mim mesma), porque minha mãe “me abandonou” quando eu tinha seis anos” (Huston, 1986, p. 110).

Leïla Sebbar admira-se da capacidade de Huston de assimilar e utilizar os códigos mais complexos, sem conformar-se totalmente, sem servilismo. Diferentemente da amiga, ela não gosta de viajar, embora aprecie as estações, os portos, os aeroportos..., lugares de circulação, de passagem, onde se pode, como nos cafés europeus, ficar horas sem projeto, sem ter de partir ou voltar. Incrusta-se nesses locais públicos, anônimos, onde os códigos sociais, culturais em vigor não a angustiam como nos lugares mundanos parisienses, nos quais se entendia e emudece. Sebbar credita essa diferença entre ela e a amiga ao fato de Huston, assim como outras mulheres cuja origem cultural é europeia – entenda-se cultura dominante – ter sido policiada por séculos de cultura, enquanto ela, Sebbar, seria refratária, juntamente com outras tantas terceiro-mundistas, originárias de países em via de desenvolvimento, subdesenvolvidos, ou mal-desenvolvidos, doentamente contaminadas pelos efeitos da colonização.

Huston e Sebbar, obstinadamente dez anos mais tarde, voltam juntas novamente ao tema. Reúnem narrativas da infância de dezessete romancistas que vivem atualmente na França e escrevem em francês textos de ficção, novelas, romances, peças de teatro. Homens e mulheres, nascidos e criados em um outro país, na maioria das vezes em uma outra língua, alguns são também tradutores, “passadores” de uma língua à outra. Escolheram, por intermédio de narrativas autobiográficas, contar um momento singular ou fragmentos da infância estrangeira, uma espécie “de volta ao país natal”, à casa materna. Livres nas palavras e nos gestos, essas pessoas vivem na língua e no país do exílio, agora terra de escritura. Entre a nostalgia e o luto da origem, segundo a expressão de Régine Robin em *Le deuil de l'origine* (1993), experiência do estranhamento, dor e humor, as narrativas em *Une enfance d'ailleurs* desenham pouco a pouco os contornos de um único e mesmo país: a infância (Belfond, 1993).

Em *Nord perdu*, o(a) exilado(a) adulto(a) continua a pensar intensamente nos parentes próximos que estão longe e são afetados por tudo que a eles acontece. A distância é suprimida pelo correio, telefonemas, jornais. Mas, graças às vicissitudes, a vida se parece cada vez menos com uma temporada no exterior, cada vez mais com a vida *tout court*. Passam-se semanas ou meses, até o dia em que vão viver no outro lugar – o da adoção – novas formas de sofrimento e de *spleen*. Até o momento em que a comunicação “com a casa” começa a espaçar-se, novos amigos tomam o lugar dos antigos, que se desinteressam de quem partiu e reciprocamente. Por que continuar a escrever se nunca mais compartilharão as existências?

Um belo dia, talvez, o(a) exilado(a) fundará sua própria família, os anos passarão, os pais envelhecerão, os próximos casarão, mudarão de trabalho, de companheiros, terão filhos, se divorciarão. Não há mais o acompanhamento dessa situação, não há mais a identificação de outrora, mesmo que os fatos ainda sejam registrados. Surge o sentimento do irremediável afastamento. E a culpa, pois o que se revestia da maior importância perde a significação. A poesia da palavra escrita en/caminha então o pensamento em direção à presença. Ela abraça sem desmanchar, acaricia sem comprimir, ama sem possuir. Beaudelaire escreveu: “O poeta, goza desse incomparável privilégio: ele pode ser, de acordo com sua vontade, ele mesmo e outro”.

Exilada voluntária, em busca das múltiplas identidades, não é sem motivo que Huston interessa-se em um determinado momento pela problemática de Roman Gary/Émile Ajar. Em carta-testamento, deixada antes do seu suicídio, ele diz: “estava cansado de ser apenas eu”, frase que revela não só a finitude, os fantasmas da ventriloquia, mas a vida por procuração que habita todo(a) artista. É a literatura que autoriza a escritora de *Instruments des ténèbres* e *Dolce agonia* a empurrar os limites tão imaginários quanto necessários, que definem e desenham seu “eu”. “Ao ler/[escrever], deixa-se outras pessoas penetrarem-nos, cedemos a elas o lugar sem dificuldade – pois já as conhecemos. O romance é o que celebra esse reconhecimento dos outros em si, e de si nos outros” (Huston, 1999, p. 107). Em certo sentido há uma recuperação da hereditariedade e um certo determinismo admitido, quando afirma:

Quer queiramos ou não, parecemos corpo e alma com nossos pais, com nossos avós, com o povo de onde somos originários, com nossos compatriotas... Eles nos determinam, não na totalidade, mas em parte. Ser judeu ou negro, homem ou mulher,

prostituta ou ladrão, canadense ou francesa, *isto existe*, na realidade e não apenas no olhar dos outros, e acarreta conseqüências. Tanto a obrigação quanto a liberdade, fazem parte integrante de nossa identidade humana. No fim das contas, *somos inteiramente livres apenas em nossos desejos*, não em nossas realidades. Ora, uns são tão importantes quanto os outros: esquecer as limitações do real é tão grave, e, me parece, quase tão repreensível quanto esquecer a vertigem do imaginário (1999, p. 72-73).

Nessa coletânea de quadros ensaísticos intitulada *Nord perdu*, seguidos por *Douze France*, estão mais uma vez de volta as marcas de uma identidade esfacelada.<sup>7</sup> Em uma viagem interior em que examina a França e perscruta a psicologia da expatriada que é, Huston constata a dupla oportunidade que desenvolve a prática de duas línguas e a pertença a duas culturas. Descobre ainda, ora de maneira consciente, ora dolorosa, um certo número de realidades que moldam sua condição social e humana. E declara:

daqui em diante, terei muitas ocasiões para repetir, dizer algo a ponto de se poder quase descrever como *leitomotiv*, idéia motora e [...] mensagem deste pequeno livro; acrescente-se a isto os itálicos: *a expatriada descobre de maneira consciente (e às vezes dolorosa) um certo número e realidades que moldam no íntimo, na maioria das vezes, a condição humana* (p. 19).

O humor e o respeito às regras sociais, ao mesmo tempo que traduzem seu universo duplo, tecem com a palavra a outra dela mesma, sem preconceitos, descrita nos curtos textos, que, se quisermos olhar sob outro ângulo, retratam sua integração francesa. *Douze France* evoca doze *portraits* da narradora, modificada pelo corpo-a-corpo com a cultura francesa, cada um iniciando por uma frase ou pedaço de frase, que desencadeia a narrativa. Apenas uma letra diferencia o título daquele atribuído à conhecida canção de Charles Trenet, *Douce France, cher pays de mon enfance...*

Revela-se mais uma vez a capacidade inerente à escritora de encapsular circunstâncias históricas complexas na psicologia de suas personagens, combinando o drama humano às situações humorísticas,

---

<sup>7</sup> Ver "Por um patriotismo da ambigüidade", in Hanciau, Campello e Santos, 2001, p. 215-234. E também, sobre o mesmo tema, "Nancy Huston, uma francesa adotiva, volta ao Canadá e canta as planícies albertanas", in Velloso Porto, 2000, p. 143-166.

sem que um subtraia o outro...; de conseguir ainda pensar na não-coincidência de si consigo, na distância entre o território, a cultura, língua e as múltiplas modalidades de identidade. O uno cede lugar ao diverso; a heteronomia é pensada e revelada quando a protagonista da história liminar – uma mulher simples e animada –, exerce uma função na vida exatamente do outro lado da moeda do que Huston tem representado na literatura ou como personalidade no meio que elegera para viver. Depreende-se dessa história fictícia, mas que remete ao “que poderia ter sido a narradora/escritora”, uma mistura de sutil melancolia e sentimentalismo sem sarcasmo, como se uma chamasse a outra. As escolhas passadas – que não podem mais ser remediadas – vão ganhando corpo e vai surgindo uma versão paralela de si mesma, uma Nancy Huston que, se na juventude tivesse rejeitado a tentação e o desejo de viver *ailleurs*, na arriscada e esfuziante Paris, para viver até envelhecer na sociedade pacata e descolorida de Calgary, talvez não tivesse descoberto esse *je une autre* ilustrado por Rimbaud, nem as paisagens de sonho e liberdade que marcam sua arte. Para chegar até onde chegou e dizê-lo, foi preciso, não apenas proceder a um corajoso auto-exame, mas ser – ou transforma-se em – a grande escritora que ela é.

## Referências Bibliográficas

BISHOP, Neil. Anne Hébert entre Québec et France: l'exil dans *Le premier jardin*. *Etudes Canadiennes/Canadian Studies*, Bordeaux, AFEC, n. 28, 1990.

BROE Mary Lynn; INGRAM, Angela (Org.). Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press, 1989.

CIXOUS, Hélène. *Entre l'écriture*. Paris: Des femmes, 1986.

HUSTON, Nancy; SEBBAR, Leila. *Lettres parisiennes: autopsie de l'exil*. Paris: Bernard Barrault, 1986.

\_\_\_\_\_. *Une enfance d'ailleurs*. Paris: Belfond, 1993.

HUSTON, Nancy. *Nord perdu* suivi de *Douze France*. Paris: Actes Sud, 1999.

\_\_\_\_\_. *Tombeau de Romain Gary*. Paris: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1995.

HANCIAU, Nubia. Nancy Huston: identidades e paixões. *Canadart*, Salvador: UNEB, v. 4, p. 211-234, 1996.

\_\_\_\_\_. Nancy Huston, uma francesa adotiva, volta ao Canadá e canta as planícies albertanas. In: PORTO, M. Bernadette. *Fronteiras, passagens e paisagens na literatura canadense*. Niterói: EDUFF, 2000.

HANCIAU, Nubia; CAMPELLO, Eliane; SANTOS, Eloína Prati dos (Org.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2001.

PORTO, Bernadette Velloso (Org.). *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 2000.

ROBIN, Régine. *Le deuil de l'origine: une langue en trop, une langue en moins*. Ecart de langue, écarts d'identité. Saint-Denis: PUV, 1993.

\_\_\_\_\_. Speak Watt: sur la polémique autour du livre de Nancy Huston. *Spirale*, n. 132, avril 1994.

# Dois romances policiais: convergências e divergências<sup>1</sup>

Dilma Castelo Branco Diniz\*

Ao tratar dos elementos para uma poética comparada, Daniel-Henri Pageaux cita Claudio Guillén que, com habilidade, tratou do “gênero” como de um “modelo mental” (2001: 120-121), tanto para o escritor como para o crítico. Afirmando que um texto literário não pode pertencer a uma só espécie ou gênero, faz a comparação do navio diante de dois faróis: o navio determina sua rota atravessando um estreito, graças a dois faróis que o guiam. Mas esses faróis não suprimem a liberdade de manobra do navegador; ao contrário, eles a pressupõem e a encorajam. Comenta então que, nesse cotejo, há uma bela metáfora da criação literária entre a regra formal e a liberdade criadora. (2001: 121)

Atenta a essas considerações e situando-me no âmbito das pesquisas literárias interamericanas, propus-me a investigar as convergências e divergências existentes entre os romances quebequenses e brasileiros do final do século passado. Pude então constatar que o romance quebequense *Les Fous de Bassan*, de Anne Hébert, e o romance brasileiro *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, apresentam alguns pontos em comum. Além de terem sido lançados mais ou menos na mesma época, o primeiro, em 1982 e o segundo, em 1985, ambos se configuram como histórias policiais que apresentam, cada uma, um narrador que se revela

---

\* Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais; Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses dessa Universidade.

<sup>1</sup> Uma primeira e reduzida versão deste texto, intitulada “Espaço e narração em *Les Fous de Bassan*, de Anne Hébert e *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca”, foi apresentada no VIII Congresso Internacional ABRALIC, de 2002.

culpado de assassinato e, ao final, não é punido. Há ainda outro traço comum que se encontra vinculado às suas respectivas origens: suas histórias estariam relacionadas a notícias de jornal.

Esses romances têm ainda o mérito de serem textos muito bem elaborados. Com essa obra, Anne Hébert obteve o prêmio Fémina de 1982, e Rubem Fonseca constrói um texto que exhibe uma “estranha conciliação da metaficção” – considerada elitista – “com o romance policial”, visto mais freqüentemente como literatura de entretenimento ou de consumo. (Boechat, 1990: 16)

Neste trabalho, pretendo analisar, numa leitura comparativa, a criação de um processo metafórico ligado ao espaço romanesco, a sua origem nas notícias de jornal e o modo de narrar empregado nas duas obras citadas.

## 1. O processo metafórico

A história de Anne Hébert se passa numa vila imaginária, situada num espaço real próximo do rio São Lourenço, entre Cap Sec e Cap Sauvagine, na província canadense do Québec. Trata-se de uma comunidade anglófona, leal à coroa britânica, que, após a independência americana, deixa a Nova-Inglaterra e vem se estabelecer numa faixa litorânea a que deram o nome de Griffin Creek. Os habitantes dessa vila eram protestantes e puritanos vivendo num isolamento propício à manutenção de tradições seculares. É nesse espaço fechado e sufocante que desaparecem na praia duas primas adolescentes, Nora e Olivia Atkins, na noite de 31 de agosto de 1936, tragadas pelo mar. Soube-se, depois, que as duas meninas, uma de 15 e outra de 17 anos, foram estranguladas e uma delas, violada.

O espaço narrativo de *Bufo & Spallanzani* é completamente diferente: em vez da cidadezinha pacata, a história de Rubem Fonseca está ambientada numa cidade grande, o Rio de Janeiro. Logo no início do livro, sabe-se da morte de uma jovem e bela senhora da sociedade, Delfina Delamare, esposa de um conhecido milionário, Eugênio Delamare. Pairava no ar uma dúvida: teria ela sido assassinada ou cometido suicídio? Como na grande maioria dos romances policiais, inclusive no de Anne Hébert, a revelação do assassino vem no final.

Embora se mostrem tão diversos em seus espaços narrativos, os dois romances apresentam um procedimento semelhante de metaforização que se encontra vinculado ao título de cada um.

No caso de *Les Fous de Bassan*, a natureza, mais do que um ambiente pitoresco, torna-se uma espécie de figura onírica que sublinha, provoca ou amplia uma história de paixões. O próprio título do livro sugere um duplo sentido. Literalmente, os “fous de Bassan” são pássaros “das ilhas e dos litorais que caçam os peixes mergulhando e cujo vôo parece incoerente” (Le Robert, 1996: 956), daí o seu nome. A expressão “fous de Bassan” é repetida inúmeras vezes no texto, no plural e no singular, e às vezes só a palavra “fou” aparece para designar o pássaro. Mas a palavra “fou”, no seu sentido primordial de “louco” também aparece. Desde o início do livro, são numerosas as referências a “fou” e à “folie” (loucura), como na frase que se segue, em que várias expressões pertencentes ao campo semântico da loucura se multiplicam:

Ces filles sont *folles*. Non complètement *idiotes* comme leur frère Perceval, ni maléfiques comme leur autre frère Stevens, mais *folles* tout de même. *Niaiseuses* de manières. Avec dans la tête toute une imagerie *démence* qui se dévergonde sur mes murs. Ces filles sont *hantées* [...]. Pas une once de graisse, ni seins, ni hanches, fins squelettes d'oiseaux. (Hébert, 1982: 17; os grifos são meus)

Esse trecho se refere às gêmeas Pat e Pam, as servas submissas do Reverendo Nicolas Jones, que são loucas. Aliás, quase todos os personagens se mostram desequilibrados. A infância brutal vivida por eles, a religião dura e repressiva, as forças externas de uma natureza rude e selvagem bem como as forças internas que dividem e dilaceram o ser, tudo isso fez com que os habitantes de Griffin Creek se tornassem loucos. No trecho citado, existe também a comparação das gêmeas com “finos esqueletos de pássaros”, comparação que se liga de imediato aos “fous de Bassan”.

Ainda em relação ao título metafórico do livro, pode-se estabelecer uma aproximação entre os homens de Griffin Creek, que espiam as mulheres, devorando-as com os olhos (como o pastor Nicolas Jones, Perceval e Stevens) e os “fous de Bassan”, cujo olho negro “braqué sur la surface de l'eau et dans l'épaisseur de l'eau, épiant à travers les vagues tout frémissement de vie, toute promesse de festin.” (1982: 42)

Pode-se também associar a presença dessas aves aquáticas e seus gritos ensurdecedores aos brados agudos de Perceval, ao assobio do vento forte ou aos gritos das duas meninas, Nora e Olivia, na noite de sua morte.

Assim como Anne Hébert utiliza, no título de seu romance, o nome de um pássaro característico da região litorânea do Québec,

Rubem Fonseca vai usar o nome de um sapo – o *Bufo marinus* – espécie bastante comum no Brasil. O *Bufo marinus* é “mais conhecido por cururu, que na língua nheengatu significa sapo grande” (1985: 87) explica ao narrador, o personagem Ceresso, especialista em anfíbios.

Através de um jogo com a polissemia virtual do sapo *Bufo marinus*, o título do livro de Rubem Fonseca se volta sobre si mesmo, unindo o *Bufo* – aquele que faz rir – com o saber racional e erudito do cientista – & *Spallanzani*. Dessa forma, o texto diverte o seu leitor com um enredo envolvente de uma trama policial bem construída e, ao mesmo tempo, não se afasta do “trabalho rigoroso com a linguagem, do estilo conciso e do domínio técnico que já haviam consagrado o contista Rubem Fonseca. (Boechat, 1990: 15)

O sapo *Bufo marinus* é ainda a pista seguida pelo narrador, Ivan Canabrava, para elucidar um caso de fraude na Companhia Panamericana de Seguros – o caso Estrucho – tornando-se assim uma metonímia do texto. Mas a importância do Bufo se intensifica quando se configura como uma metáfora de Gustavo Flávio, pseudônimo de Ivan Canabrava. No final do livro, antes de destruir o prefácio, as anotações e o plano geral do seu romance – a história do sábio Spallanzani e sua experiência com o sapo Bufo – Gustavo Flávio escreve: “Spallanzani considera Bufo um indivíduo estúpido. Apetite sexual e gastronômico de Bufo. Eu e Bufo. Paralelo.” (1985: 320-321)

Convém esclarecer que a experiência do cientista Spallanzani consistia em queimar, com uma vela acesa, a perna do sapo, durante o ato sexual, para “comprovar a superioridade do tesão sobre a dor” (1985: 13), numa flagrante ligação entre sexo e violência – temas que se encontram também onipresentes na obra de Anne Hébert. Assim como o Bufo, o “fou de Bassan” também se encontra vinculado ao desejo sexual. Percebe-se bem isso, numa cena em que o pastor Jones, escondido atrás de uns caniços, observa Nora e Olivia se banharem nas águas geladas do mar, pela manhã bem cedo.

Le globe rouge du soleil monte à l'horizon dans les piailllements d'oiseaux aquatiques. En bandes neigeuses les fous de Bassan quittent leur nid, au sommet de la falaise, plongent dans la mer, à la verticale, pointus de bec et de queue, pareils à des couteaux, font jaillir des gerbes d'écume. Des cris, des rires aigus se mêlent au vent, à la clameur déchirante des oiseaux. Des mots parfois se détachent, ricochent sur l'eau comme des cailloux. (Hébert, 1982: 39)

Verifica-se, nesse trecho, a reiteração do motivo dos pássaros, a aproximação existente entre os “gritos” dos pássaros e os gritos, as risadas e as palavras das meninas. Nota-se ainda os semas da violência nas expressões “font jaillir” (fazem jorrar), “rires aigus” (risos agudos), e “clameur déchirante” (clamor doloroso).

Comentando essa passagem, Janet Paterson (1984: 145) observa que, para confirmar esses efeitos de sentido, os verbos imitam o ritmo do ato sexual:

le globe rouge du soleil *monte*  
les fous de Bassan *quittent* leur nid  
*plongent* dans la mer  
*font jaillir* des gerbes d'écume.

Através da aglutinação de numerosos elementos, faz-se a ligação entre as noções de vôo e de desejo, uma conjunção que evidencia que a figura do pássaro detém um sentido fálico (1984: 145). Esse trecho, que revela um sentido subjacente – o desejo sexual do pastor – metaforiza esse desejo através dos “fous de Bassan” e de seus gritos. Aliás, a esse propósito, Anne Hébert já declarou que “*Les Fous de Bassan* era um romance sobre o desejo”. (Royer, 1991: 151)

Já afirmei que os dois romances enfocados são narrativas policiais, que têm suas origens em fatos veiculados pelo jornal. Vejamos, portanto, quais são as implicações que essa afirmação suscita.

## 2. As notícias de jornal

Na origem dos dois romances, estão fatos relatados nas páginas de um jornal, acontecimentos que foram naturalmente transformados ou recriados, através de um rico imaginário. A história sempre atraiu a atenção dos escritores, principalmente a dos romancistas. Anne Hébert e Rubem Fonseca não escaparam dessa fascinação. No caso desses dois livros, trata-se da chamada pequena história ou da história da vida cotidiana. Mas, qual seria a relação existente entre a literatura e uma notícia de jornal? Por que os acidentes e/ou incidentes diários provocam tanto interesse nos romancistas? Para uma reflexão sobre isso, convém lembrar o estudo de Roland Barthes sobre os “faits divers” (fatos diversos), rubrica sob a qual se juntam os pequenos acontecimentos do dia nos jornais franceses: acidentes, crimes, roubos, suicídios, etc.

Barthes afirma que cada “fait divers” constitui uma informação “total”, isto é, “imanente”, pois contém em si todo o seu saber (Barthes,

1964: 189). As relações imanentes ao “fait divers”, continua ele, podem ser de dois tipos: uma relação de “causalidade” e/ou de “coincidência”. Entretanto, essa causalidade explícita se mostra sempre truncada, suspeita ou duvidosa. Por isso, pode-se afirmar que a sua causalidade está sempre submetida à coincidência e que, inversamente, a coincidência está aí sempre fascinada pela ordem da causalidade. “Causalidade aleatória” e “coincidência ordenada”: é na junção desses dois movimentos que se constitui o “fait divers”, declara o crítico francês. Para ele, esses movimentos acabam por recobrir uma zona ambígua, em que o “acontecimento é vivido plenamente como um signo cujo conteúdo é entretanto incerto”. (1964: 196-197)

Não se trata aqui de um mundo do *sentido*, continua Barthes, mas de um mundo da *significação*; esse estatuto é provavelmente o da literatura – ordem formal na qual o sentido é ao mesmo tempo colocado e não realizado. Dentro desse raciocínio, Barthes acaba por declarar que “é certo que o ‘fait divers’ é literatura, mesmo que seja uma literatura considerada má”. (1964: 197)

Dessa forma, fica configurada a ligação existente entre a notícia de jornal e a literatura. Talvez seja por isso que as notícias causem tanto impacto no espírito dos escritores.

Em *Les Fous de Bassan*, embora a autora negue, em nota preliminar, qualquer relação com a realidade, sabe-se que ela se inspirou num drama acontecido num vilarejo da Gaspésie, Península, em 31 de agosto de 1933: o desaparecimento de duas primas Marguerite e Maud Ascah que tinham saído para visitar uma tia.

Aurélien Boivin (1996: 76) nos conta que ele mesmo pesquisou nas folhas do jornal *Le Soleil* e encontrou uma série de elementos que aparecem no romance como, por exemplo, a descrição detalhada das roupas e acessórios que as meninas usavam no dia de seu desaparecimento ou a data de 28 de outubro em que aparece o cadáver de Nora (ou de Maud), tanto na realidade como no romance. Os detalhes coincidentes são tantos que ele afirma estar convencido de que Anne Hébert consultou os jornais e até os arquivos judiciais, para se documentar, mesmo se ela conservava, no fundo de sua memória, lembranças dessa tragédia (na época, ela estava com 17 anos).

Em *Bufo & Spallanzani*, a notícia de jornal surge através da história de uma obra, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. O próprio narrador esclarece que o seu pseudônimo, Gustavo Flávio, “foi escolhido numa homenagem a Flaubert” (BS, p. 142). Existe ainda, no texto, uma referência explícita ao escritor francês e à sua obra mais célebre: “Flaubert

demorou cinco anos para escrever *Madame Bovary*. Trabalhando muitas horas, todos os dias, sem parar um só dia” (BS, p. 165). Levando em consideração essa intertextualidade, verificamos que, de acordo com a crítica francesa, Flaubert teria se inspirado numa notícia de jornal para compor *Madame Bovary*, um caso acontecido com o casal Delamare. Antigo aluno do pai do romancista, Eugène Delamare, médico e viúvo de uma mulher bem mais velha do que ele, casa-se em segundas núpcias com Alice-Delphine Couturier, uma jovem sonhadora e fantasiosa. Logo depois de se estabelecerem na comuna de Ry, a jovem esposa se apaixona por um homem tolo e pretensioso; algum tempo depois, encanta-se por Louis Campion, um empregado de cartório. Endividada e doente, a jovem senhora de vinte e sete anos morre, sem que se saiba com certeza se ela se suicidou. (Mitterand, 1989: 430)

No livro de Rubem Fonseca, o paralelo é evidente. Trata-se de uma história de adultério em que o narrador se torna amante de Delfina Delamare, casada com Eugênio Delamare. Outra coincidência: Delfina morre jovem sem que se tenha certeza do seu suicídio. É curioso observar que, na obra de Flaubert, Emma Bovary se suicida e sua morte é descrita com minúcias pelo autor.

Passemos agora à análise das estruturas narrativas dos dois romances.

### 3. As estruturas narrativas

Ao discutir sobre o romance de enigma, em seu ensaio “Tipologia do romance policial”, Todorov retoma um trecho de *L'emploi du Temps*, de Michel Butor, em que uma personagem comenta que “todo romance policial superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele” (Todorov, 1979: 95-96). Essa dualidade é interpretada por Todorov não só em termos de temporalidade, mas de um jogo de presença e ausência entre duas histórias.

De fato, essas duas narrativas são interdependentes: a história da investigação só existe na medida em que a história do crime contenha lacunas, uma ausência que, convenhamos, é relativa, já que a narrativa da investigação consiste justamente em reconstituí-la. O romance de enigma apresenta, pois, uma estrutura invertida, remontando dos acontecimentos (o crime) a suas causas (quem matou e por quê).

Tomando em consideração essa tipologia descrita por Todorov, percebe-se que os dois romances focalizados se mostram muito seme-

lhantes, mantendo ambos essa “estrutura invertida”. Entretanto, se analisarmos o modo como a história foi narrada, notam-se várias diferenças.

No caso de *Bufo & Spallanzani*, a oscilação entre uma narrativa excessiva, prolixa e outra lacunar, em que o narrador escamoteia detalhes comprometedores, corresponde a uma variação bem marcada do foco narrativo, que alterna narrações em primeira e em terceira pessoa. Desse modo, o narrador-assassino evidencia um manejo hábil do jogo entre o dito e o não-dito. Esse procedimento aparece logo no primeiro capítulo. Abandonando a narração em primeira pessoa, Gustavo Flávio assume a onisciência da terceira pessoa para descrever as circunstâncias em que o corpo da vítima foi encontrado e o início das investigações do detetive. A volta para a primeira pessoa marca a presença do artifício:

Estou relatando incidentes que não presenciei e desvendando sentimentos que podem até ser teoricamente secretos mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista. A mente do tira era uma coisa difícil de penetrar, reconheço. Quanto a Delfina Delamare, bem, quanto a Delfina Delamare... (1985: 22)

Agindo assim, o narrador não só chama a atenção para a alternância do foco narrativo, como questiona a visão onisciente de que é capaz, ao negá-la e reiterá-la ao mesmo tempo.

Na obra de Anne Hébert, esse jogo se realiza através de cinco narrativas diferentes: a do reverendo Nicolas Jones, tio das meninas, as de Nora e Olivia, a de seu primo, Perceval e finalmente, sob a forma de cartas, a do outro primo, Stevens Brown. Mas é só na última carta de Stevens, escrita a um amigo em 1982, que os atos criminosos são revelados: louco de desejo, ele teria estrangulado as meninas, naquela noite fatídica de 31 de agosto de 1936, jogando-as no mar.

Dessa forma, com narrativas escritas principalmente na primeira pessoa, *Les Fous de Bassan* nos oferece todos os recursos da “focalização múltipla”, em que o mesmo acontecimento pode ser evocado diversas vezes, segundo o ponto de vista de numerosos personagens. Há entretanto algumas modulações da voz narrativa de certas passagens que são esclarecedoras.

Já observamos que os habitantes de Griffin Creek eram protestantes e puritanos e, nesse universo, o recalque surge logo como sendo o

desejo sexual. Nicolas Jones, o pastor, ao se lembrar de uma noite de baile, em que ele não conseguia mais disfarçar o seu desejo por suas sobrinhas, tenta se dissociar do pecador que foi naquele momento, abandonando subitamente o “eu” para falar de si mesmo na terceira pessoa:

Mon Dieu, est-ce possible? Dois-je revivre à l’instant l’été 1936, être à nouveau celui que convoite la vie et se fait complice de la mort?

Le soir du barn dance Nicolas Jones danse avec les petites Atkins, les fait tourner et virevolter à tour de rôle, les tient par la main et par la taille, respire leur odeur à plein nez, ivre sans avoir bu une gorgée d’alcool, il se déplace en cadence, oubliant son poids et la gravité de sa charge. (1982: 46)

Esse mesmo procedimento narrativo se repete, quando sua esposa, consciente do desejo extra-conjugal (e incestuoso) do marido, sai de casa em silêncio e vai se enforcar no celeiro. O narrador, Nicolas Jones, tenta colocar a maior distância possível entre ele e toda a sua responsabilidade nessa tragédia, ao confessar o ocorrido e sua própria passividade diante desse fato, declarando: “son mari le pasteur ne s’est pas retourné dans son sommeil, n’a pas remarqué la place vide dans le grand lit” (*FB*, p. 49).

A narrativa de Perceval difere um pouco das outras: desarticulada, entrecortada e irregular, traduz sua loucura e tem por função informar ao leitor o que aconteceu depois do crime.

Essa parte do texto, que se chama “Le livre de Perceval Brown et de quelques autres”, apresenta, além de Perceval, dois outros narradores. O primeiro, que usa a primeira pessoa do plural, configura uma espécie de “voz coletiva”, que revela o ponto de vista dos habitantes de Griffin Creek. Trata-se de um “nous” (nós) de solidariedade, de autodefesa que se parece com o “nós” utilizado pelo reverendo Jones em seu relato: “Nous sommes ensemble, liés les uns aux autres, pour le meilleur et pour le pire, jusqu’à ce que passe la figure du monde” (*FB*, p. 48). E o segundo, um narrador onisciente, heterodiegético que descreve, em terceira pessoa e do exterior, diversos acontecimentos que se ligam, principalmente aos interrogatórios de Bob Allen, Maureen e Jeremy Lord. É ainda esse narrador onisciente que apresenta o ex-detetive John Erwin McKenna, que conseguirá arrancar a confissão de Stevens Brown.

De modo semelhante, no livro de Olivia, aparecem vozes de mulheres “des voix de femmes” que, segundo Olivia, são vozes de “sua mãe e de suas avós”. Na verdade, não se trata de vozes narrativas, mas

de vozes de mulheres que lançam a Olivia um aviso: tome cautela com Stevens. Essas vozes “feministas” se lembram das relações desiguais que, desde um tempo imemorial, marcaram a convivência entre o homem e a mulher, e tentam advertir Olivia do perigo que corre: “Mes mère et grand-mères me recommandent tout bas de ne pas lever les yeux vers lui”. (FB, p. 219)

Essa mensagem feminista, valorizadora da mulher, se encontra também representada, no romance, pela oposição masculino-feminino, que se baseia no antagonismo existente entre um desejo masculino egoísta, doentio, que decorre de pulsões destrutivas e é orientado para a morte; e um desejo feminino sadio, positivo, voltado para a vida e a felicidade.

Romances policiais por excelência, os dois livros terminam com a confissão do criminoso que, em ambos os casos, se torna ambígua. No texto de Anne Hébert, a acumulação de indícios que conduzem à resolução do crime e à culpabilidade final de Stevens Brown é acompanhada, à revelia do leitor, de um conjunto de contra-indicações que trabalham dissimuladamente para minar sua certeza, conforme a observação de Marilyn Randall (Randall, 1989: 66-82). E essa incerteza parece concretizar-se na frase final do texto, em que Stevens admite que sua confissão foi rejeitada pela justiça, pois foi considerada extorquida e não-conforme à lei. De modo semelhante, o discurso do narrador de *Bufo & Spallanzani* levanta uma série de dúvidas sobre sua própria confissão. Ao mesmo tempo em que Gustavo Flávio adota uma “retórica da verdade”, procurando convencer Minolta – e por extensão o leitor – de sua sinceridade, empreende um movimento contrário, de desconstrução da “ilusão de real”, efetivada por tal retórica, quando dá à narrativa um caráter memorialista, prometendo oferecer um relato verídico de uma experiência vivenciada, segundo o comentário de Maria Cecília B. Boechat. (1990: 65)

De acordo com a lógica do engodo que rege o romance policial, o narrador/autor induz o leitor ao erro, exibindo personagens ambíguas, nas quais se pode inscrever tanto a máscara da culpabilidade quanto a da inocência. Dessa maneira, existe uma frustração de expectativas da parte do leitor, pois o enigma resiste à decifração.

Recusando-se a oferecer uma palavra final, os dois textos analisados voltam-se para si mesmos, num movimento que só se esgotará, quando se perceber que o único mistério a ser desvendado está na maneira como cada um deles é narrado.

Verifica-se, pois, que os dois romances analisados apresentam algumas convergências significativas. Se a “estrutura invertida”, apresentada pela narrativa de enigma, está diretamente relacionada ao gênero “romance policial”, a utilização de um processo metafórico vinculado a um animal (característico da região geográfica em que se desenrola o relato) pertence à esfera da “liberdade criadora” de cada autor. Outra convergência significativa é o ato de ambas as histórias estarem ligadas, em sua origem, a notícias de jornal, embora haja, no livro de Rubem Fonseca, uma intermediação de uma obra literária.

A principal divergência surge com a mensagem “feminista” de Anne Hébert – própria de uma escrita feminina – e que, naturalmente, não está presente no romance brasileiro, escrito por um homem. Aliás, a autora já afirmou a esse respeito.

Maintenant, la femme parle pour elle-même, en son nom propre. La littérature change. On y reconnaît une voix de femme. Il est très important qu'on entende cette voix. [...] Pendant si longtemps cette voix a été étouffée, camouflée. C'est un son très pur qui vient au jour. Une voix nouvelle. (Royer, 1991: 150)

Dentro do “modelo mental” do gênero policial, na referida metáfora de Claudio Guillén, os dois escritores se assemelham ao navegador que determina sua rota ao atravessar um estreito guiado por dois faróis. Embora haja algumas convergências entre os textos analisados, a liberdade de manobra do navegador/escritor se apresenta muitíssimo ampla. Nos dois livros confrontados, o que fala mais alto é fruto do imaginário de escritores de talento que não deixam nada ao acaso, para construir uma intriga sólida, bem tramada e sedutora.

## Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. Structure du fait divers. In: \_\_\_\_\_. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, p. 188-197.

BOECHAT, Maria Cecília B. *Na cena do crime*. Uma leitura de *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca. 1990. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.

BOIVIN, Aurélien. Anne Hébert: un intérêt marqué pour l'histoire. *Québec Français*, n. 101, p. 74-76, printemps 1996.

FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

- HÉBERT, Anne. *Les Fous de Bassan*. Paris: Seuil, 1982.
- LE NOUVEAU PETIT ROBERT. Dictionnaire de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.
- MITTERAND, Henri. (Coll.). *Littérature XIX<sup>e</sup> siècle*. Textes et documents. Paris: Nathan, 1989.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand-Colin, 2001.
- PATERSON, Janet. L'envolée de l'écriture: *Les Fous de Bassan*, d'Anne Hébert. *Voix et images*, Montréal, v. IX, n. 3, p. 143-151, printemps 1984.
- RANDALL, Marilyn. Les énigmes des *Fous de Bassan*: féminisme, narration et clôture. *Voix et Images*. Montréal, n. 43, p. 66-82, automne 1989.
- ROYER, Jean. *Romanciers québécois*. Entretiens. Montréal: Hexagone, 1991.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

# Identidade e alteridade em três romances das Américas

Luiz Claudio Vieira de Oliveira\*

A cette époque, la renaissance des lettres, la découverte de l'Amérique et du passage aux Indes, l'invention de la poudre et de l'imprimerie, ont donné une autre face aux empires. (...) C'est avec les sujets de l'Afrique que nous cultivons l'Amérique, et c'est avec les richesses de l'Amérique que nous trafiquons en Asie. L'univers n'offrit jamais un tel spectacle. L'Europe surtout est parvenue à un si haut degré de puissance que l'histoire n'a rien à lui comparer; le nombre des capitales, la fréquence et la célérité des expéditions, les communications publiques et particulières en ont fait une immense république, et l'ont forcée à se décider sur le choix d'une langue.

Rivarol (*Universalité de la langue française*)

O texto em epígrafe nos dá conta da universalidade pretendida pelo ideal centralizador do europeu, que passara a conceber o outro à sua imagem e semelhança, de acordo com seus interesses e através de uma única língua que, segundo Rivarol, seria a língua francesa. Tudo o que não fosse idêntico deveria ser excluído, fosse judeu, mouro, feiticeiro ou estrangeiro. A diferença era vista como algo incômodo, que ameaçava um modo de ver e de pensar homogêneo e, mais do que isso, uma forma de dominação. Ao brocardo latino *Divide et impera*, sucedeu outro: uniformiza e reina.

Silviano Santiago nos lembra que a dominação branca no Novo Mundo se deveu ao uso da violência e à imposição da ideologia, evidente no uso de palavras como “escravo” e “animal” em textos de

---

\* Professor Adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais

portugueses e espanhóis. Para Santiago (1978: 13), estas são “Expressões que configuram muito mais um ponto de vista dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer”. Ideologicamente, há um reconhecimento/desconhecimento do indígena, sendo sua alteridade reduzida ao grau mais baixo na escala de valores ocidentais: ou o escravo, ou o animal. Da mesma forma, fixa-se a identidade do branco como livre (não escravo) e homem (não animal). Nos romances analisados, tais propriedades fixadas ideologicamente permanecem e, no caso de dois deles, refletem bem o pensamento do século XIX, que atribuía exclusivamente ao homem branco o uso da razão e uma posição superior na natureza. O mestiço, como elemento que iria desmitificar ambas as noções – a de exaltação do homem branco e a de degradação do homem indígena – é negado e desqualificado historicamente e dentro dos romances: sumariamente recusado em *Agaguk*, exterminado em *O último dos moicanos*, em que se valoriza, apesar de tudo, a pureza racial do indígena, ou aproximado do animal, como em *Iracema*.

Identidade e alteridade deveriam atuar dialeticamente e, naturalmente, o fazem. No entanto, a atuação de uma cultura sobre outra se faz no sentido de impor a identidade e de suprimir a alteridade, por meio de processos semióticos. Na colonização das Américas, houve a implantação da globalização, de supressão de diferenças (ideologicamente e à força), que permanece até hoje, tendo sido retratado pelos três romances analisados. Neles, a alteridade é negada pela capacidade que o homem branco teve (e tem) de manipular os códigos de ambas as culturas, favorecendo os seus próprios. Em *Agaguk*, predominam a lei e os valores (o comércio é um bom símbolo disso) do homem branco sobre os do esquimó; em *O último dos moicanos*, o desaparecimento dos indígenas e a afirmação do supremacia do branco; em *Iracema*, o código sexual e cavalheiresco do homem branco prevalece sobre os códigos indígenas. O guerreiro agredido não revida porque o agressor é uma mulher: “De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada, mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor.”(12)<sup>1</sup> Esta prevalência pode ser sintetizada no trecho em que Olho de falcão, o personagem branco de *O último dos moicanos*, revela como os brancos asseguram sua identidade e seu poder. Nele, o personagem relata o uso da escrita como símbolo de poder, diferentemente dos índios, cuja fala pode ser rebatida e negada:

---

<sup>1</sup> O número da página será indicado entre parênteses. A edição está indicada na bibliografia.

“E reconheço que a minha gente [os brancos] tem em muita coisa uma maneira de proceder que eu reprovoo. Têm um costume contra o qual eu me revolto, e que vem a ser: escrever em livros o que fizeram e viram, em lugar de o contar nas suas aldeias, onde as mentiras podem logo ser atiradas à cara de quem as prega e onde o soldado valente pode citar os seus camaradas como testemunhas da verdade das suas palavras.” (30)

O que garante a alteridade ou a identidade não é o mero fato dessas categorias existirem, mas a capacidade de afirmá-las ou negá-las, de construí-las ou suprimi-las. Isso se dará em duas frentes complementares: a real e a simbólica. A partir de 1492, a negação da alteridade indígena e a afirmação da identidade branca se fez no seu exercício e na sua armação teórica. A eficácia do símbolo provém de sua mediaticidade, impedindo que a verdade seja “atirada à cara de quem a prega”. Os três romances comprovam essa eficácia e a exercem com sucesso. Logo antes do trecho citado acima, o personagem afirma:

“Não costumo gabar-me de privilégios naturais, nem sou homem de preconceitos, embora o meu maior inimigo, e é um Iroquês, não se atreva a negar que sou um branco genuíno – replicou o batedor, fitando com secreta satisfação a cor desmaiada da sua mão forte e ossuda”. (30)

O trecho é exemplar porque assinala a diferença entre as raças e reitera o orgulho de pertencer à raça branca, o que se faz, ironicamente, por escrito. Lúcia Lippi Oliveira nos diz que a identidade é um patrimônio comum de símbolos, que gera mecanismos de pertença a um conjunto, com sentimentos e inclusão e de exclusão, a partir de um discurso.<sup>2</sup> Não é diferente do texto de Ruben George Oliven, onde se lê que identidades são construções sociais para a distinção de grupos, que precisam ser constituídas a partir de elementos culturais e, portanto, simbólicos,

---

<sup>2</sup> “A identidade, devemos lembrar, constitui um patrimônio comum de símbolos e significados que condensam tanto a evocação da memória quanto um projeto de futuro. A identidade deve ser capaz de abranger e de incorporar os indivíduos na esfera pública. Isto se dá a partir de um discurso capaz de desenvolver princípios que legitimem o pertencimento. O processo de produção de pertencimento envolve mecanismos de inclusão e de exclusão, o sentimento de ‘nós’ e de ‘eles’.” OLIVEIRA, 2000, p. 177-8.

tais como a literatura, por exemplo.<sup>3</sup> Também Sylvia Caiuby Novaes insiste em que a identidade só é possível no plano do discurso<sup>4</sup> que, como sabemos, pode assumir diversas formas: cantigas, poemas, leis, textos técnicos, textos literários, em suma, todo o arcabouço discursivo que cerca uma nação, no sentido definido por Ruben Oliven: “Nação e tradição são recortes da realidade, categorias para classificar pessoas e espaços e, por conseguinte, formas de demarcar fronteiras e estabelecer limites.”<sup>5</sup> Assim, o leitor assume noções de nação e identidade, identificando-se com os símbolos propostos pelos discursos.

Esta análise irá comparar três visões do índio americano, em três romances: *O último dos moicanos*, de John Fenimore Cooper; *Iracema*, de José de Alencar e *Agaguk*, de Yves Thériault, com o objetivo de apontar semelhanças e diferenças entre elas. Parte-se da hipótese de que a imagem do indígena, construída pelos três autores, compartilha do modo europeizado de ver e de julgar, ou seja, participa do eurocentrismo. Não se pretende aqui estabelecer uma relação intertextual entre os romances, no sentido bakhtiniano, mas um laço de transtextualidade, tal como a definiu Gérard Genette, em *Palimpsestes*.<sup>6</sup> Cooper e Alencar escreveram em épocas relativamente próximas e publicaram seus romances, respectivamente, em 1826 e em 1865. Heron de Alencar relaciona Fenimore Cooper entre as leituras de Alencar:

---

<sup>3</sup> “Nação e tradição são recortes da realidade, categorias para classificar pessoas e espaços e, por conseguinte, forma de demarcar fronteiras e estabelecer limites. Elas funcionam como pontos de referência básicos em torno dos quais se aglutinam identidades. Identidades são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção. Nesse sentido, Lévi-Strauss (1977, p. 332) afirmar que a identidade é algo abstrato sem existência real, mas indispensável como ponto de referência.

Embora sejam entidades abstratas, as identidades – enquanto propriedades distintivas que diferenciam e especificam grupos sociais – precisam ser moldadas a partir de vivências cotidianas. Assim como a relação com os pais nos primeiros anos de vida é determinante na construção da identidade individual, as primeiras vivências e socializações culturais são cruciais para a construção de identidades sociais, sejam elas étnicas, religiosas, regionais ou nacionais.” OLIVEN, 1998, p. 37.

<sup>4</sup> NOVAES, 1993, p. 24.

<sup>5</sup> OLIVEN, 1998, p. 37.

<sup>6</sup> GENETTE, 1982, p. 7-20.

“Em um mês, encerrado com o livro e armado de dicionário, acabaria o volume de Balzac e passaria a ler Dumas e Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo. (...) Viriam outras leituras, e muitas, que o fariam eleger definitivamente o romance como forma de expressão literária da sua predileção. Demoraria os romances marítimos de Scott e Cooper, os de Marryat, completaria o que faltava de Dumas e Balzac, lia o que encontrasse de Arlincourt, Soulé e Eugène Sue, e admiraria Macedo.” (Alencar, 1969: 242-3)

Entre Yves Thériault e os dois outros autores não há esta proximidade, nem a relação que há entre eles e Chateaubriand, por exemplo, que aprofunda a imagem européia do indígena americano, por sua vez nascida das impressões de Colombo e dos primeiros cronistas europeus, e depois comentada por Montaigne. O romance de Thériault pertence ao século XX, mas pode-se dizer que partilha, com os outros, uma mesma ideologia, em seu sentido amplo.

Alencar fixa, em *Iracema*, uma imagem idealizada do indígena, bem diferente da de outra, também idealizada, presente nos relatos dos primeiros viajantes e na iconografia motivada por eles. Iracema é a única índia do romance. Dotada de uma beleza incrível, é capaz de gestos heróicos para garantir e preservar seu amor pelo estrangeiro, como o de renegar sua condição de mediadora entre sagrado e profano. Alencar não utilizou, para a representação de Iracema, os topos extraídos dos cronistas e ilustradores europeus, cujos estereótipos tanto realçavam a crueldade das índias, sua voracidade e sua predominância sobre os homens, quanto se aproximavam da forma como representavam a mulher européia, notadamente aquelas tomadas como feiticeiras. Veja-se o que nos diz Ronaldo Raminelli, em *Imagens da colonização*:

“Para marcar a alteridade, os artistas recorreram a um arsenal de imagens reduzido e buscaram inspiração nos acontecimentos contemporâneos, nas guerras religiosas e nas perseguições às bruxas – algo repugnante, mas eficaz para transmitir informações sobre os seres do além-mar. Do contrário, os protestantes destituídos de espírito de aventura não conseguiriam entender as imagens do Novo Mundo. Assim, as guerras, a antropofagia e as mulheres seriam os meios ideais para recriar uma ambientação infernal, uma atmosfera fantástica e atemorizadora bem ao gosto da época.” (Raminelli, 1996: 104-5)

Há uma economia de meios: a redução do desconhecido ao conhecido e a generalização do caráter simbólico das cenas representadas: tanto

lá (na América) quanto cá (na Europa) mulheres eram coisas do diabo, além do emprego de um arsenal retórico de imagens, de que a iconografia nos dá conta.

A representação empregada por Alencar irá mobilizar uma outra retórica e um outro arsenal de imagens, mais apropriado ao romantismo, que se concretizam na tela *Marabá*, do pintor Rodolfo Amoêdo, reproduzido em *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido.<sup>7</sup> A tela, possivelmente realizada a partir do poema do mesmo nome, de Gonçalves Dias, dá nome indígena a uma imagem extraída de um modelo de mulher branca, lindíssima e langorosa em sua nudez. Importa ressaltar a construção da imagem da mulher indígena como próxima da imagem da mulher branca, dentro dos padrões de sensualidade e beleza do século XIX e distante quer da imagem real de uma indígena, quer da de uma mestiça. Trata-se, *mutatis mutandis*, do mesmo processo reducionista dos cronistas e pintores dos séculos XVI e XVII.

Mas Marabá, segundo nos informa nota de volume dedicado a Gonçalves Dias, seria a denominação dada à mestiça de branco e índio, por isso recusada pela própria tribo.<sup>8</sup> Há uma situação de exclusão e de isolamento, comum aos personagens dos romances. O que ocorre com Iracema, banida do meio dos seus por seu amor e por deixar de ser a guardiã do sagrado, se passa também com Agaguk e sua esposa, isolados em relação à tribo, e com os dois moicanos, últimos representantes de sua nação, desterritorializados pelo homem branco. Em *Agaguk*, o protagonista, sem maiores laços que o prendessem à família e à tribo, uma vez que o pai se ligara a uma não-esquimó, escolhe uma mulher para esposa e se exila de sua comunidade com a intenção clara de fundar um novo mundo:

“De ce jour [le choix de sa femme], Agaguk s’appliqua à réaliser son projet. Il trouverait un monticule, loin sur la toundra, y bâtirait une hutte. Aux neiges, un igloo. Très grand, l’igloo, solide à résister à tous les vents.

Ils vivraient là, lui et la fille, loin de Ramook, de Ghorok, d’Ayallik, de tous les autres. Nul souvenir; un recommencement.” (4)

Aparentemente, a situação do casal de esquimós é diferente da dos protagonistas dos outros romances. Apenas aparentemente, pois todos estão condenados ao mesmo destino.

---

<sup>7</sup> CANDIDO, 1959, p. 16. v. II.

<sup>8</sup> DIAS, Gonçalves, 1969, p. 43-4. Talvez esta seja uma leitura dos brancos, uma vez que estes é que não aceitam o mestiço.

É famosa a página inicial de *Iracema*, em que se mencionam os “verdes mares bravios de minha terra natal”. A estória começa por seu final, com a partida de um homem branco da “terra do exílio”, junto com seu filho e um cão, estes últimos filhos da mesma terra americana e, simbolicamente, considerados irmãos. “Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano: uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem.”(9) Na página seguinte, sabemos que o jovem guerreiro branco, de sangue puro, deixa para trás apenas uma estória, ouvida pelo narrador e agora recontada por ele. É a estória de Iracema.

Na verdade, o que *Iracema* põe em cena, assim como os romances *Agaguk* e *O último dos moicanos*, é a posse e a dominação da terra por pessoas outras que não os autóctones. Esse processo está intimamente ligado à visão do outro e à construção da imagem desse outro, tal como o dominador o enxerga e quer representá-lo. As estórias que veiculam esse processo foram feitas *a posteriori*, como formas de legitimar, conscientemente ou não, tais situações e tais imagens. Em *Iracema* isso fica bem claro quando Martim declara: “Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.” (12) (Grifo acrescentado) Esse processo de afirmação da posse da terra passa pela construção da imagem do indígena e da do dominador branco, a fim de que, ao final da leitura dos três romances, o leitor, que obviamente é um leitor branco, tenha elaborado para si mesmo a justificativa da situação apresentada em cada um deles. Trata-se, portanto, da construção de identidades e alteridades (indígena e branca) e da demonstração da inevitável dominância de uma sobre a outra. Também no romance de Cooper, a menção ao domínio dos brancos e ao progressivo afastamento dos índios, para cada vez mais longe, é bastante clara e repetida diversas vezes. A pureza racial indígena parece ser o último reduto de resistência à dominação branca. Por isso *Agaguk* rejeita a madrasta, de uma outra raça, e Uncas e Chingachgook são os últimos guerreiros de raça pura, cujo desaparecimento metaforiza o dos índios. Os três romances tematizam o domínio branco e o genocídio perpetrado. Celebram antes a supremacia branca que a defesa dos direitos indígenas. Os índios puros morrem e, portanto, não têm direito a coisa alguma; os índios maus têm que ser perseguidos por serem maus; a índia que traiu sua crença e sua nação morre como castigo por sua traição.

Na estória de *Iracema*, o peso pela destruição dos índios é deslocado do guerreiro branco, metonimicamente representando todos os brancos, para o próprio indígena. Como na fábula do lobo e do cordeiro, em que este é responsabilizado pela voracidade do lobo, o índio acaba por ser culpado da própria destruição. Iracema é a virgem guardiã do segredo

da jurema e do mistério do sonho: é a metáfora da tradição e dos costumes indígenas. Corrompê-la ou seduzi-la significa a morte para quem o faz. Mas se for o próprio indígena a romper com seus costumes, como se indica no romance, é sobre ele que recairá a punição por tal transgressão, sendo sua a responsabilidade por esse ato.

O terceiro capítulo de *O último dos moicanos*, após o esboço da estória, identificando amigos e inimigos, alianças e traições, se destina a justificar e a legitimar a posse da terra pelos brancos, preferencialmente pelos ingleses. Os franceses são comparados aos hurões, como falsos e traidores. Veja-se:

“Porque embora o comandante francês gozasse da fama de ser valente e empreendedor, era também considerado como perito nas práticas políticas que nem sempre respeitam as mais delicadas obrigações da moralidade, e que, regra quase geral, infamaram a diplomacia européia daquele período.”(113-114)

Aqui também a desculpa pela invasão branca cabe aos indígenas aliados, que deram o exemplo, legitimando a invasão dos brancos:

“ – Seus pais vieram do Ocidente, atravessaram o grande rio (Mississipi), combateram contra o povo desta região e tomaram-lha. Os meus vieram de onde o céu se tinge de vermelho ao amanhecer, por cima do grande lago salgado (o mar), e **seguiram mais ou menos o mesmo exemplo que os seus lhes tinham indicado**; portanto, que Deus seja o juiz nesta questão entre nós dois [o branco, Olho de Falcão, e Chingachgook, o indígena], e os amigos não precisam de gastar muita palavra.” (29) (Grifo acrescentado)

O processo de apropriação da terra pelos brancos, descrito no romance de Cooper, é o mesmo ocorrido nas Américas. Mas o autor, que descreve o processo, é incapaz de condená-lo. Apenas constata o acontecido, atribuindo, ao personagem indígena, a resignação pelo fato consumado:

“Os holandeses aportaram aqui e deram à nossa gente a água que queima; beberam-na até parecer que os céus e a terra se confundiam e loucamente imaginaram ter encontrado o Grande Espírito; então entregaram-lhes a terra que habitavam. Palmo a palmo foram escoraçados da borda o grande mar, até que eu, que sou um chefe e um Sagamore [chefe tribal], nunca vi o sol brilhar senão através da copa das árvores e nunca visitei as sepulturas dos meus avós.” (33)

A estória de Iracema nos diz que cabe à personagem indígena a sedução do guerreiro branco, que oscila entre a lembrança da mulher branca e a presença da indígena. O trecho é revelador: “Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amores.” A oposição entre ambas é total e traça a linha divisória entre cultura e natureza: à branca estão reservados os “castos afetos”, ou seja, a repressão da sexualidade em obediência às normas sociais, a virtude; à indígena cabem os “ardentes amores”, índices de uma sexualidade desenfreada, própria da natureza e de seus representantes, animalizando o relacionamento dos amantes. As metáforas do fogo e da caça permanecem enquanto dura o jogo da sedução, repleto de negações e de esquivas:

“Iracema recosta-se langue ao punho da rede; seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sabiá, buscam o estrangeiro, e lhe entram n’alma. O cristão sorri: a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se debruça enfim sobre o peito do guerreiro. (40)

Já o estrangeiro a preme ao seio; e o lábio ávido busca o lábio que o espera, para celebrar nesse ádito d’alma o himeneu do amor. (...) O cristão repeliu de si a virgem indiana. Ele não deixará o rasto da desgraça na cabana hospedeira. (...)

Volta a serenidade ao seio do guerreiro branco, mas todas as vezes que seu olhar pousa sobre a virgem tabajara, ele sente correr-lhe pelas veias uma onda de ardente chama. Assim, quando a criança imprudente revolve o brasido de intenso fogo, saltam as faúlhas inflamadas que lhe queimam as faces.” (40-41)

Após ter tomado o líquido que liberaria os sonhos, sem noção do que sucedia, Martin é possuído por Iracema. Ao liberar o inconsciente para usufruir o que lhe fora interdito, ainda que em sonhos, o guerreiro branco satisfaz, na realidade, os seus desejos. Somente afrouxando o laço da razão e da religião, induzido a agir como criança ou como sonâmbulo, é que pode romper o interdito. Consumado o ato sexual, a metáfora da caça (da carne) dá lugar à da fruta, a do fogo cede lugar à da aurora, numa gradação de cores que mostra a satisfação e o arrefecimento do desejo:

“Agora podia viver com Iracema, e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como o fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem. (...) Abriam-se os braços do guerreiro

adormecido; em seus lábios o nome da virgem ressoou docemente. (...)

Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada, qual borboleta que dormiu no seio de formoso cacto. Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e como entre os arrebóis da manhã cintilava o primeiro raio do sol, em suas faces incendiadas rutilava o primeiro sorriso da esposa, aurora de fruído amor.” (42)

Esta visão idílica e perversa do amor é também uma inversão do jogo sedutor jogado entre o homem branco e os indígenas. Ainda que no contacto entre indígenas e brancos, nas Américas, o desejo de terras e riquezas tenha sido exposto com crueza e perversidade, sua justificativa foi construída com argumentos como a salvação das almas do gentio, a sua conversão ao cristianismo. A metáfora ideológica da conquista se realiza de modo ambíguo: não são os brancos os responsáveis pelas desgraças dos índios, mas os próprios índios que solicitam sua ajuda para resolverem as diferenças internas. Martim não assume seu desejo pela índia, apesar de ser descrito como a serpente que atrai o saí, mas deixa que ela o seduza enquanto dorme, tornando-se irresponsável por seus atos. Por outro lado, ao possuir a mulher indígena, o homem branco toma posse da terra indígena.

Em *Agaguk*, cuja ação é contemporânea, o domínio da terra pelo homem branco já está efetivado. Os indígenas foram submetidos à cultura e à lei do homem branco que lhes deu as espingardas, o lampião de querosene, as bebidas alcoólicas e o comércio. O que existe é a Companhia, lugar-tenente do poder branco, que explora os esquimós e os mantém presos a objetos de desejo insignificantes:

“Le troc se faisait contre des objets de première nécessité, contre tout et rien dans l'établissement. Certains esquimaux arrivent à peine à couvrir leurs besoins. Ils cèdent leurs peaux contre des colifichets, des objets qui ne peuvent leur être d'aucune utilité et qui sont souvent sans valeur. Tels des enfants privés de raison, ils ont des envies subites auxquelles ils ne peuvent pas résister.” (66)

O romance descreve o resgate parcial das tradições indígenas, por Agaguk e sua esposa, que se isolam da tribo e tentam viver como seus antepassados viveram. Paradoxalmente, a manutenção das tradições e da identidade indígenas só é possível pela perda da identidade do protagonista. Somente por ter perdido sua imagem – com todo o simbolismo contido nela –, após a luta com um lobo, é que Agaguk

consegue preservar sua identidade como esquimó. Desfigurado, Agaguk não é supostamente reconhecido pelo próprio pai, que assim evita identificá-lo e entregá-lo à polícia dos homens brancos. Ao fazer isto, o pai de Agaguk assume a culpa pelo assassinato do mercador branco – cometido pelo filho – e pela morte do policial branco – executada por ele próprio, juntamente com outros membros da tribo. Simbolicamente, o pai dá ao filho a oportunidade de resgatar a identidade e dar a seu povo um renascimento. Dos três romances, é o único que parece trazer uma mensagem positiva, apesar da constatação da onipotência do homem branco.

*O último dos moicanos* é a descrição do processo de genocídio ou de assimilação dos indígenas. Pai e filho são os últimos representantes de uma nação indígena, antiga e respeitável, postos no epicentro da disputa territorial da América do Norte por franceses e ingleses. Do mesmo modo que *Iracema*, baseia-se em fatos históricos. Também aqui, como nos dois outros romances, os protagonistas são isolados, são únicos; também aqui, como em *Iracema*, aparece a figura do mestiço que, entretanto, morre no final: é Cora, filha do Coronel Muuro com uma mulher negra das possessões inglesas do Caribe. É interessante que, na formação dos pares amorosos do romance, a outra filha do coronel, Isabel, loura e sem mistura racial, aproxime-se do major inglês, enquanto Cora, a mestiça, va se ligar a Uncas, o último descendente dos moicanos, que era de raça pura, mas era índio. O fato de ser índio constitui uma ressalva formidável: “Mas o senhor é um homem justo, apesar de índio!”, diz Olho de Falcão a Chingachgook. O romance dá, a cada um, o lugar social que merece. Ao mesmo tempo, constrói a identidade do branco e do índio. Eis um aspecto da descrição das duas protagonistas:

“Uma delas (...) cada vez que o ar da manhã lhe agitava o véu verde pendente do chapéu de castor, deixava entrever a sua tez maravilhosa, os lindos cabelos louros e os olhos azuis muito expressivos.” (13-14)

As tranças desta senhora eram negras e brilhantes como as asas do corvo. A sua tez não era morena, mas parecia antes deixar transparecer **a cor do sangue opulento** que se diria **pronto a ultrapassar os seus limites**. [As metáforas grifadas nos ajudam a perceber o preconceito do autor pela personagem que, mais à frente saberemos ser mestiça. A ressalva, com que o texto continua, reforça o preconceito] **E contudo** não existia na sua aparência a mais leve falta de distinção nem dos requintes

geralmente inerentes a uma senhora de nascimento ilustre, pois o seu porte era cheio de dignidade, além de as suas feições serem de inexcelsível formosura.” (14-15) (Grifos acrescentados)

Além do filho de Iracema, igualado a um cão, e das referências à sensualidade animal da heroína, capaz de fazê-la abjurar suas crenças mais sagradas, a construção da identidade indígena passa pela referência à animalidade. Em *Agaguk*, o herói tem reações animalizadas e o casal se ama como animais. Vejam-se, por exemplo, os seguintes trechos:

“Alors, sauvagement, en un grand élan de tout son corps, il fut sur elle.

Leur coït fut brutal, presque dément. Iriook criait sa joie, et l'on eût pu entendre de loin la plainte d'Agaguk voyager dans la toundre. (...) Ils n'étaient plus unis seulement dans la chair, mais aussi par l'âme, et le coeur, et les pensées. Et surtout par une sorte de puissance grondante au ventre qui les jetait l'un sur l'autre, animaux magnifiques.” (47)

“Il faisait chaud dans l'igloo, trop chaud. Même nue, elle transpirait encore. Son corps luisait à la lueur fumeuse du poêle à l'huile. Un corps devenue grotesque, les seins lourds, le ventre énorme, le pubis distendu, étalant le poil deux mains de large sur la peau diaphane. Dans le ballonnement du ventre, il y eut soudain un spasme qui laboura la surface tendue et fit bouger Iriook. Puis une large tache sanguinolente apparut sur la peau de caribou. Du vagin béant coulait une eau abondante, mêlée de sang.” (84)

“A cet instant-là le vagin s'ouvrait comme une gueule, sorte d'orifice sombre: monstrosité taillée dans le bas-ventre.

Les cris de la femme remplissaient l'abri et se répercutaient en échos terrifiants le long des parois et jusqu'au dôme de glace. Toujours appuyé, Agaguk était devenu une bête plutôt qu'un homme. Un grognement rauque sortait constamment de sa gorge. Ses yeux étaient injectés de sang. Il hochait la tête de gauche à droite en un mouvement constant, tal un animal prêt à bondir.” (87)

“Aussi calme qu'un instant auparavant il avait été comme une bête fauve, Agaguk se redressa, aperçu l'enfant blotti entre les cuisses d'Iriouk. Il se pencha, prit le corps inerte. D'un coup de dent rapide il trancha le cordon.” (88)

Em *O último dos moicanos*, como há uma visão maniqueísta dos índios, dependendo da aliança deles com uma das duas nações européias, fica reservada aos hurões, os inimigos, toda a bestialidade que Fenimore

Cooper consegue lhes atribuir. Para os dois moicanos, ao contrário, cabem as características positivas e, por isso mesmo, na visão do autor, próprias do homem branco.

"Há razão em um índio, ainda que a natureza lhe tenha dado uma pele vermelha! – disse o branco (...)" (29)

"À sua frente, e a pequena distância, destacava-se a esbelta figura de Uncas, cuja flexibilidade e elegância natural das suas atitudes e movimentos os viajantes não puderam deixar de notar (...) nada ocultava os seus olhos negros, perscrutadores e destemidos, ao mesmo tempo terríveis e calmos; o contorno bem definido das suas feições vigorosas e altivas, na pureza da sua cor vermelha, ou a nobreza da fronte e as admiráveis proporções da cabeça, embora raspada até à trança de cabelos, emblema da sua audácia como guerreiro." (58)

"(...) mas os seus olhos [de Uncas] tinham perdido a ferocidade e cintilavam com uma compreensão que o elevava muito acima do vulgar daqueles com quem habitualmente vivia, ao mesmo tempo que o fazia progredir provavelmente séculos para além das atuais práticas da sua nação." (143)

O processo de valorização, ainda que reticente, dos índios moicanos, é seguido por uma desvalorização explícita dos hurões e por uma exaltação do homem branco, através dos protagonistas: o Major Heyward, a loura Alice, e Olho de Falcão, que afirma várias vezes sua pureza racial:

"Mas nem os moicanos nem eu, que sou um branco sem qualquer mistura de sangue, podemos explicar uma coisa assim." (72)

Como branco, sem mistura de sangue índio, eu me devia envergonhar de ter de confessar: devemos isso ao critério do moço Moicano (...)" (150)

"Quarenta dias e quarenta noites aqueles demônios lutaram em volta desta pilha de barrotes, que eu mesmo desenhei e em parte construí, não sendo eu um índio, como decerto se lembra, mas um homem sem mistura no sangue." (157)

A ferocidade, a desonra, a crueldade caracterizam os índios inimigos, cujo caráter pode ser avaliado pela atitude do hurão que mata uma criança por motivo fútil, como que sinalizando para o massacre que se segue:

"O cruel índio deu um pontapé nos trapos e, percebendo que o xale já tinha sido levado por outro, o seu sorriso escarninho mas sombrio foi substituído por um clarão de ferocidade e, despedaçando a cabeça da criança sobre um pedregulho, deixou cair os seus restos palpitantes aos pés da mãe; (...)" (224)

Os três romances trabalham a questão da identidade de três países diferentes: o Brasil, os Estados Unidos e o Canadá. Nos três, a constituição dessa identidade repousa sobre a desqualificação do indígena e a qualificação do homem branco. Em *Agaguk*, a promessa de criação de um novo mundo, com que o livro se inicia, esbarra na geopolítica real do homem branco: toda a possibilidade de existência se dá a partir dele, de suas regras, de suas leis, de sua tecnologia e, principalmente, das necessidades e dos desejos que criou para o indígena, séculos após de iniciado o processo de colonização. Portanto, acaba-se por reforçar não a criação de um mundo novo, mas a existência do mundo branco possível, que é o Canadá. *O último dos moicanos*, ao focalizar a oposição entre franceses e ingleses, na verdade está ressaltando a criação de um novo país e de uma nova identidade, que são os Estados Unidos da América. Os povos indígenas que protagonizam o romance, como aliados ou inimigos, são, na verdade, desqualificados para que o branco anglo-saxão seja qualificado e identificado como tal. Metaforicamente, isso está indicado pela união de Alice e o Major Duncan e pela morte de Cora e Uncas. O índio e a mestiça desaparecem para que vingue a raça pura, oriunda de dois seres racialmente sem mancha. *Iracema* coloca a mesma questão: a desqualificação do mestiço e do indígena (aliado ou inimigo) e a criação da nova terra a partir da imagem e da identidade branca.

O estudo comparativo entre os três romances procurou mostrar, ainda que de maneira sumária, como se coloca a questão da alteridade, sempre a partir da construção da identidade do indígena, tal como visto pelo homem branco. Para isso, este utiliza um sistema simbólico sofisticado, que é a literatura, para compor um sistema coerente e coeso de signos. Aí, nesse sistema semiótico, ele busca desqualificar o indígena ao mesmo tempo em que se qualifica e naturaliza todo o processo de dominação que se exerce há séculos e se manifesta contra qualquer alteridade. Para concluir, cabe aqui a citação de Tzvetan Todorov, que diz:

“Pois o outro deve ser descoberto. Coisa digna de espanto, já que o homem nunca está só, e não seria o que é sem sua dimensão social. E, no entanto, é assim: para a criança que acaba de nascer, **seu** mundo é o mundo, e o crescimento é uma aprendizagem da exterioridade e da sociabilidade; pode-se dizer, um pouco grosseiramente, que a vida humana está contida entre dois extremos, aquele onde o **eu** invade o mundo e aquele onde o mundo acaba absorvendo o **eu**, na forma de cadáver ou de cinzas. E, como a descoberta do outro tem vários graus, desde o outro como objeto, confundido com o mundo que o cerca, até

o outro como sujeito, igual ao **eu**, mas diferente dele, com infinitas nuances intermediárias, pode-se bem passar a vida toda sem nunca chegar à descoberta plena do outro (supondo-se que ela possa ser plena). Cada um de nós deve recomeçá-la por sua vez: as experiências anteriores não nos dispensam disso. Mas podem ensinar quais os efeitos do desconhecimento.” (Todorov, 1983: 243) (Grifos mantidos).

## Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do Jornal do Brasil, 1927.
- ALENCAR, HERON DE. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. II – Romantismo.
- BANDEIRA, Manuel. *Gonçalves Dias: poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- COOPER, John Fenimore. *O último dos moicanos*. Trad. Fábio Valente. São Paulo: Editora Mérito, 1956.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- OLIVEN, Ruben George. Mitologias da nação. In: FÉLIX, Loiva Otera; ELMIR, Cláudio P. (Org.). *Mitos e heróis: construção de imaginários*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- THÉRIAULT, Yves. *Agaguk*. Montréal: L'Actuelle, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

# **Corações fêmeas e especiarias de longe: a nova diáspora e o sujeito**

**Sandra Regina Goulart Almeida\***

Nossos corações fêmeas são especiarias de muito longe.  
Ana Miranda

Coming here, leaving there was the charm,  
the first act of all her acts.  
Dionne Brand

A culture never repeats itself perfectly away from home.  
Robert Young

As Américas como lócus privilegiado historicamente por zonas de contatos servem de palco a uma gama variada de termos que evocam transferências e contatos múltiplos: transculturalismos, hibridismo, mestiçagem, migração, diáspora, entre outros. Porém, como nos lembra Mary Louise Pratt, zonas de contato são espaços sociais nos quais culturas diversas se encontram, mas também se confrontam, muitas vezes através de relações altamente assimétricas de dominação e subordinação (1992: 4). Termos provenientes da teorização acerca do contato de culturas díspares, como alguns dos arrolados acima, têm adquirido uma relevância central na crítica literária e nos estudos culturais nas Américas. Como vários críticos salientam, devido a especificidades históricas que privilegiaram o movimento de pessoas, capital

---

\* Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais; Presidente da Associação Brasileira de Estudos Canadenses.

e mercadorias, as Américas são um local propício para discutir as transferências culturais, transculturação, migração e culturas transnacionais (Moreiras: 2001, Porto: 2002). Alijada a forças globais ao mesmo tempo que resiste a elas, as Américas têm sido o espaço de um movimento de desenraizamento, movência e deslocamento no qual os limites nacionais tem sido desafiados e novas filiações diaspóricas configuradas, tornando-se, nas palavras de James Clifford, lócus de um processo simultaneamente enraizante e movente (1994: 308-09).

A globalização como um fenômeno complexo e intrigante informa não somente o movimento de capital transnacional, mas também o movimento de pessoas através e além de fronteiras fixas (Brydon: 2001). Nesse contexto, a consciência diaspórica, como Avtar Brah nomeia o fenômeno, torna-se uma conseqüência lógica dos movimentos transnacionais e também um espaço relevante para questionamentos de conceitos de identidades nacionais face a contexto de multiplicidade de contatos e movências.

Avtar Brah concebe o conceito de diáspora relacionado ao de bordas, e também associado à política do espaço/deslocamento. Segundo ela, os três termos – diáspora, bordas e política do espaços – são imanentes. Para ela, a consciência diaspórica representa: “the intersectionality of diaspora, border, and dis/location as a point of confluence of economic, political, cultural, and psychic processes. It is where multiple subject positions are juxtaposed, contested, proclaimed or disavowed” (1996: 208). Essa multiplicidade de eixos (“multi-axiality”), a seu ver, é central para uma compreensão do sentido atual do que ela considera uma consciência diaspórica.

Clifford sugere que embora não se possa precisar exatamente o termo diáspora, a grande maioria das comunidades contemporâneas apresentam alguma forma de dimensão diaspórica que compartilha algumas características: “a history of dispersal, myths/memories of the homeland, alienation in the host (bad host?) country, desire for eventual return, ongoing support of the homeland, and a collective identity importantly defined by this relationship” (1994: 305-10). Mas, Clifford indaga: de que forma a diáspora contemporânea é diferente daquela marcada por registros históricos de povos nômades? Para ele, a diáspora moderna se caracteriza por possuir um elemento complicador que reside no fato de ela resistir e, ao mesmo tempo, fazer uso de forças hegemônicas. Em outras palavras, está simultaneamente, dentro e fora do sistema que almeja dismantelar.

De forma semelhante, Smaro Kamboureli argumenta que o termo diáspora evoca a noção de deslocamento em geral, porém, torna-se

necessário observar que as particularidades também devem ser consideradas e avaliadas: "particular communities and individuals resist being subsumed into a single narrative; instead, they demand that we address their cultural, historical, and ideological specificities" (2000:vii). Mais importante ainda é observar que a experiência de um sujeito não deve (ou pode) ser representativa da experiência dos vários "outros" (Spivak: 1996). A meu ver, essa preocupação com as especificidades culturais, históricas e políticas são parte integrante de várias narrativas contemporâneas escritas por mulheres em que as personagens femininas são apresentadas em uma variedade de experiências, compondo um quadro de possibilidades alternativas para as mulheres como sujeitos diaspóricos. Essas escritoras exploram a condição dos sujeitos diaspóricos femininos e as especificidades das formas de representação dos discursos femininos na perspectiva de diálogos interculturais. Constróem em suas narrativas ficcionais protagonistas que se encontram em constantes deslocamentos geográficos e culturais.

Para Clifford, as experiências diaspóricas são sempre gendradas. Observa, porém, uma tendência em se analisar questões da diáspora em termos neutros o que contribuiu, assim, para estabelecer e preservar como norma um modelo masculino. Nesse sentido, uma preocupação com questões de gênero, ao se analisar experiências diaspóricas, proporciona um outro olhar, mais incisivo, crítico e questionador (1994: 313-14). É necessário, sobretudo, considerar o efeito da diáspora nas relações de gênero. Em outras palavras, como as mulheres se relacionam com movimentos transnacionais contemporâneos de capital e cultura? Nesse contexto, as estruturas patriarcais são reiteradas ou questionadas? Como as relações de gênero são renegociadas nesses espaços? Como as mulheres hifenizadas mediam duas realidades conflitantes, duas versões de sistemas, na sua maioria, opressivos? Clifford acredita que as mulheres na diáspora são duramente afetadas pela nova situação, ao serem duplamente silenciadas e marginalizadas em contextos e situações divergentes: "diaspora women are caught between patriarchies, ambiguous past, and future. They connect and disconnect, forget and remember, in complex, strategic ways" (1994: 314). Cabe ressaltar, porém, que as mulheres fazem parte também dessa nova realidade de formas ambivalentes e assimétricas. Como Rey Chow observa: apropriadamente: "Hence the necessity to read and write against the lures of diaspora: any attempt to deal with 'women' or the 'oppressed classes' in the 'third world' that does not at the same time come to terms with the historical conditions of its own articulation is bound to repeat the exploitativeness

that used to and still characterizes most 'exchanges' between 'West' and East'" (2003: 180).

Os estudos sobre o subalterno nos quais Gayatri Spivak discute a condição culturalmente imposta à mulher como subalterna são relevantes para examinar como as narrativas contemporâneas têm procurado dar voz às mulheres em um contexto cultural de trocas variadas. Spivak, em "Diasporas Old and New: Women in the Transnational World", argumenta que a condição atual dos sujeitos diaspóricos está intimamente ligada ao que ela vê como a crescente falência da sociedade civil em nações em desenvolvimento. Nesse contexto, a mulher como sujeito diáspórico ocupa um lugar inquietante e altamente problemático. Para Spivak, "Strictly speaking, the undermining of the civil structures of society is now a global situation... The diasporic underclass is often the worst victim... The rural poor and the urban subproletariat are the worst victims. In both these sectors, women are the superdominated, the super-exploited, but *not in the same way*" (1996: 249). Segundo ela, essa nova diáspora da contemporaneidade apresenta como elemento diferenciador o papel das mulheres: "In other words, are the new diasporas quite new? Every rupture is also a repetition. The only significant difference is the use, abuse, participation, and role of women" (1996: 250). Na diáspora da contemporaneidade o elemento feminino adquire caráter diferenciador ao conferir novas significações aos contatos culturais híbridos. Ressalte-se, porém, seguindo o raciocínio de Spivak, que as mulheres nessas condições estão longe de formar um todo coeso e unificado. Ao contrário, há uma série de questões de ordem política, social e cultural que nos permite verificar como experiências análogas são vivenciadas de formas diferentes e como a noção de desterritorialização adquire conceitos outros em contextos diversificados para as mulheres dessa nova diáspora.

Carole Boyce Davies, por outro lado, observa como a re-negociação de identidades é um elemento crucial para a análise das questões migratórias que advém do fato de a migrante habitar um entre-lugar, um espaço flutuante, nem aqui, nem lá (1994: 1-4). Essa renegociação de identidades se apresenta nos textos de escritoras contemporâneas através do contato entre mulheres advindas de contextos culturais e sociais distintos. Identidade e espaço tornam-se categorias analíticas que se unem na concepção das experiências ambivalentes do sujeito diaspórico. A necessidade de uma re-negociação de conceitos identitários aparece com frequência em textos de escritoras contemporâneas na medida em que o movimento de deslocamento espacial torna-se também

um ato de auto-conhecimento, geralmente descrito e vivenciado através de um corpo gendrado e do questionamento de noções de identidades pré-estabelecidas. Davies aborda um outro aspecto relevante na análise de textos de escritoras oriundas desse espaço migrante e hifenizado: o potencial e o perigo da apropriação da voz do outro. Segundo ela, “writing about the writing of others hitherto marginalised, hidden and silenced raises the issue of the potential for appropriation” (1994: 9). Essa mesma preocupação é apresentada por Spivak em seu influente artigo, “Can the Subaltern Speak?” Ao concluir que o subalterno não pode falar, Spivak vai além de uma mera interpretação objetiva da pergunta. Refere-se ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrém que se coloca em posição de reivindicar algo em nome do outro. Para ela, “if the subaltern can speak ... the subaltern is not a subaltern anymore” (1990: 158). Segundo Spivak nossa tarefa deve ser de criar espaços através dos quais o sujeito subalterno possa falar para que quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a). Nesse contexto, para Spivak, se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica por questões de gênero:

“Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced... the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow” (1984: 82-83).

Uma análise do sujeito feminino como elemento fundamental da diáspora contemporânea nos leva a questionar a produção do conceito da mulher terceiromundista como um sujeito monolítico, imagem essa reproduzida por muito tempo em grande parte da crítica feminista ocidental. Permite-nos examinar a problemática relação, segundo a visão de Chandra Mohanty, entre Mulher – um Outro construído cultural e ideologicamente através de um discurso representacional – e mulheres – sujeitos reais e materiais com uma história coletiva (2003: 19). Essa oposição entre as mulheres como sujeitos históricos e a mulher como uma representação produzida por um discurso hegemônico está no cerne do questionamento de muitas escritoras contemporâneas. Na concepção de Spivak, e também na de Clifford, as mulheres ocupam um papel crucial nessa nova diáspora: “this group of gendered outsiders inside are much in demand by the transnational agencies of globalization for employment and collaboration” (Spivak, 1996: 251). Nesse sentido,

imigração e diáspora tornam-se meios através dos quais o poder hegemônico e biopolítico circula (Bellei, 2001) e mantém seu status. Para Spivak, esses sujeitos diaspóricos gendrados devem rejeitar a vitimização e procurar formas de agenciamento, agindo não como vítimas em uma situação inferior, mas agentes em uma posição superior, resistindo às conseqüências da globalização assim como questionando as vicissitudes culturais da migração (1996: 251). Ao rejeitar a posição de vítima, deve-se atentar ainda para o perigo de se generalizar as experiências de mulheres que rejeitam o status-quo e a economia patriarcal como sendo representativas de todas as outras mulheres (1996: 260). Se a mulher subalterna não pode falar, como Spivak argumenta, faz-se necessário criar o espaço e as condições para que, quando tenha a possibilidade de falar, ela seja ouvida, e, acima de tudo, precisamos aprender a ouvir (Spivak: 2000).

Diana Brydon, em um recente artigo no qual compara o pós-colonialismo no Brasil e Canadá, salienta o papel crucial de artistas, escritores e críticos literários ao projetarem, através da escrita, uma forma de resistir a iniciativas globalizantes, deslocar posicionamentos e abrir novas frentes e modelos alternativos que fomentem um diálogo que, em um mundo transnacional, possa levar a formas instigantes de percepção dos discursos da contemporaneidade. A seu ver, a academia tem sido mais receptiva e aberta para discutir a diáspora contemporânea e aventar novas possibilidades e rumos dos movimentos transnacionais: "literary text are exceptionally well constituted for presenting complex relationality in subversively non-threatening ways" (2001: 68).

É nesse contexto relativo à consciência diaspórica e ao papel da artista em que podemos analisar as obras das escritoras contemporâneas que abordam a questão, ou seja, de que forma essa nova diáspora, nos termos descritos por Spivak, é apresentada e descrita nos textos narrativos e discursivos dessas escritoras? Pode-se verificar, através da obra dessas escritoras, como a configuração da nova diáspora da contemporaneidade tem destacado um lócus de enunciação nitidamente feminino. Fica evidente, através dessas análises, como, seguindo a teorização de Spivak, o papel das mulheres nesse novo contexto socio-cultural torna-se um elemento diferenciador dessa nova diáspora e como a literatura de autoria feminina contemporânea tem discutido a questão da economia de trocas que participa na construção discursiva dos sujeitos femininos em *loci* de enunciação híbridos e multiculturais.

Apesar de distintos em suas escolhas narrativas, os romances a serem analisados têm em comum o enfoque em uma estória centralizada em figuras femininas que vivem em um entre-lugar e são, portanto,

obrigadas a re-negociarem suas identidades, apresentando diversas versões de uma identidade em trânsito, em constante deslocamento, sempre errante, por devir, por se tornar algo. São narrativas que exploram a ambigüidade, o desenraizamento, a errância, a movência, e o conflito pelo fato de essas personagens habitarem um entre-lugar deslizante. Na nova diáspora em que o elemento feminino se faz fortemente presente, um questionamento da (in) visibilidade desse sujeito que é, segundo Spivak, duplamente obliterado por questões não somente de gênero, mas também de raça e classe, leva ao surgimento de uma escritura migrante que se desloca como seus sujeitos em busca de novos parâmetros e novas dimensões críticas e poéticas (Almeida, 2002). Como observa Rey Chow: “‘diasporic consciousness’ is perhaps not so much a historical accident as it is an intellectual reality” (1993: 15). Meu interesse é em analisar como essa movência histórica se concretiza intelectualmente através das obras de escritoras contemporâneas que desvendam sua contundente experiência diaspórica através da escrita.

Ao analisar as diferentes formas de movimentos diaspóricos sob uma perspectiva de gênero e comparada, nas literaturas brasileira e canadense, encontramos elementos que enfatizam a relevância, já apontada por Spivak e Clifford, do elemento feminino nesses movimentos transnacionais. Brydon sugere que o Canadá e o Brasil compartilham duas áreas que são intrinsicamente ligadas a bases históricas da consciência diaspórica nas Américas: o movimento dos povos nativos e o movimento dos escravos através do “atlântico negro”, segundo Paulo Gilroy. Esses espaços que podem ser vistos como lócus privilegiados de filiações diaspóricas, configurando-se junto à diáspora feminina como um terreno fértil para a análise dos sujeitos em trânsito, movimento e deslocamento na atualidade. Oferecem bases ainda para se abordar a questão de como as identidades gendradas são construídas ou re/des/contruídas nesses cenários.

A escritora caribenha e canadense, Dionne Brand, em *In Another Place, Not Here* (1996), fala de um lugar hifenizado ao descrever um episódio que pode ser analisado em termos da experiência dos sujeitos femininos na diáspora. A voz narrativa revela a conversa de duas mulheres caribenhas – Elizete e Jocelyn – sobre sua situação de imigrante no Canadá. Jocelyn conta a Elizete um episódio no qual ela e Myriam, uma amiga do Brasil, sofreram através do corpo a experiência diaspórica de um sujeito marcadamente gendrado. O episódio ocorre durante uma reunião de um grupo de amigos, todos eles hifenizados e marginalizados em sua condição de imigrantes ilegais. Por brincadeira, um dos amigos grita a palavra “Imigração”, fingindo estar diante de um agente

governamental que surgira para verificar o status de todos diante daquele departamento:

Myriam and me fly out the window the same time. Glass chipping like ice, sticking to we flesh. "Immigration!" What a word. That word could kill, oui. That word could make a woman lay down with she legs open and she mind shut. Don't think it en't so. Miryam and me wasn't afraid of the glass. We see clear road. Just a window in front of we? Never. . . . Glass, broken white bone and tear up skin and me with blood between my legs. (1996:80-81)

Na tentativa de escapar das garras medonhas da lei, as mulheres, que se desesperam diante do inesperado, sofrem no corpo o sofrimento, terror e medo da desterritorialização: uma delas quebra a perna, arruinando suas chances de trabalho, e a outra tem um aborto espontâneo, acabando assim com sua chance de conseguir os papéis legais ao quais estaria apta a receber, caso tivesse uma criança canadense.

As mulheres continuam a rememorar o episódio e se deparam com o fato de que Myriam, que viria de um lugar rico e maravilhoso com minas de ouro (called "Minhas Gerais in Brazil"), ter optado por viver ilegalmente em um estado de contante movência e desterro no Canadá. Alguém, porém, responde: "Girl, you forgetting her colour" (1996: 82), expondo de maneira implacável a questão racial subjacente nas questões de gênero e nos debates sobre a diáspora contemporânea. A voz narrativa escolhe terminar a estória relatada com as seguintes palavras: "Jocelyn pregnant for papers and Myriam in Jocelyn's mouth losing her leg through laughing and she, Elizete, losing her hearing, every part of the body put to use like a hammer or bucket, every part emptied like a shelf or a doorway" (1996: 82). Para essas mulheres hifenizadas que tentam negociar suas filiações diaspóricas, o corpo gendrado sofre e ao mesmo tempo revela a condição dos sujeitos desenraizados. A experiência é descrita como uma forma de perda, mas também como uma força: o corpo como arma – um martelo ("a hammer") – mas também o alvo – o balde ("a bucket") – torna-se o meio de luta e também o objeto de opressão: aquilo que pode ser esvaziado ("emptied like a shelf or a doorway"). Como uma outra personagem do romance comenta: "she remember them in she body" (1996: 45) – cada medo, luta, opressão, mas também cada alegria, deleite, vitória é sentido através do corpo visível e irremediavelmente gendrado.

De maneira similar, em *Amrik* (1997), a escritora brasileira Ana Miranda, explora as dificuldades e tormentos de Amina, uma mulher árabe de fantásticos dotes culinários e exímia habilidade como dançarina, que

é obrigada por seu pai a acompanhar o tio cego para a América (Amrik), pois, indaga ao pai diante do dilema de ter que enviar um dos filhos homens para se juntar ao tio: “mas papai escolheu o filho que menos lhe servia, seis a única filha mulher, para que servia uma filha mulher?” (1997: 22). De fato, qual a serventia de Amina a não ser para ser usada como moeda de troca em um sistema patriarcal? A forma de Amina lidar com sua situação diaspórica e sua identidade hifenizada é através do corpo em um movimento que desafia as normas vigentes na sociedade adotada e, ao mesmo tempo, como uma forma de (re)apropriação cultural: através da performance sensual e sedutora de danças árabes, explorando e expondo as possibilidades do prazer através do corpo. O corpo, nesse caso, torna-se um espaço de transgressão pela performance, mas também o meio através do qual Amina sofre uma repressão e punição mais rígidas ao ser rejeitada pela tradicional sociedade local. Ao fim da narrativa, porém, Amina prefere, mais uma vez, voltar a suas origens e heranças míticas, evocando a estória de Ali Baba e seu hábito de roubar cavalos – uma forma de subversão, ao invés da mera conformidade com padrões vigentes e paradigmas pré-estabelecidos: “estou feliz, na rua meninos libaneses queimam bastões com chuvas de estrelinhas, fogos de artifício, Chafic Chafic, ai que bela noite para roubar cavalos!” (1997: 191).

Os episódios mencionados acima mostram como questões de gênero são centrais em uma análise da diáspora contemporânea. No caso nas narrativas analisadas, nas experiências dos sujeitos femininos diaspóricos, o corpo se torna um espaço que problematiza uma forma de lidar com a outridade, que permite uma (re)negociação de identidades em contante fluxo, sempre atenta aos devires das muitas e várias identidades femininas. É também um espaço da memória, da lembrança, da recusa pelo esquecimento como uma marca das várias e múltiplas filiações da mulher imigrante. A metáfora do corpo nos romances analisados pode ser visualizada como uma corporificação de múltiplas formas de pertencimento, errância, desterritorialização e movência. O espaço e o corpo tornam-se entremeados nas experiências diaspóricas das personagens hifenizadas. Mais adiante, no romance de Brand, uma outra personagem, Verlia, símbolo de força e luta política pelos direitos das mulheres diaspóricas, conclui: “Her body feels prepared, fit for North America, slick” (150). Porém, seu ideal de um lugar para viver no qual sua mente e corpo estejam livres permanece apenas um sonho, que se encontra, como nos lembra o título do romance, “em outro lugar, não aqui” (“in another place, not here”), e, para Amina, em um lugar outro, talvez em uma outra “Amrik”.

## Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. "Encontros e contatos em *Desmundo e Amrik* de Ana Miranda." *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Orgs. Graciela Ravetti e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.135-150.
- BELLEI, Sergio Luiz Prado. "Pós-colonialismo: culturas em diálogo". *Ilha do Desterro* 40 (2001): 107-122.
- BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: contesting identities*. London and New York: Routledge, 1996.
- BRAND, Dionne. *In Another Place, Not Here*. Toronto: Random House, 1996.
- BRYDON, Diana. "Global Designs, Postcolonial Critiques: Rethinking Canada in Dialogue with Diaspora." *Ilha do Desterro* 40 (2001): 61-84.
- CHOW, Rey. "Against the Lures of Diaspora: Minority Discourse, Chinese Women, and Intellectual Hegemony." *Theorizing Diaspora*. Ed. Jana Evans Braziel and Anita Mannur. London: Blackwell, 2003.
- CHOW, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- CLIFFORD, James. "Diaspora." *Cultural Anthropology* 9.3 (1994): 302-38.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- KAMBOURELI, Smaro. *Scandalous Bodies: Diasporic Literature in English Canada*. Don Mills, Ontario: Oxford University Press, 2000.
- MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MOHANTY, Chandra Talpade. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- PORTO, Maria Bernadette Velloso. "Cartografias da migração na literatura quebequense contemporânea." *Ilha do Desterro* 40 (2001): 85-106.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992.
- SPIVAK, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. London: Macmillan, 1988. 271-313.
- SPIVAK, Gayatri. "Diaspora Old and New: Women in Transnational World." *Textual Practice* 10.2 (1996): 245-69.
- SPIVAK, Gayatri. "Foreword: Upon Reading the *Companion to Postcolonial Studies*." *A Companion to Postcolonial Studies*. Eds. Henry Schwarz and Sangeeta Ray. Oxford: Blackwell, 2000. xv-xxii.
- SPIVAK, Gayatri. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Ed. Sarah Harasym. London: Routledge, 1990.

# Passados presentes: Emma LaRocque e as culturas indígenas no Canadá

Lúcia Helena de Azevedo Vilela\*

Os museus parecem nos levar de volta ao passado. Os objetos de arte indígena circunscritos aos espaços a eles destinados dentro dos museus traduzem a idéia de que essas civilizações pertencem ao passado. Em seu ensaio autobiográfico “Tides, Town, and Trains,” Emma LaRocque mostra como sua narradora repentinamente mergulha no “mundo de mágica” de sua infância quando sua mãe “ressuscita” objetos de arte em exposição, durante uma visita a um museu. Naquele instante, o passado deixa de ser isolado do presente em uma forma de percepção linear, como os museus fazem com que pensemos no tempo. Através da explicação de sua mãe sobre sua utilização, os objetos de repente se tornam vivos. As palavras de sua mãe parecem trazer o passado para o presente. A narradora diz,

Dentre as muitas memórias agradáveis que tenho dessa visita, um incidente se sobressai. Nós visitamos o Museu do “Homem” e da Natureza de Manitoba, onde havia uma exposição de um acampamento indígena do norte com todas os instrumentos culturais próprios. Em um instante, mamãe reconheceu tudo, e todo o seu ser se iluminou. Com grande vivacidade, ela começou a identificar cada ferramenta e a explicar sua utilização. (...) Ela se estendeu em explicações na língua Cree detalhando as

---

\* Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais; Subcoordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses.

tecnologias do seu mundo. Minha sobrinha e eu olhávamos para ela de olhos arregalados de maravilha e orgulho. De vez em quando um público de pessoas brancas se reunia ao redor de nós. Eu me vi interpretando para eles partes da palestra impressionante de minha mãe. (LaRocque, 370).

O que a narradora define como um “mundo de mágica” é uma pequena comunidade Metis de Big Bay, Alberta, de onde ela vem. De acordo com ela, naquele mundo, “ver e ouvir fantasmas fazia parte da rotina” (LaRocque, 361), quer dizer, os ancestrais não pertencem ao passado, mas estão sempre presentes. A narradora de LaRocque’ conta como experimentou uma mudança forçada, mudando-se de sua terra natal para um dormitório escolar com a finalidade de prosseguir em seus estudos: ela perdeu o contato com sua cultura Metis ao ter de se deslocar constantemente pegando um trem a caminho do Anzac Dorm. Sua narrativa se apóia na memória quando tenta recuperar o passado:

Por mais de uma década eu visitava meus pais apenas por curtos períodos de tempo, quando era economicamente possível, e depois tinha de pegar o trem mais uma vez e outra vez cada vez me distanciando mais deles. Nunca sem uma enorme dor no coração. Ainda me vejo de pé no vagão dando adeus para minha mãe enquanto ela permanecia sobre os trilhos acenando para mim de volta. (...) Cada vez que eu pegava aquele trem, não estava deixando apenas uma família e um lugar que eu amava muito, eu estava deixando uma cultura, um modo de vida familiar, e indo para um mundo que era inicialmente estranho, ameaçador e às vezes terrivelmente solitário. A cada viagem de trem, a distância entre meus dois mundos aumentava, não apenas em milhas mas em modos que nenhuma palavra em inglês será jamais capaz de descrever corretamente. Que tipo de sociedade é esta que obriga famílias a viver situações dolorosas e frustrantes como esta? (LaRocque, 364).

Na medida em que a narradora se movimenta de um mundo a outro, ela experimenta não só um deslocamento de lugares, mas também diferenças nos meios de comunicação, que contribuem para moldar o caráter e os campos de interesse de cada sociedade. Esse aspecto é apontado por Rowland Lorimer quando enfatiza a importância de Harold Innis e Marshall McLuhan para a compreensão da “conexão entre os meios de comunicação disponíveis às pessoas, e os modos pelos quais os seus modos de comunicação contribuem para moldar o caráter e os campos de interesse de sua sociedade, sua vida econômica,

política e social.” (Lorimer, 1). Movimentar-se de uma sociedade oral para uma sociedade letrada implica não só mudanças de comportamento, mas também de visão de mundo. A narradora tem de se deslocar para longe de uma sociedade oral a fim de ingressar em uma sociedade letrada. Cada uma dessas sociedades tem seus próprios meios de se comunicar. Em sua comunidade Metis a narradora experimenta um mundo no qual a fala constitui o mais importante meio de comunicação. Como enfatiza Lorimer, nas sociedades orais, “interações cara a cara definem e organizam os campos de interesse da vida social.” (Lorimer, 1). É por esse motivo que a narradora de LaRocque define sua experiência como causadora de uma “dor no coração” e leva consigo a imagem da linguagem corporal de sua mãe no momento em que lhe acena adeus. Como explica Lorimer, uma vez que as sociedades orais são orientadas pelo conceito de tempo, as pessoas tendem a ter excelente memória e habilidades lingüísticas e poéticas. A dinâmica da tradição oral traz uma habilidade não só para tentar preservar o passado, mas também para ampliar e adaptar a cultura. Eu argumento neste trabalho que a ênfase na memória no texto de LaRocque estabelece as condições para a existência de passados presentes em sua narrativa, ou seja, um passado que está constantemente presente já que não é visto de uma perspectiva linear. A noção de passados presentes pode ser compreendida como uma das características das sociedades orais. A memória também traz de volta o episódio no museu, que pode ser visto como uma metáfora para o tratamento opressivo dado aos povos indígenas pela sociedade branca canadense em uma tentativa de colocá-los no passado. A fala da mãe da narradora no museu, entretanto, coloca-a no presente contínuo de sua cultura.

Na medida em que a narradora ingressa na sociedade letrada do mundo branco quando vai à escola, ela também se desloca para uma esfera na qual a organização se deriva mais da escrita do que da palavra falada. A sociedade letrada na qual ingressa se baseia em fatos tais como a posse de um pedaço de terra ou objeto que é consolidada pela noção de propriedade legal de acordo com leis escritas. Como assinala Lorimer, “Um contrato transforma um pacto oral em uma obrigação legal. É um arquivo escrito preciso de uma obrigação acordada entre pessoas ou outras entidades legais.” (Lorimer, 7) Sociedades letradas são orientadas pelo conceito de espaço e proporcionam os meios para um pensamento lógico, linear, seqüencial. A narradora perde a interação cara a cara que tinha em sua comunidade para ingressar em um mundo que se afirma basicamente na lei escrita. Esta é provavelmente uma das razões pelas quais suas partidas eram tão dolorosas.

Na sociedade letrada, entretanto, a possibilidade de um tipo diferente de comunicação com o passado é representada, na narrativa, pela exposição no museu. Quando a narradora e sua mãe estão na presença de seus artefatos culturais, uma conexão com uma cultura viva é criada. Por alguns momentos, no verão de 1977, sua mãe deixa de ser a mulher oprimida de sua infância na medida em que descreve a utilização dos artefatos culturais dos povos indígenas. Aquilo que a narradora identifica como “a torrente avassaladora da cidade” é exatamente o que a sociedade letrada representava para ela – um mundo de opressão de sua cultura:

Eu nasci em uma torrente que assombrava meu coração e influenciava meu trabalho de pesquisa e meu entendimento do opressor e do oprimido. O final dos anos 1940 e 1960 foram a torrente avassaladora da cidade – na qual os faróis dos carros à noite iam se aproximando mais e mais, a cidade aparecia cada vez maior. Não era apenas uma cidade, poderia ser qualquer cidade, em qualquer parte do Canadá. A cidade consistia em pessoas “brancas” que falavam inglês com sotaques variados: francês, anglo-saxão, ucraniano, sírio, chinês. Para nós eles eram broncos e eles eram proprietários e administravam tudo. Restaurantes. Lojas. Escritórios. Escolas. Igrejas. Hospitais. Pensões. Bares. Prisões. E até mesmo as próprias esquinas das ruas nas quais caminhávamos. Na língua Cree, nós os chamávamos *oo-gu-mow-wuk* ( os governantes). (LaRocque, 365)

Deslocar-se para além da cidade era uma necessidade que a narradora tinha por causa da opressão que esta representava como um local onde as pessoas brancas costumavam gritar com ela e com sua família: “Vão embora para casa, índios sujos.” (LaRocque, 365) A escola não era um alívio da opressão porque era obrigatória: “no início dos anos 1950, a escola forçada e o confisco pelo governo de terras Metis no noroeste interceptou as estações, a geografia e o ritmo de nossa cultura, e em consequência disso, de nossa vida familiar” (LaRocque, 363). Mais tarde ela vai compreender que a escola forçada e o racismo eram instrumentos de colonização. Ela explica como as mudanças causadas pela escola compulsória afetou a sua auto-imagem:

Mudança que é forçada é opressão. (...) A escolarização foi forçada sobre mim também, entretanto eu na verdade lutei contra meus pais para poder ir à escola. Naquele tempo eu não sabia que a escola era uma instituição da colonização invadindo e perturbando o modo de vida de minha família, minha comuni-

dade, meus ancestrais. Eu nem mesmo poderia ter previsto que a escola iria denegrir a imagem dos povos indígenas de uma tal forma que iria afetar profundamente a minha auto-imagem. (LaRocque, 362).

Entretanto, a recusa da narradora em aceitar passivamente a opressão torna-se clara desde sua infância. Como membro de uma cultura oral, ela mostra resistência quando afirma: “Eu nasci perguntando, como escreve a poeta Joy Harjo, “com olhos que nunca se fecham.” Até mesmo quando a cegueira se abatia sobre mim no início de minha adolescência, eu via – em casa e na cidade – aquilo que ninguém queria ver” (LaRocque, 369). A consequência desse questionamento constante foi a sua consciência de que a pobreza e outros problemas de sua comunidade tinham como causa processos opressivos. Assim sendo, ela faz uma afirmação que revela sua resistência a qualquer forma de opressão. Quando ela se torna “politizada” (LaRocque, 369), como ela diz, e também feminista, a narradora dá início ao que define como um processo de descolonização enquanto indígena e enquanto mulher. Ela começa a confrontar pessoas que faziam comentários sexistas ou racistas. De sua perspectiva pessoal, ela inicia aquilo que chama de uma revolução: “O “canadense médio” branco reagia com incredulidade, na defensiva e em estado de choque. Eu havia me tornado um Espelho Desconfortável. O que ninguém compreendia era que eu me encontrava em uma revolução de muitas camadas e existe pouco daquilo que é confortável ou “tranquilo” em uma revolução” (LaRocque, 369). Na medida em que ela utiliza o conhecimento teórico da sociedade branca, sua imagem passa a ser um espelho desconfortável, que sintetiza as mudanças pelas quais passou.

A narradora reforça a sua consciência dos processos opressivos quando enfatiza a importância de ter “olhos que nunca se fecham”. Esse aspecto sugere uma visão crítica ou dialética semelhante àquela utilizada por Andreas Huyssen quando se refere aos “olhos do observador” em um museu, em sua obra *Twilight Memories*.

Na medida em que a aceleração da história e da cultura desde o século dezoito têm feito um número cada vez maior de objetos e fenômenos, inclusive de movimentos de arte, tornarem-se obsoletos em um número cada vez maior, o museu emerge como uma instituição paradigmática que coleciona, recupera e preserva aquilo que caiu com os estragos da modernização. Mas ao fazer isso, ele inevitavelmente irá construir o passado à luz dos discursos do presente e em termos do interesse do dia de hoje.

Fundamentalmente dialético, o museu serve tanto como uma câmara mortuária do passado – com tudo que isso acarreta em termos de deterioração, erosão e esquecimento – e um local para possíveis ressurreições, entretanto mediadas e contornadas, de acordo com os olhos do observador (Huyssen, 15).

A ênfase na memória que caracteriza as sociedades pósmodernas tem criado o que Huyssen identifica como uma “explosão dos museus” (“museum boom”) (Huyssen, 27) nos anos 1980. Isso possibilitou a expansão do que ele vê como “o olhar museológico” (“the museal gaze”) (Huyssen, 19) como uma nova perspectiva de cultura e de política. Segundo a qual ele afirma que “a documentação da vida cotidiana e das culturas regionais, as coleções de artefatos industriais e tecnológicos, mobiliário, brinquedos, roupas, e assim por diante passam a fazer parte de um projeto de museu ainda mais legítimo, como tem acontecido em anos recentes” (Huyssen, 22).

No caso da narradora de LaRocque, o museu no qual sua mãe teve a oportunidade de mostrar seu conhecimento sobre sua cultura não era realmente politizado em seu enfoque das culturas dos povos indígenas. A narradora de LaRocque ficou tão orgulhosa de sua mãe quando a redescobriu como uma grande oradora e educadora que evitou contar a ela sobre as lendas que havia na mostra. Aos olhos do observador (a narradora e sua mãe), os objetos estavam realmente vivos, mas para os curadores do museu, a cultura indígena pertence ao passado. A narradora se lembra como se sentiu enregelada e solitária após ter lido as descrições: “Minha mãe, que nunca teve a oportunidade de aprender a ler em inglês, viveu a experiência da mostra do museu como uma afirmação de sua cultura viva. Ela teria ficado estarecida e teria achado engraçado se tivesse podido ler as descrições, que datavam os materiais como pré-históricos.” (LaRocque, 371). Para o olhar do observador indígena, entretanto, passado e presente estão interligados em um só momento. O saber da mãe da narradora de LaRocque a respeito das “tecnologias de seu mundo” (LaRocque, 370) faz parte de um passado presente, uma vez que não é baseado em um conceito linear de tempo, que crê na superioridade do moderno sobre o pré-moderno ou primitivo. Enquanto membro de uma cultura oral, que é orientada pelo tempo, a mãe da narradora guarda a memória do passado bem viva. Ela parece se sujeitar, entretanto, a uma ideologia de progresso que deve ter sido imposta a ela pelas estratégias colonialistas.

Em “Tides, Towns, and Trains” a narradora de LaRocque tenta reverter os retratos preconcebidos das culturas indígenas na medida em

que revela como seus professores e livros-texto “retratavam os índios como selvagens retrógrados” (LaRocque, 367), ou seja, colocando-os no passado. Entretanto, por meio da imagem em sua memória de sua mãe em um museu, ela revela o conceito indígena de tempo como um presente constante. Não importa se a mostra do museu as apontava como imagens do passado uma vez que a narradora e sua mãe estão presentes para os olhares da memória dos membros de uma cultura oral para a qual a interação cara a cara desempenha um papel importantíssimo na organização da sociedade. Eu argumento aqui que um enfoque pósmoderno dos museus e das narrativas é, portanto, essencialmente conectado com a visão dos povos indígenas de um presente constante.

A narrativa de LaRocque também revela as características híbridas da narradora. Ela é híbrida não apenas pelo processo de escolarização que a tornou parte tanto da sociedade branca quanto da indígena. Ela é também híbrida porque ocupa um espaço entre as culturas oral e letrada. Ela se encontra na esfera que Homi Bhabha caracteriza em *The Location of Culture* como “uma temporalidade do entre-lugar” (Bhabha, 148). Esse aspecto híbrido é o resultado de um processo doloroso para a narradora de LaRocque, mas esse processo também proporciona a ela uma visão daquele espaço privilegiado no qual as características de diferentes lados são experimentadas, não de uma forma binária, mas de uma terceira perspectiva de acordo com a qual os dois lados são incluídos. Esse é também o espaço teórico definido por Gloria Anzaldúa como a *Fronteira (Borderlands)*<sup>1</sup>. Ao tornar-se uma exilada de sua própria cultura original Metis, ela experimenta aquilo que Nestor Canclini define como um processo prolífico: “Así como las fronteras y las ciudades dan contextos peculiares para hibridarse, los exilios y las migraciones son considerados fecundos para que ocurran estas mezclas.” (Canclini, 77) Apesar de LaRocque não apontar em seu ensaio como o aprendizado da língua inglesa e a alta educação que teve nas escolas brancas proporcionaram a ela o instrumental necessário para lutar com o sistema que tenta oprimi-la, ela realmente o utiliza aqui. Como o título da antologia sugere, (*Reinventing the Enemy's Language*), ela está

---

<sup>1</sup> “What I want is an accounting with all three cultures – White, Mexican, Indian. I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion my gods out of my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new culture – una cultura mestiza – with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture”. ANZALDUA, p. 892.

utilizando a língua e o instrumental do inimigo para lutar contra a opressão. O olhar da narradora experimentou o exílio em uma cultura letrada e encontra-se agora no espaço teórico da fronteira que proporciona a ela uma visão “politizada” e feminista tanto da cultura oral quanto da letrada. Através da memória, sua narrativa cria passados presentes.

## Referências Bibliográficas

- ANZALDUA, Gloria. Borderland/la Frontera. In: RIVKIN, Julie & RYAN, Michael. *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998.
- BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. Noticias Recientes Sobre la Hibridación. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa & RESENDE, Beatriz (Org.). *Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. *Twilight Memories*. New York: Routledge, 1995.
- LaROCQUE, Emma. Tides, Towns, and Trains. In: HARJO, Joy & BIRD, Gloria. *Reinventing the Enemy's Language: Contemporary Native Women's Writings*. New York: Norton, 1997. p. 360-374.
- LORIMER, Rowland. *Mass Communications: A Comparative Introduction*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1994.
- THORNTON, Russel (Ed.). *Studying Native America: Problems and Prospects*. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1997.

# *A casa dos espelhos:* o olhar, os espelhos e a gestação da memória no exílio

Haydée Ribeiro Coelho\*

(...) O espelho, são muitos captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas-que espelho? Há-os “bons” e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?

(...) Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim.

Guimarães Rosa

Os trechos, destacados do conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, já apontam para muitas das questões presentes no livro de Sergio Kokis. Em *A casa dos espelhos*, o narrador-personagem fala de seu aprendizado artístico. Depois do golpe militar, ocorrido em 1964 no Brasil, muitos brasileiros realizam uma viagem compulsória para escaparem do cárcere ou da morte. O romance, como já foi ressaltado, tem um caráter autobiográfico,<sup>1</sup>

---

\* Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>1</sup> Cf. FIGUEIREDO, Eurídice. Sergio Kokis: exil et nomadisme, violence et objection. *Transculturalismos*, 6, ABECAN. Curitiba, CD-CARD Latinoamerica, 2002; COELHO, Haydée Ribeiro. Viagem, migrações e exílio (anos 80 e 90): Brasil e Canadá. *Transculturalismos*, 6, ABECAN. Curitiba, CD-CARD Latinoamerica, 2002. Cf. também COELHO, Haydée Ribeiro. Exílio: Brasil, Cuba e Canadá (Québec). In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/POSLIT, 2002. p. 62-74.

evidenciando, dessa forma, a gestação da literatura produzida pelo exilado brasileiro no Canadá.

Embora os olhos possam ser “a porta do engano”,<sup>2</sup> nem sempre duvidei do meu olhar. Pela mesma razão, comecei por desconfiar do verbo olhar, presente de forma reiterada no texto dos espelhos. No romance de Sergio Kokis, as imagens se multiplicam de forma vertiginosa. No final da narrativa, o narrador se compara a um Narciso: “Narciso se olhando num pavilhão de espelhos de um parque de diversões miserável, reconhecendo-(se) nas deformações (KOKIS, 2000: 302). Retorno à multiplicidade, à alegria na sombra e ao cortejo fúnebre/carnaval, à idéia de vida e morte, morte de Moe Reinblatt, um dos mestres do narrador-personagem, no pavilhão do hospital, “senha simbólica” para o nascimento do artista e para sua embriaguez das cores.

O aprendizado pictórico e literário instituem no texto um diálogo de tal maneira que a exclusão de um significa a morte do outro. Vida e morte, claro e escuro, o branco da neve canadense e a dança infernal evocada pelas lembranças do Brasil, o canto sombrio do ateliê e os reflexos diretos das pinturas, o carnaval e o cortejo fúnebre, a miséria e o parque de diversões. O jogo de oposição ora domina a tela ora se desfaz na formação de paradoxos. Imagens proliferantes constroem uma tapeçaria pela trama do olhar que “não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento”.<sup>3</sup>

No quarto capítulo, o narrador-protagonista afirma: “Um quadro não é como um poema que a gente pode ler e esquecer quando nosso estado íntimo se modifica. Um quadro é objeto que se imprime no cotidiano e se impõe a nosso olhar”. (KOKIS, 2000: 37)

O desafio do escritor se torna duplo: transpor para os quadros o passado cujas imagens o atormentam no presente e traduzir para a literatura as imagens dos quadros. Somente as duas linguagens podem dar cor às velhas fotografias da infância, amareladas, “clichês de coloração sépia” (KOKIS, 2000: 16), no espaço congelado do Canadá. Paradoxalmente, é nesse país de “ruas limpas e quase desertas” que ele se

---

<sup>2</sup> ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 71-78.

<sup>3</sup> CARDOSO, Sergio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Aduato. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 349.

entrega à escuta de imagens. Antes da luta com as palavras, evocação ao poema de Carlos Drummond de Andrade "O lutador", o pintor-escritor tem que "lutar com as imagens", tecendo-as em "redes compostas de imagens em interação" (KOKIS, 2000: 36).

Todos os personagens, que povoam seu universo do passado e do presente, são mediados pelo seu campo de visão que capta os olhos e olhares alheios. Para exemplificar, refiro-me, especialmente, ao terceiro capítulo do romance em que ocorre, no Brasil, o ritual da macumba. Destaco, então, os olhos da velha negra, que "se põem a virar"; "olhos enormes" e "olhos vermelhos" (KOKIS, 2000: 20) e o olhar do narrador que olha "de longe".

Em seu ateliê, no Canadá, o protagonista repete um gesto da infância, agora deslocado no espaço e no tempo: "Ainda olho pela janela" (KOKIS, 2000: 16), remetendo ao gesto narrado no primeiro capítulo, no espaço brasileiro: "me arrasto por debaixo das camas ou olho pela janela, só isso" (KOKIS, 2000: 9). O verbo olhar, mantido no presente da enunciação, além de descristalizar o passado morto, tem a função de fixar o gesto no presente. O olhar para fora no espaço canadense corresponde também a olhar para dentro, para sua aprendizagem artística. Como compreender as imagens e sua construção no contexto brasileiro e canadense pela associação entre o presente e o passado, a literatura e a pintura?

No oitavo capítulo do romance, o protagonista se torna leitor e decodificador de suas imagens. Tratando da dissimulação, referente à construção das imagens de seus quadros e das cores usadas nos mesmos, esclarece que "no soldado cego no meio dos estropiados, num quadro de vapores tóxicos reaparece meu amigo de escola, aquele mesmo que tinha me contado que as meninas cheiram bem". (KOKIS, 2000: 66). Os exemplos se multiplicam: "as salas de espera das estações de estrada de ferro com multidões congeladas se reduzem às salas de um dispensário público" (KOKIS, 2000: 66); "o homem fuzilado, desequilibrado em queda livre" corresponde ao "pai vacilando sobre os andaimes do destino" (KOKIS, 2000: 66) e o "agitador político" acena para "numerosos camelôs que vendem clandestinamente grosseiros artigos de contrabando".

Em relação às cores, ressaltem-se as metamorfoses: Os "brilhos de luz sobre fundo negro" (KOKIS, 2000: 67) relacionam-se aos fogos das festas de São João; "o marfim macilento de um Cristo sai diretamente da palidez do travesti Ambrósio" (KOKIS, 2000: 67) e o "tom refletido pela púrpura sobre o rosto de um cardeal são os mesmos que as verme-

lhidões de um bêbado obsceno de minha infância”. (KOKIS, 2000: 67). Tanto as imagens dos quadros como as cores estão historicizadas e decorrem de um contexto cultural. No entanto, a veracidade das imagens e, portanto, a fidelidade ao real são mediados pelo tempo e pela própria escrita que seleciona os fatos pelo olhar do narrador-personagem que se constitui também atravessado por diferentes olhares de sua história pessoal e coletiva.

No espaço canadense, a luminosidade no ateliê do narrador desencadeia a imagem do pai com o qual aprendia a olhar. O pai ia com ele à “Praça Quinze”, Rio de Janeiro, somente para “apreciar o espetáculo, para se misturar à multidão mergulhado nessa festa dos sentidos” (KOKIS, 2000: 50). Na rua, o pai observava “cada detalhe como se estivesse em seu próprio jardim” (KOKIS, 2000: 51).

O narrador capta o olhar do seu “eu” menino que passava pela rua do teatro (Rio de Janeiro) iluminada, freqüentada por pessoas bem vestidas em oposição às ruas próximas à praça Tiradentes, em que a luz era “menos intensa” (KOKIS, 2000: 33). As idas ao dispensário público também lhe propiciavam os contrastes da cidade. O protagonista, ao captar o olhar sobre a cidade, remete-nos, sem dúvida, à Baudelaire, o poeta da vida moderna e da cidade. O autor francês, conforme Jorge Coli, encontra o seu “Pintor da vida moderna”, em Constantin Guys que era “o artista do transitório, da mobilidade efêmera das grandes cidades”.<sup>4</sup> Pintura, literatura e vida moderna enredam, então, imagens, trajetórias e textos.

O pai do narrador era “um homem grande e forte, louro, de olhos azuis, bigode do tipo escova a quem os vizinhos chamavam de Alemão” (KOKIS, 2000: 29). Trabalhador qualificado, era “eletricista” e, portanto, responsável pela luz que, associada ao fogo, remete ao espírito.<sup>5</sup> Embora relacionado ao fogo e à vida, o pai também gostava de olhar os mortos. Enquanto o protagonista olhava os mortos, fixando a idéia da morte em seu próprio espírito, o pai olhava o morto “como se fosse uma planta do Jardim Botânico” (KOKIS, 2000: 62).

O protagonista apresenta a imagem de sua mãe de forma contrastante à do pai. Aquela tinha o cabelo escuro e deveria ser “chamada de

---

<sup>4</sup> COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>5</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Robert Laffont et Jupiter, 1982.

Preta” (KOKIS, 2000: 30). Mirando-se no espelho do pai, o narrador recusa a maneira como a mãe se insere no cotidiano da cultura brasileira (refiro-me aos ritos religiosos, sobretudo aos rituais africanos e à festa de Santo Antônio). O protagonista mostra também que, para o pai, a macumba “é coisa de mulheres idiotas e de negras ignorantes” (KOKIS, 2000: 43). O preconceito, em relação aos negros, não se realiza de forma binária, pois a mãe do narrador, mulher negra, repete o preconceito cristalizado no ditado popular: “o negro quando não suja na entrada, suja na saída” (KOKIS, 2000: 29). O pai pertence ao mundo da letra, já a mãe “decifra penosamente” (KOKIS, 2000: 52). O pai ouve árias de ópera, sobretudo Beniamino Gigli e Chialiapine.

A admiração pelo mundo paterno se mostra também na maneira como o protagonista descreve o lugar de seu trabalho, cheio “de coisas interessantes”, como “fios para todo lado, ferramentas e peças elétricas espalhados, resistências de mica que brilham como jóias” (KOKIS, 2000: 40). A oficina do pai evoca a descrição do ateliê do narrador que guarda uma coleção de imagens que se encontram espalhadas. No espaço canadense, afirma: “Hoje essas imagens se espalham por todo canto, o efeito é esquizofrênico e não posso arrumá-las” (KOKIS, 2000: 37). Sobre o espelho que se mostra liso e branco,<sup>6</sup> decorrente da paisagem do inverno canadense, são escritas imagens da dor e das lembranças, construídas por associações.

Quando menino, mergulhado na multidão, durante a festa de Santo Antônio, olhava “os reflexos dourados desse interior barroco” (KOKIS, 2000: 13). Referindo-se ao Barroco, Ferreira Gullar mostra que o “desenvolvimento dessa arte coincide também com o surgimento da ópera, que é uma criação tipicamente barroca, inclusive pelo fato de juntar, de sintetizar várias expressões artísticas: a poesia, a música, o teatro, a pintura, o vestuário, enfim os elementos arquitetônicos do cenário”.<sup>7</sup>

A aprendizagem barroca na infância ocorre de forma paralela à coleção de imagens, ao processo de invenção e criação de formas. As

---

<sup>6</sup> Chamei a atenção para essa forma de olhar o espaço canadense, contrastando-a com a de Michel Tremblay, em *Des nouvelles d'Edouard*, com base no personagem Edouard. Cf. COELHO, Haydée Ribeiro. Exílio: Brasil, Cuba e Canadá (Québec). In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/POSLIT, 2002. p. 62-74.

<sup>7</sup> GULLAR, Ferreira. Barroco, olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 221.

imagens são colecionadas nas “revistas abandonadas no bar, ou que o caixeiro da tabacaria não quer mais” (KOKIS, 2000: 27) e nas revistas de fotonovelas deixadas pelas freguesas de sua mãe” (KOKIS, 2000: 27). As caixas vazias de charutos, obtidas pelo olhar de cumplicidade e silêncio em relação ao comportamento do vendedor de cigarros e sua tia, transformam-se em “navios, ônibus, casas ou até monstros” (KOKIS, 2000: 10). Com as folhas sujas de mata-borrão, herdadas do seu colega, com a pena e a tinta “era capaz de obter todo tipo de espirais, manchas redondas e prolongadas” (KOKIS, 2000: 71). Essas se transformavam em “formas sinistras, fantasmas, árvores ou insetos” (KOKIS, 2000: 71). Inventando formas sobre o mata-borrão manchado, o narrador prenuncia uma pintura e uma literatura realizadas em palimpsesto.

O olhar pela cidade se complementa com aquele do viajante pelo interior do Brasil. Em Feira de Santana, o narrador destaca nas mocinhas, “os olhos infeccionados com lágrimas amarelas, rostos envelhecidos, enrugados e lívidos, picados de bexiga, barrigas enormes sobre pernas magras, joelhos inchados” (KOKIS, 2000: 220).

Na adolescência, há uma transformação no relacionamento com seu pai, “mais discreto, abatido, ligeiramente afastado do real” (KOKIS, 2000: 101). Fazendo trabalho para o pai, “retocava e melhorava seus folhetos de apresentação dos produtos” (KOKIS, 2000: 102). Realizava também os “projetos para instalação de suas raras tabuletas” (KOKIS, 2000: 104). A essas experiências, acrescentam-se outras como: curso de desenho publicitário e desenho de cartazes políticos nas universidades.

No exílio, aprende desenho, processos de gravura e xilogravura. Com Moe Reinblatt adquire sua “senha simbólica” para pintar. Junto do protagonista, Moe Reinblatt evocava os quadros de José Clemente Orozco, mexicano que utilizava a pintura “como instrumento destinado a despertar a consciência social” e realizava “uma rara combinação de um intenso expressionismo, muito pessoal, com formas simplificadas de notável síntese”.<sup>8</sup>

As imagens de Kokis, decorrentes de sua pintura e de sua literatura, se inserem no contexto da tradição ocidental. Conectando imagens e mitos da tradição ocidental do passado e do presente individual e coletivo, obtém imagens que se proliferam. Escrevendo e reescrevendo, pintando e repintando, faz, de Sísifo, “hordas que carregam sacos como formigas em migração” (KOKIS, 2000: 54). De pietá, capta “o olhar pene-

---

<sup>8</sup> ENCICLOPÉDIA BARSA. Rio de Janeiro/São Paulo, v. 11, p. 464.

trante de crianças abandonadas que observam os passantes (KOKIS, 2000: 54). Já “condensa” centenas de chagas e de má formações expostas ao sol (KOKIS, 2000: 55). Vê Dânae como “puta e mulata” (KOKIS, 2000: 54). A idéia de associação se faz “por ressonância”, “desferida pela imaginação e pela memória”,<sup>9</sup> sem ficar preso a uma analogia de base causalista.

O protagonista do livro de Sergio Kokis não é apenas um migrante no Canadá. No exílio, sua arte constitui uma forma de práxis política. Os “rostos que gritam, essas mãos enormes, esses olhos que olham” (KOKIS, 2000: 37), imagens que acompanham o protagonista desde sua chegada ao Canadá, continuam perseguindo-o. Libertar-se delas corresponderia à morte do narrador e do narrado. Essa suposta morte traz a idéia do enforcado, do caminho do boi para o abate e o suplício da câmara de torturas, empalidecendo os “Guernicas futuros”<sup>10</sup> (KOKIS, 2000: 299). O texto de Sergio Kokis não é apenas uma volta ao passado, ao tempo que se perdeu, mas o trabalho com uma “rememoração produtiva”,<sup>11</sup> “levantando questões fundamentais sobre violação de direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva”.<sup>12</sup>

As imagens de Sergio Kokis, produzidas em seu livro *A casa dos espelhos* estão marcadas por várias formas de olhar, de fazer e de

---

<sup>9</sup> Remeto o leitor para a introdução de Irlemar Chiampi. CHIAMPI, Irlemar. A história tecida pela imagem. In: LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 26.

<sup>10</sup> A propósito do comentário sobre Guernica, remeto ao texto de MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Alberto Mangel evidencia que o poeta Michel Leiris, escrevendo sobre Guernica, em 1937, viu no quadro a notícia de morte de nossa sociedade, afirmando “tudo que amamos vai morrer, e por isso agora é importante morrer, e por isso agora é importante que tudo o que amamos seja resumido em algo inesquecivelmente belo, como derramar tantas lágrimas de despedida.” (p. 210). Guernica constitui a representação do sofrimento e do horror às atrocidades ocorridas em regimes totalitários, brasileiros, europeus ou em qualquer lugar. É importante recordar, como nos informa Alberto Manguel, que na manhã de 28 de abril de 1937 “aviões nazistas atacaram a pequena cidade basca de Guernica, matando 2 mil civis e ferindo muito mais. Picasso havia encontrado o seu tema – ou melhor, o tema o encontrara”. (p. 210)

<sup>11</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 37.

<sup>12</sup> Idem, p. 16.

conceber a arte. Afastando-se dos geométricos jardins, em Paris, se mostra “insaciável diante das putas de Roualt, as mulatas de Gauguin ou as magras expressionistas” (KOKIS, 2000: 164) e não se extasia diante das “mocinhas rosadas de Renoir” (KOKIS, 2000: 164).

No Canadá, na busca do passado, o narrador de Kokis se assemelha ao de Proust.<sup>13</sup> No entanto, na infância, o primeiro dispunha de poucas imagens, conforme se pode constatar na dificuldade que ressalta em obtê-las: “De modo que temos poucas imagens. E nem sempre são coisas para crianças, porque as tias não gostam de guerra, nem de animais, nem de circos, nem de caminhões, nem de bandidos” (KOKIS, 2000: 27). No *caminho de Swann*, o aprendizado artístico se realiza num contexto de exuberância de imagens, de quadros,<sup>14</sup> de espetáculos. O narrador proustiano, tendo que selecionar entre duas peças, ressalta a qualidade das mesmas. Comparadas às sobremesas apetitosas, “entre arroz à imperatriz” e “chocolate com creme”, resta-lhe a escolha.<sup>15</sup>

Para buscar o passado e construir sua arte, o narrador, transformado em espectador, teve que captar seu olhar sobre os outros e desses sobre a realidade circundante. No Brasil, para seu aprendizado do olhar, mira-se na maneira como o pai observava a cidade. Na Europa, torna-se pintor e, no Canadá, ao assumir a pintura, projeta imagens dessa atividade artística para a literatura. Reescrevendo, de forma pictórica, sua história, constitui-se como um artista brasileiro, europeu, canadense e um artista exilado e um exilado artista que não apaga de suas telas e de seu texto literário as imagens que fizeram parte de sua formação.

No presente da enunciação, continua olhando a janela: olhar para fora configura-se como um olhar para dentro. Contestando os “cânones abstratos e seus lacaios diplomados” (KOKIS, 2000: 301), é capaz de trazer aos canadenses as imagens do boi ferido, e da terra, ironicamente, chamada de Milagres.<sup>16</sup> Trata-se, então, do artista exilado que não se

---

<sup>13</sup> Cf. FIGUEIREDO, Eurídice. Sergio Kokis: exil et nomadisme, violence et objection. Op. cit. Remeto à sua afirmação: “Le voyage qu’il entreprend parmi les décombres de sa mémoire est un projet personnel de faire revivre un passé par le biais de l’art, ambition assez proustienne, par ailleurs.”

<sup>14</sup> Para o estudo da pintura em Proust, cf. MENDES, Nancy Maria. *Uma galeria de pintores holandeses*. São Paulo: Anablume, 2002.

<sup>15</sup> PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 8. ed. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1983. p. 69.

<sup>16</sup> “Milagres” está entre Jequié e Feira de Santana (KOKIS, 2000: 223).

livrou das imagens de origem, aquelas que lhe marcaram para toda a vida, apesar de seu deslocamento temporal e espacial. As imagens produzidas por sua arte são um protesto contra a impossibilidade de transformar o espaço de origem. Dessa forma, o narrador torna visível aquilo que era invisível ao leitor canadense. Paradoxalmente, o narrador de *A casa dos espelhos* vê a paisagem do país que o acolhe, sem suas rugosidades. Parece-me que essas só podem ser reveladas na medida em que o presente se torna passado, portanto, a matéria a ser pintada em palimpsesto, com suas dobras e manchas.

## Referências Bibliográficas

- CARDOSO, Sergio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Roberto Laffont et Jupiter, 1982.
- CHIAMPPI, Irleamar. A história tecida pela imagem. In: LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 26.
- COELHO, Haydée Ribeiro. Exílio: Brasil, Cuba e Canadá (Québec). In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/POSLIT, 2002.
- COELHO, Haydée Ribeiro. Viagem, migrações e exílio (anos 80 e 90): Brasil e Canadá. *Transculturalismos*, 6, ABECAN. Curitiba, CD-CARD Latinoamerica, 2002.
- COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ENCICLOPÉDIA BARSA. Rio de Janeiro/São Paulo, v. 11.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Sergio Kokis: exil et nomadisme, violence et objection. *Transculturalismos*, 6, ABECAN. Curitiba, CD-CARD Latinoamerica, 2002.
- GULLAR, Ferreira. Barroco, olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 221.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KOKIS, Sergio. *A casa dos espelhos*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENDES, Nancy Maria. *Uma galeria de pintores holandeses*. São Paulo: Anablume, 2002.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 8. ed. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1983.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 71-78.

# Brasil-Canadá: diálogos entre mulheres negras<sup>1</sup>

Janaina Minelli de Oliveira\*  
Silvana Maria de Jesus\*

## 1. Introdução

A segunda metade do século XX presenciou o surgimento de disciplinas que valorizam questões culturais e sociais na análise de textos literários e não-literários, ampliando interpretações cujo foco analítico limitava-se aos aspectos lingüísticos. Os Estudos Culturais “propõem inter-relacionar os diversos sistemas de significações que compõem o sistema social e analisar as ‘instituições e formações culturais’, os meios de produção e os processos de reprodução da cultura, assim como sua organização” (Pagano, 2001: 122). Já os Estudos Pós-Coloniais problematizam o binarismo colonizador-colonizado e “examinam as relações de desigualdade e sujeição, observando o caráter ambíguo, as tensões tanto nos espaços *inter* como *intra*-nacionais, nos múltiplos entrecruzamentos de categorias como raça, gênero, classe e nação” (Pagano, 2001: 123). É de interesse dos Estudos Pós-Coloniais estudar a relação entre culturas hegemônicas, que vêm se impondo como superiores há séculos, e outras culturas consideradas minoritárias, que vêm sendo relegadas, oprimidas e rotuladas de inferiores.

---

\* Doutoranda e Mestranda, respectivamente, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>1</sup> Este artigo é resultado de reflexões das leituras feitas durante o curso *Tradução e Transculturalismo no Brasil e Canadá*, ministrado pela professora Dra. Célia Magalhães, como parte dos requisitos da bolsa *Faculty Enrichment Program*, a ela concedida pela Embaixada do Canadá em maio de 2002.

Em sintonia com as preocupações expressas pelos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, no final da década de 80, publicações como as de Kress (1988) e Fairclough (1989) consolidam tendências nos estudos da linguagem para a abordagem crítica do discurso. A disciplina Análise Crítica do Discurso se consolida, então, como método teórico que visa à análise da mudança discursiva em seu contexto sócio-histórico. Nela, busca-se, sobretudo, compreender a relação dialética entre o discurso, ou seja, o uso da linguagem como forma de prática social, e as próprias estruturas sociais (Magalhães, 2001). O quadro metodológico básico proposto por Fairclough inter-relaciona, de forma complexa e dinâmica, três dimensões de quaisquer eventos que constituam objeto de investigação para analistas críticos do discurso: a dimensão do texto, a dimensão da prática discursiva e a da prática social. O texto, desse modo articulado às outras dimensões, não mais pode ser analisado como forma ou conteúdo independente dos usos aos quais serve (dimensão da prática discursiva) ou das lutas de ideologia e poder que tem marcadas em sua textura (dimensão da prática social). A metodologia da Análise Crítica do Discurso, como explica Magalhães (2001: 24), pretende aliar três tradições, a análise lingüística e textual, “a tradição macrosociológica da análise da prática social em relação às estruturas sociais, e a tradição interpretativa ou microsociológica de análise da prática social”.

Nas perspectivas sinalizadas pelos Estudos Culturais e Pós-Coloniais e pela Análise Crítica do Discurso, o presente artigo analisa dois textos literários de mulheres negras, uma delas brasileira e a outra canadense. Interessa-nos analisá-los como formas de representação feminina em ambientes culturais diversos e como elementos integradores de práticas discursivas e sociais, procurando explicitar semelhanças e diferenças entre eles. Nos últimos anos Brasil e Canadá vêm construindo uma ponte inter-cultural em benefício de ambos. Deste contato, têm surgido várias revistas e artigos que pretendem estabelecer um diálogo entre vários aspectos culturais destes dois países.

O presente artigo representa uma reflexão acerca da questão da identidade de mulheres negras no Brasil e no Canadá, a partir dos textos *Blossom* e *Ela Está Dormindo*, de Dionne Brand (1990) e Esmeralda Ribeiro (2001), respectivamente. Para esta análise, são apresentados, na próxima seção, aspectos da situação dos negros no contexto Brasil-Canadá que informam a análise textual dos contos, apresentada nas seções seguintes.

## 2. Mulheres negras e contexto racial no espaço Brasil-Canadá

Brasil e Canadá são geralmente apontados como países multiculturais, dada a diversidade de culturas e tradições de seus povos. Recentemente, o termo multiculturalismo vem sendo usado por pesquisadores dos Estudos Pós-Coloniais para abordar as questões de representações culturais de uma nação, envolvendo discussões em torno de raça, identidade, gênero e outras, referentes ao “outro” ou às minorias. O termo multiculturalismo não pode ser conceituado de forma simples e não-problemática, devido ao grande número de fatores que estão envolvidos na questão. Gonçalves e Silva (2001: 14) apresentam o multiculturalismo enquanto “movimento de idéias” no qual “as orientações do agir humano se oporiam a toda forma de “centrismos” culturais, ou seja, de “etnocentrismos”, dessa forma o termo se refere à “pluralidade de experiências culturais, que moldam as interações sociais por inteiro”.

No Canadá o multiculturalismo foi institucionalizado, mas a questão das minorias étnicas não foi resolvida. Anna Kindler (1997: 14) expõe o conflito vivido pela sociedade canadense: se por um lado, a própria constituição do Canadá prevê que este seja um país multicultural, visando eliminar a discriminação étnica e racial, “na sua aplicação pragmática esta política eliminou a possibilidade de celebrar a miscigenação cultural”. Apesar de aceitar o “outro” institucionalmente, a questão da hegemonia britânica e francesa ainda prevalece:

“Embora o multiculturalismo tenha se transformado, com apoio da mídia e das redes informacionais, em fenômeno globalizado, ele teve início em países nos quais a diversidade cultural é vista como um problema para a construção da unidade nacional. Esta tem sido efetuada por intermédio de processos autoritários, pela imposição de uma cultura, dita superior, a todos os membros da sociedade”. (Gonçalves & Silva, 2001: 19-20)

Gonçalves reflete sobre a realidade do Canadá, onde o multiculturalismo é legal, mas, ao que parece, ainda não se consolidou como prática. Embora a proposta de aceitação das culturas minoritárias já seja institucionalizada no Canadá, elas ainda sofrem muita discriminação e não são vistas como canadenses, mas como *aliens*, o “outro” povo. Esta dificuldade étnica afeta especialmente os negros, mas outros grupos minoritários também são discriminados. Kindler alega que “conquanto a política multiculturalista oficial possibilite a grupos étnicos minoritários

manter e celebrar sua herança original, cultura e tradições, tem falhado em adequadamente reconhecer e respeitar a cultura multicultural que espontaneamente emerge na confluência de múltiplas influências culturais” (Kindler, 1997: 14).

Nota-se aqui que ainda não é plenamente aceito o processo através do qual culturas distintas se enlaçam e resultam em uma nova cultura, sem que nenhuma delas seja considerada central ou dominante. Percebe-se que os valores da cultura hegemônica, definida por Gonçalves & Silva (2001: 16) como a “cultura euro-ocidental (branca, masculina, cristã, capitalista, cientificista, predatória, racionalista, etc.)”, continuam sendo centrais em termos de relevância cultural e poder, além de considerados a tradição dominante que deve ser preservada e difundida, por vezes considerando culturas minoritárias uma ameaça à sua própria hegemonia. Isto acontece tanto no Canadá quanto no Brasil.

Apesar das semelhanças que aproximam os contextos canadense e brasileiro no que diz respeito à relação conflituosa entre culturas minoritárias e hegemônicas, no Brasil, ao contrário do que ocorre no Canadá, o multiculturalismo não é institucionalizado, mas existe como mito. O Brasil é um país famoso por sua imagem de “paraíso racial” (Gonçalves & Silva, 2001: 73). Entretanto, o que pode ser percebido na realidade é um racismo velado, mas extremamente forte, em que os negros quase sempre ocupam posições inferiores, raramente se destacando em posições políticas e administrativas, atingindo destaque mais facilmente na área de entretenimento, como a música e o futebol. Felizmente, nas últimas décadas têm surgido movimentos que procuram despertar minorias negras para uma conscientização e uma reação contra o preconceito. Entre estas iniciativas, destacamos a formação de grupos negros, como o Movimento Negro Unificado e o Quilombhoje; e algumas publicações que, apesar das dificuldades, conseguiram dar voz ao negro: *Jornal do Movimento Negro Unificado*, 1981 e *Cadernos Negros*, 1978. Os *Cadernos Negros* têm possibilitado “que os descendentes de africanos passem de objeto a sujeito da escrita”,<sup>2</sup> através da publicação de contos e poesias que visam criar um espaço para os negros na literatura brasileira.

Apesar da qualidade de organização e reflexão presente nesses movimentos, a situação dos negros no Brasil ainda é marginal, chegando mesmo a serem invisíveis socialmente, como aponta Souza (2000: 33):

---

<sup>2</sup> <http://sites.uol.com.br/bayo/historicocadernosnegros.htm>

“A invisibilidade social do afro-brasileiro manifesta-se, ainda, na incapacidade de enxergá-lo fora dos papéis sociais a ele destinados pela sociedade”. Como expõe a autora, o negro torna-se excessivamente visível quando ocupa um lugar que normalmente pertence aos brancos. Tanto no Brasil como no Canadá espera-se que mulheres negras, por exemplo, ocupem alguns papéis já estabelecidos pelo senso comum, como por exemplo, o de empregada dos brancos ou objeto sexual exótico.

Dentro deste contexto, temos Dionne Brand e Esmeralda Ribeiro, mulheres negras que lutam pelo reconhecimento da identidade racial de seu povo e pelo espaço das mulheres negras. Dionne Brand nasceu em 1953 no Caribe e vive em Toronto há cerca de vinte anos. Esmeralda Ribeiro nasceu em São Paulo, em 1958. É jornalista e faz parte do grupo Quilombhoje, atuando para incentivar a participação de mulheres negras na literatura.

Os contos escolhidos para a análise que ora se apresenta são aqui tomados como representações de situações de mulheres negras nos contextos do Brasil e do Canadá. Destaca-se que não são uniformes nem a condição, nem a identidade das mulheres negras nos dois países; há sim, uma pluralidade de práticas identitárias em ambos contextos. O pressuposto da presente análise é que, como usos da linguagem, os textos literários analisados são representações discursivas e, dessa forma, realizam práticas discursivas associadas a práticas sociais mais amplas. Acredita-se que os problemas sociais e culturais, vivenciados nos contextos estudados e representados nos textos escolhidos, manifestam-se lingüisticamente na textura dos contos das autoras e sinalizam aspectos que podem ser interpretados a partir da associação de teorias lingüísticas e abordagens sociais. Aqui se apresenta uma das interpretações possíveis para os contos. A análise seguinte utiliza as ferramentas da gramática sistêmico-funcional, que informa a Análise Crítica do Discurso ao fornecer elementos de análise que relacionam forma e sentido.

### **3. Análise crítica do discurso e gramática sistêmico-funcional**

#### **3.1. Práticas discursivas e sociais**

Na perspectiva da semiótica social, uma língua é uma rede potencial de significados e processos de significação. Textos são linguagem que é funcional, ou seja, materializações de significados, resultados de opções feitas na esfera estrutural para representação de processos

semânticos. Toda escolha é, portanto, significativa. Halliday (1994: 106) afirma que “a língua permite que os seres humanos construam representações da realidade, para dar sentido ao que acontece a seu redor e dentro deles”. O princípio geral de representação da experiência humana é, como demonstra o autor, o princípio de que a realidade é constituída por processos, através do sistema gramatical da transitividade.

No presente trabalho, pretende-se elaborar uma análise discursiva do conto *Blossom*, de Dionne Brand. Através da explicitação do progressivo aumento do fluxo de verbos mentais, pretende-se demonstrar que o amadurecimento da personagem principal do conto, Blossom – em português, flor como substantivo e florescer, desabrochar, como verbo – é progressivo, não repentino, como uma leitura inicial poderia sugerir. Tal amadurecimento é fruto, ou melhor, flor de um processo de auto-conhecimento e de reconhecimento do mundo, tornado possível pela conscientização por parte da personagem de problemas sociais que afligem as minorias sociais e culturais às quais pertence – mulher, negra, imigrante.

A análise do conto *Ela está dormindo*, por outro lado, explicitará a constância de processos relacionais, que enfatizam o estado da personagem Flor – um estado de reflexão e sofrimento de uma mulher negra que não encontra forças para mudar sua condição. Apesar da vontade de mudar e da consciência da necessidade desta mudança, Flor não consegue lutar por seu espaço e permanece “dormindo”.

Segundo Halliday, toda análise discursiva deve ser fundamentada em uma gramática para que não constitua meros comentários sobre um texto, mas para que explicita, através de categorias funcionais, de que forma o texto e a língua engendram o fenômeno social (Halliday, 1994: XVI). A gramática funcional não dissocia forma e significado, pelo contrário, o significado se realiza na forma. Entre as várias finalidades que podem ser alcançadas através desta teoria, destacam-se duas dentro do universo do discurso: “entendimento do texto” e “avaliação do texto”, ou seja, a lingüística funcional proporciona a análise de “como e porque o texto significa” e “porque o texto é ou não uma realização bem sucedida do significado que se propôs produzir”. Para descrever como o texto “significa”, ou seja, como ele textualiza a realidade, Halliday oferece três funções do texto que estão intrinsecamente ligadas e compõem o sentido total do texto: ideacional, interpessoal e textual. Assim como o texto não existe isolado de um contexto, o “contexto de situação”, a linguagem não está isolada de seu meio, o “contexto de cultura”; texto, contexto, linguagem e cultura são elementos interrelacionados na teoria funcional (Halliday, 1994: XV).

O que ora se apresenta é uma interpretação dos textos de Dionne Brand e de Esmeralda Ribeiro a partir de elementos da gramática funcional, para que considerações sobre o papel de tais textos na complexa teia de práticas discursivas, culturais e sociais, com as quais podem ser associados, possam ser traçadas. Para uma melhor apreciação da interpretação dos contos, segue uma breve revisão do sistema de transitividade e de seus componentes mais relevantes para a presente análise.

### 3.2. O sistema da transitividade

O sistema gramatical que serve à codificação da experiência em tipos de processos é o sistema da transitividade, “além de ser um modo de ação, de dar e requerer bens-&-serviços e informação, a sentença é também um modo de reflexão, de impor ordem à infinita variação e fluxo dos eventos” (Halliday, 1994: 106). A gramática funcional considera os processos materiais, mentais e relacionais como os principais tipos de processo no sistema da transitividade.

De acordo com Halliday (1994: XIV) “uma mensagem é ou sobre ação (mundo material), ou sobre pensamento (mundo mental) ou sobre o ser (mundo relacional)”; analisando os processos verbais do texto, o que Halliday chama de “goings-on” (1994: 106), podemos perceber qual o universo em que a mensagem está inserida predominantemente. Segundo Halliday, há uma grande diferença entre a experiência que ocorre no mundo e a experiência que ocorre na consciência e na imaginação. Processos materiais servem à representação do mundo externo ao falante. Processos mentais representam o mundo interno, psicológico. Há também processos relacionais, que estabelecem uma relação identitária ou atributiva entre dois seres ou entidades. No limite entre processos materiais e mentais, estão os processos comportamentais, que representam as ações do corpo e aquelas motivadas pela consciência ou estados fisiológicos. Entre processos mentais e relacionais, encontram-se os processos verbais, indicadores do discurso. E entre os relacionais e materiais, estão os processos existenciais, que representam a existência dos seres.

Todo processo consiste em três componentes: (i) o processo em si, (ii) participantes no processo e (iii) circunstâncias associadas a esse processo. Juntos esses elementos estabelecem um referencial para interpretação do mundo (Halliday, 1994: 107). Segundo o autor, essas são categorias semânticas que explicam de modo geral como fenô-

menos do mundo real<sup>3</sup> podem ser representados como estruturas lingüísticas. Na interpretação dos processos, cada uma dessas categorias se modificará de acordo com o tipo de processo (material, mental ou relacional, por exemplo) que está sendo representado.

#### 4. Dionne Brand e a flor que desabrochou / Blossom – ela despertou

É conveniente resumir o conto de Dionne Brand, *Blossom*, para que possamos começar a análise:

Blossom é uma mulher negra que se muda de Oropuche, Trinidad, para o Canadá depois de conhecer um homem que prometera tomar conta dela em Toronto. O homem desaparece. Ela trabalha como empregada doméstica e dança a noite com as amigas. Personagem de grande força, Blossom enfrenta suas dificuldades com coragem e bom humor. Sentindo-se sozinha uma noite, ela começa a se relacionar com Victor, boêmio, mulherengo e explorador, com quem permanece por algum tempo. Aos 36 anos, no entanto, sua vida toma outra direção. Ela expulsa Victor de casa, começa a sentir-se muito mal, falar línguas que nunca aprendeu e a ter sonhos, nos quais é visitada por Oya, deusa dos ventos, tempestades e cachoeiras, espírito poderoso que Blossom conhece de seu país natal. Em sonhos de luta contra o Sofrimento, Oya inicia Blossom em uma nova dança, a da liberdade. Blossom se torna uma mãe de santo, abre uma casa onde vende vinho e recebe espíritos e passa a ser respeitada na comunidade por sua força e olhar.

Uma primeira leitura do conto de Dionne Brand poderia sugerir que o despertar da personagem para a força que a faz ser respeitada no fim da história foi repentino. Poderia ainda sugerir que Blossom somente conseguiu esta força porque passa a receber Oya, sem a qual teria vivido

---

<sup>3</sup> A definição do que vem a ser “o real” ou “o mundo real” pode ser extremamente complexa e não cabe na presente análise. Para efeitos de estudo, consideraremos o mundo externo ao falante o mundo real. A representação desse mundo é realizada através de processos na teoria sistêmico-funcional. Para uma reflexão mais aprofundada, do ponto de vista da semiótica social, sugerimos Hodge, R. & Kress, G. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press, 1988, cap. 3 e 5.

submetendo-se aos maus tratos de Victor, sem jamais desenvolver sua própria potencialidade. O objetivo do presente trabalho é problematizar ambas possíveis leituras e demonstrar, através da análise da transitividade, como a força que Blossom irradia ao final da história é a sua própria, encontrada depois de um doloroso processo de auto-conhecimento e reconhecimento do mundo a sua volta. Blossom não é uma personagem passiva. Ela encontra uma nova mulher dentro de si mesma, voltando às suas raízes e à tradição de seu povo e país.

O momento no qual Oya leva Blossom ao sonho mais terrível de sua vida, e no qual a personagem é forçada a olhar para o Sofrimento de seu povo, o povo negro que vive no Canadá, é o clímax do conto. Aparentemente, o processo de mudança de Blossom começa quando, ao acordar, e sentindo-se cansada, olha-se no espelho e mal reconhece quem vê. Uma mulher bem mais velha do que deveria ser aos 36 anos. Nesse dia não vai trabalhar e expulsa o marido de casa, que nada entende, mas foge da faca com a qual é perseguido pela esposa aos berros até a rua. O processo de amadurecimento interior da personagem não começa nesse momento, no entanto. Há quatro movimentos, quatro ondas de tomada de consciência, que preparam a manhã na qual Blossom acorda para essa estranha força, que primeiro a faz fraca, depois a põe a prova, para só então reconhecê-la como livre. Em cada um desses movimentos, avolumam-se paulatinamente processos mentais, ora desencadeados, ora desencadeadores de processos comportamentais, como afluentes de um rio. No quarto e decisivo movimento, eles inundam o conto, como se a personagem vivesse uma verdadeira tempestade psicológica. A perturbação de Blossom finalmente termina ao final da história, deixando-a diferente do que era no início. Blossom é livre, forte, senhora de si e, mais importante, uniu-se a Oya, que simboliza um retorno da personagem às tradições e crenças de seu país natal.

Cada um dos momentos é marcado por um mesmo processo mental: **decidir**. Quatro decisões toma Blossom antes da manhã em que não apenas acordou, mas despertou. Entre um momento e outro, pode-se perceber pistas do desabrochar da personagem. Esses movimentos são indicativos de um processo de auto-conhecimento e do aprendizado de um novo olhar sobre o mundo.

A primeira decisão tomada por Blossom é a de fazer um curso de secretariado, bem no início do conto. Ela trabalhava como empregada doméstica ou faxineira desde que chegara a Oriole e decidiu mudar sua sorte.

“Well, Blossom **decide** long that she did never mean for this kinda work, steady cleaning up after white people, and that is when she decide to take a course in secretarial at night.” (p. 263)

Não funcionou. Ela continuou trabalhando como doméstica, mas mudou-se para a casa de outra família em Balmoral.

O segundo movimento acontece quando, depois de sofrer assédio sexual de seu patrão, Blossom decide trabalhar como diarista e juntar dinheiro para abrir seu próprio negócio. É interessante notar que entre o primeiro e o segundo movimentos, ocorrem apenas três processos mentais com Blossom como a participante na oração, *know*, *think* e *hear*. São exemplos:

“Blossom **know** a few things (...)”

“Well, look at my cross nah Lord, Blossom **think**, here this dog trying to abuse me and she watching *me* cut eye!” (p. 264)

Processos comportamentais ocorrem com frequência maior. No episódio em que Blossom protesta com suas amigas à porta do médico que a assediara sexualmente, elas **cantam, riem, batem palmas, dançam** e se **lembram**<sup>4</sup> da expressão assustada do médico quando batiam em seu carro. Esses são todos processos comportamentais. Eles indicam que Blossom não era um ser passivo que aceitava tudo o que lhe fizessem. Ela quase **estrangula** seu patrão, também um processo comportamental, quando ele diz à polícia que ela era louca, logo depois de a ter agarrado. Blossom não é passiva, mas ela ainda não tem uma consciência profunda das causas de seu sofrimento. Sua coragem e força parecem torná-lo opaco.

O terceiro movimento é marcado pela decisão de Blossom em unir-se a um homem, Victor: “All she girl pals had one, and Blossom **decide** to get one too”. (p. 266). O que a motiva, é um processo comportamental. Ela *olha* para suas amigas e se sente só. Nesse momento, algo acontece dentro de Blossom. O mundo interior da personagem é então afetado pelo mundo exterior. Realidade e consciência são intermediadas por um processo comportamental: olhar.

---

<sup>4</sup> Apesar de ser tradicionalmente classificado como um processo mental, “lembrar” é aqui considerado comportamental devido à seqüência de processos que, por colocação, propiciam um ambiente coesivo comportamental. Além disso, nesse momento, tal processo não implica em reflexão, mas em um “olhar de novo” para uma cena através dos olhos da memória.

"Blossom start up with Victor one night in a dance. It ain't have no reason that she could say why she hook up with **thim** except that in a dance one night, before Fancy Girl take off, when Peg and Betty and Fancy Girl was in they dance days, she suddenly **look** around and all three was jack up in a corner with some man." (p. 265)

Logo em seguida, Blossom é instigada por uma voz interior a um novo processo comportamental. É interessante contrapor a sentença: "Something tell she to stop and **witness** the scene". (p. 266) – a outra, logo após a quarta decisão de Blossom, que é a de não ir trabalhar depois de acordar: "Something tell she to stay home and **figure out** she life(...)". (p. 267). Em nenhuma das duas sentenças Blossom é agente, mas há um crescendo entre elas. Na primeira, essa voz interior que fala a Blossom lhe induz a um processo comportamental, o de testemunhar o que se passa a sua volta. Na segunda, Blossom é induzida à reflexão, à compreensão do que vê – *figure out* – processo mental.

Entre o terceiro e o quarto movimentos, nota-se um equilíbrio na ocorrência de processos comportamentais e mentais. A frequência destes, no entanto, em relação a outros processos, ainda não é significativa. Sofrimento e dor são sensações que intensificam a ocorrência de processos mentais no conto. É a partir do sofrimento de Blossom em seu casamento que sua dor se torna perceptível. Até então, a personagem, apesar das dificuldades financeiras e da clara separação racial entre negros e brancos no Canadá, não *via* seu sofrimento. Antes do casamento, "The world didn't mean for sorrow; and suffering don't suit nobody face, Blossom say." (p. 266). Depois do casamento, "Well, then start a long line of misery the likes of which Blossom never see before and never intend to see again." (p. 266).

Na manhã da quarta e definitiva decisão, Blossom decide não ir trabalhar. Processos comportamentais, em negrito nas citações seguintes, motivam processos mentais, em itálico, evidenciando um estágio mais avançado da tomada de consciência e do auto-conhecimento de Blossom:

"(...) Blossom **wake up** *feeling* like a old woman."

"She **look** at she face in the mirror and *figure* that she look like a old woman too."

"She **was looking** out the window, toward the bus stop on Vaughan Road, *thinking* this. **Looking** at people going to work like they does do every morning. **It [looking]** make she *[feel]* even more tired to watch them". (p. 267)

Se o nome de Blossom pode ser lido como representativo dessa jornada de amadurecimento psicológico pela qual passa a personagem, também o nome de Victor tem alguma relevância. Nessa manhã, Blossom expulsa de casa o marido que tanto a fez sofrer. Blossom vence Victor. Essa é sua primeira vitória, expressa através de processos mentais (em itálico na citação seguinte), que, agora, motivam processos comportamentais (em negrito abaixo):

“Next thing Blossom *know*, she **runing** Victor down Vaughan Road **screaming** and **waving** the bread knife. She *hear* somebody **screaming** loud, loud. At first she *didn't know* who it is, and is then she *realize* that the screaming was coming from she, and she couldn't stop it.” (p. 268)

A mudança é significativa. Halliday posiciona processos comportamentais entre materiais e mentais, evidenciando um contínuo na representação da realidade através da linguagem. A representação da realidade, através de processos materiais, parte daquela que se faz internamente, no mundo interior, passando por processos intermediários – comportamentais. De forma análoga, a representação da experiência relacionada ao consciente, processos mentais, também ela parte de representações do mundo concreto exterior, com processos comportamentais intermediando o desenvolvimento da tomada de consciência. O que se percebe no conto de Dionne Brand é que a personagem Blossom é representada, (i) como participante de processos comportamentais, geradores de processos mentais e (ii) como participante de processos mentais geradores de processos comportamentais. A alternância e evolução entre esses dois padrões de representação evidenciam o processo de tomada de consciência da personagem e o desenvolvimento de uma relação transformadora com a realidade que a rodeia.

Blossom agora sente. Ela se sente trêmula, fraca. Ela tem a sensação de que está se afogando e de que voa. Ela sente que não tem mãos ou pés, e que não precisa deles. Blossom sente seu corpo pulsando e se quebrando, até que ela diz: “Oya”: “This Oya was a big spirit Blossom know from home.” (p. 269). O retorno de Blossom à tradição de seu povo, a seu lar, é intermediado por Oya, que a leva a um sonho terrível.

“In the dream, Oya make Blossom look at Black people suffering. The face of Black people suffering was so old and hoary that Blossom nearly dead. And is so she vomit. She skin wither under Suffering look; and she feel hungry and thirsty as nobody never feel before.” (p. 269)

Na passagem anterior, nota-se que Blossom é forçada a refletir sobre a condição social do povo negro, até então ignorada pela personagem. A relação com o mundo exterior, com essa realidade que a personagem evitara até então, provoca processos comportamentais de repulsa e desconforto, como o vômito, e processos mentais – Blossom sofre. A personagem luta contra o Sofrimento em seu sonho. Ela agora o enfrenta. Durante a luta, há um momento em que quase perdia a batalha:

“Blossom star to dry away, and melt away, until it only had one grain of she left. And Suffering still descending. Blossom scream for Oya and Oya didn't come and Suffering keep coming. Blossom was never a woman to stop, even before she start to dream.” (p. 269)

Blossom vence a luta contra o sofrimento com sua própria força, não com a de Oya. O gradativo processo de (re)descoberta de si mesma e do mundo a seu redor chega a seu clímax. É através de um processo comportamental, *dançar*, que Blossom atinge a sintonia com o espírito de Oya. Depois da luta, a personagem aprende uma nova dança, diferente daquela que fazia nos clubes noturnos com suas amigas, quando não via sua condição marginal na sociedade canadense. “Freeness, Oya call that dance; and the colour of the dance was red and it was a dance to dance high up in the air.” (p. 269)

Agora, consciente de si própria e da realidade que a rodeia, Blossom tem poder de ação. O poder de transformação do mundo, que vem de processos materiais, e o poder de percepção das desigualdades, que vem de processos mentais, ora desencadeados, ora desencadeadores de processos comportamentais: “She had the power to see and the power to fight; she had the power to feel pain and the power to heal.” (p. 270).

Ao final do conto, Blossom é uma mãe de santo respeitada por seu olhar. Ela agora se uniu a Oya e dança a dança guerreira contra o sofrimento. A personagem não pode fugir de suas raízes, das tradições, ritos e crenças de seu povo: “Quite here, Oya did search for Blossom. Quite here, she find she.” (p. 270).

Ainda que na primeira sentença esteja claro que Oya desempenha o papel de ator, aquele que realiza a ação de procurar, na segunda, a variante lingüística adotada pela autora abre espaço para a ambigüidade. Quem encontrou quem? Oya encontrou Blossom ou Blossom encontrou Oya? A hipótese ora defendida é a de que ambas se encontraram, sendo que Oya é no conto uma representação das crenças, tradições e cultura do povo negro ao qual Blossom pertence e que

deixou para trás ao partir para o Canadá. Nesse (re)encontro, o processo de tomada de consciência e de aprendizado de um novo modo de ver o mundo de Blossom se completa:

“Blossom fame as an obeah woman spread all over, but only among those who had to know. Those who see the hoary face of Suffering and feel he vibrant slap could come to dance with Oya – Oya freeness dance.” (p. 271)

Ela nunca foi uma personagem passiva, tampouco subitamente passa a receber um espírito e transforma-se em uma mulher forte. A força da personagem esteve sempre dentro dela, foi trazida de seu país natal: sua cultura. Ao se reencontrar com quem realmente era, Blossom desabrochou.

## 5. Esmeralda Ribeiro e a flor que não desabrochou / Flor – ela está dormindo

Uma primeira leitura do conto de Esmeralda Ribeiro poderia induzir a uma imagem bastante negativa da mulher negra, que como sugere o título, [*Ela*] *está dormindo*. Entretanto, uma análise mais atenta dos processos que representam o mundo da personagem Flor torna possível a interpretação do conto como uma representação de como as mulheres negras brasileiras vivem um conflito interno na tentativa de despertar a força que lhes é característica. No conto de Esmeralda Ribeiro, a personagem Flor se revela basicamente através de processos mentais – *sentir, querer, precisar* – e de processos relacionais – *ser, ter, estar*. Estes processos se inter-relacionam, pois Flor está imersa em seus sentimentos, procurando discernir o que ela é, o que ela quer, o que ela precisa. Apesar de não ter a força de Blossom para mudar sua vida, Flor está consciente da sua necessidade de mudança e de despertar sua força. A baixa ocorrência de processos materiais e comportamentais fortalece o estado reflexivo da personagem que finge estar dormindo.

Um resumo do conto *Ela está dormindo* se faz necessário para uma melhor compreensão da apreciação ora apresentada:

Flor, a personagem principal, é uma mulher negra, artista plástica desempregada e abandonada pelo namorado. Ela está em casa, trancada no quarto, fingindo que está dormindo, enquanto a mãe a chama para atender ao telefone. Flor relê as páginas do seu

diário, relembrando o dia em que foi a uma mãe de santo, pedir ajuda, e esta a indicou o grupo de auto-ajuda SELE. Flor lembra com tristeza sua ida ao grupo, onde foi procurar ajuda e encontrou uma mulher que enfiou o dedo no fundo da sua ferida. Flor reconhece que as mulheres do grupo só queriam fazer com que ela despertasse, mas ela está muito frágil e não consegue encontrar forças para realizar o seu desejo de mudança. Ela não volta ao grupo e continua trancada no quarto, fingindo que está dormindo.

O trajeto da personagem Flor é bastante diferente do de Blossom. Ao contrário de Blossom, cujos processos mentais se situam mais no campo da percepção e que devido à força da personagem, levam a mesma à ação, os processos mentais de Flor pertencem ao campo da afeição – de seus sentimentos – e, devido à fragilidade da personagem, a levam à inanição. Blossom desabrocha e assume a identidade e a força de mulher negra, mas Flor não. Enquanto a primeira se alimenta de sua cultura, vivendo, para tanto, os desconfortos físicos e psicológicos gerados pelo trauma do processo de aceitação de sua identidade cultural, Flor se refugia em seu quarto, recusa-se a comer e não se sente preparada para aceitar ajuda.

O título do conto aponta um comportamento da personagem, que é questionado pela pergunta feita pela mãe de Flor que abre e fecha o texto: “Flor... Flor, filha, você **está** dormindo?” (p. 33 e 40). Na verdade, Flor finge estar dormindo, mas ela pensa, reflete sobre sua situação:

Vou **ficar** quietinha aqui no meu quarto (...) mamãe vai pensar que **estou** dormindo.

**Quero** que ele [o namorado] vá pro inferno. (...) **Preciso** arrumar minha Casa Interior; (p. 33)

Durante todo o conto, Flor reflete sobre seu estado emocional, mental e social. Sua única ação foi ter ido procurar a ajuda de uma mãe de santo e procurar o grupo que esta indica, mas Flor se arrepende desta atitude, pois não se sente preparada para enfrentar a situação:

Por que fui àquela reunião? Saber de tudo aquilo doeu...  
(...) Aquela revelação ficou como um CD riscado... (p. 33)  
Se eu soubesse que aquela mulher sentada à minha frente seria direta e objetiva, (...) não teria aberto o meu coração. (p. 36)

Flor relê em seu diário o que aconteceu no encontro com a mãe de santo e depois com o grupo de auto-ajuda. É possível perceber sua fragilidade na forma como ela se descreve ao grupo, através de processos relacionais, em negrito nos trechos citados abaixo:

“Meu nome é Flor do Amargo Desejo. **Sou** artista plástica.

**Tenho** altos e baixos, **estou** na fase da recaída, minha vida é ficar trancada num quarto...

(...) Nesta semana **estou** um pouco mais animada...”

(...) **estava** mal por causa do meu desemprego. (p. 34-35)

É interessante ressaltar que Flor não está adormecida, mas em estado de reflexão. Também a atitude de sua mãe, que bate à porta perguntando se a personagem dorme, merece ser salientada. Se a mãe realmente acreditasse que Flor não estava acordada, não bateria à porta perguntando-lhe se dormia. Assim, pode-se dizer que Flor finge dormir e que sua mãe, de forma análoga, não deseja enfrentar o fato de que sua filha está, na verdade, fingindo. Tais fatos têm implicações significativas para Flor e para as relações que ora se busca traçar entre os textos literários e a experiência cultural de mulheres negras no Brasil e no Canadá. Se a personagem Flor estivesse dormindo, seus problemas existenciais seriam resolvidos no momento em que ela despertasse ou desabrochasse, como o fez Blossom. Ao contrário desta, que viveu um doloroso processo de auto-conscientização sobre os problemas sociais de seu povo, Flor não pode despertar, porque não está adormecida. Parte dela se nega a ver a realidade que ela mesma vive, assim como sua mãe. Então Flor *finge* dormir e sua mãe *finge* acreditar que ela dorme. Flor vive um conflito interior que pode levá-la a processos de mudança de sua própria realidade, mas que não se colocam no texto, já que a personagem termina o conto em seu quarto, assim como sua mãe que termina o conto, uma vez mais, perguntado à filha se ela dorme. A seguinte passagem revela o conflito reflexivo vivido por Flor:

Eu me **sinto** uma mulher dividida ao meio: uma metade **quer** arrumar a Casa Interior, [**quer**] **entender** o que está acontecendo com seu próprio eu, [**quer**] **repensar** suas velhas posturas... (...) **não quero** mais representar... (...) **quero romper** com tudo aquilo que não está me fazendo bem. Mas a outra metade, apesar de ser fraca, acaba tendo mais força, *impedindo*-me de reagir; metade essa que me *faz* ter medo da vida... (...) **quero** ser uma mulher inteira... (...) **preciso** de orientações... (p. 36)

Observa-se aqui que metade dela *quer* coisas (processos mentais, em negrito na citação acima), quer mudança, mas é a outra metade que *faz* coisas, que impede a mudança (processos materiais, em itálico no trecho citado). No caso da personagem Flor, e talvez da própria experiência feminina negra no Brasil, a mudança que o conflito anuncia não se manifesta com a intensidade com que se expressa na personagem Blossom, de Dionne Brand, e na cultura canadense. Outras passagens do texto demonstram o conflito vivido por Flor, marcado por processos mentais:

Mas a outra metade (...) me **diz mentalmente** que a minha sina é ser um caramujo... Nunca havia **pensado** que as palavras pudessem ter a mesma força de um ciclone.

**Sentia-me** sendo cortada de cima a baixo por uma navalha afiada.

Eu estava me **sentindo** uma verdadeira idiota. (p.36-37)

Embora Flor se arrependa de ter ido ao grupo de auto-ajuda, ela reconhece que as palavras da mãe de santo e das mulheres do grupo *despertaram* algo nela:

As palavras, as mãos e os braços de Dedo na Ferida pareciam que chacoalhavam meus ombros com força para eu **despertar**. (p. 37)

Mas, quanto a mim, estou fragilizada, embora tenha de admitir que esse grupo **despertou** em mim o desejo de ser uma mulher inteira, completa.

Depois daquele dia, nunca mais falei com a Mãe Roccaju, mas suas recomendações eclodiam em meu cérebro: "Filha, **desafie** a sua depressão, **vença-a** (...). Seja 'uma mulher forte como um elefante!'" (p. 39)

Mas, todos esses acontecimentos não são suficientes para despertá-la efetivamente. Flor permanece no quarto "sem luz" (p. 40), refém de seu conflito interior, de seu medo de enfrentar sua realidade, de despertar para a auto-consciência e, talvez, para suas raízes culturais. Pode-se dizer, portanto, que o processo comportamental *dormir* em *Ela está dormindo*, se refere a um estado de comportamento reflexivo da personagem que não a leva à transformação de sua realidade. Flor não deve despertar de um sono, mas de um estado de reflexão, de conflitos de aceitação de sua identidade.

## 6. Semelhanças e diferenças entre os contos

A análise acima dos processos presentes nos contos nos permite traçar um paralelo entre as diferenças e semelhanças dos contos *Blossom* e *Ela está dormindo*.

A primeira reflexão que se destaca é que ambas as autoras, Dionne Brand e Esmeralda Ribeiro, têm como tema central de seus contos a posição de mulheres negras e o seu processo de despertar para os problemas de pertencer a uma minoria racial marginalizada socialmente. São autoras negras que se preocupam com a posição das mulheres negras na sociedade em que vivem. Os contos refletem linguisticamente traços culturais das comunidades negras em que Blossom e Flor estão inseridas, mostrando como a linguagem pode ser usada como poderosa arma de resistência. Embora usem estratégias diferentes, ambas buscam valorizar elementos da cultura dos povos negros, representando a crença e a esperança na força das mulheres negras. Dionne Brand, apesar de dominar o inglês padrão, recorre a uma variante linguística que se afasta dele. A autora submete o inglês padrão ao dialeto do inglês caribenho falado por Blossom, deixando na língua inglesa marcas claras desta mistura, como pode ser percebido nos exemplos acima. Esmeralda Ribeiro, por outro lado, abusa do elemento erótico, natural em muitas comunidades negras, como aponta Silva (2000), mas geralmente censurado e reprimido nas culturas brancas. Alguns autores no Brasil, como Silva (2000), escolheram esta linguagem erótica como estilo para a voz do seu protesto negro.<sup>5</sup> De forma análoga, Esmeralda Ribeiro usa termos como, por exemplo, “Eu era uma fodida” (p. 37).

Outra semelhança que pode ser apontada entre os contos é a presença do sofrimento gerado pela busca de identidade cultural. No primeiro momento do conto, Blossom luta para estudar, ser secretária, mas apenas consegue ser empregada doméstica, mais tarde vítima de assédio sexual. Seu primeiro contato com Oya (sua força interior) causa-lhe muita dor e confusão, até o momento em que ela consegue se harmonizar, parar de trabalhar como empregada dos brancos e assumir sua identidade como mãe-de-santo. Flor, por outro lado, vive esse

---

<sup>5</sup> Silva afirma que é possível “liberar nas palavras o erotismo e a sensualidade tolhidos pela escravidão e o racismo” (p. 283). Como exemplo, um poema deste autor, que se identifica como Cuti: “LUZ NA URETRA. O coração na cabeça do pênis, sístole e diástole sou-te na vagina e num vôo riacho, espalhome, via láctea, no teu, infiníntimo”. (p. 275).

conflito durante todo o conto, tentando vencer sua depressão, seu desemprego, sua falta de amor, seus medos, mas não consegue achar forças para mudar e permanece trancada no quarto. É interessante salientar, contudo, que enquanto no conto canadense, um longo período da vida da personagem é narrado, no conto brasileiro, toda a história poderia ter se passado em algumas horas.

Uma última semelhança que pode ser apontada entre os contos, e que se refere ao aspecto textual dos mesmos, é a existência de hibridização de gêneros e intertextualidade. Fairclough (1992) destaca que “a intertextualidade é basicamente a propriedade de textos de serem cheios de partes de outros textos” (apud Barker & Galasinski, 2001: 68).

Fairclough destaca também a importância do conceito de gênero. Para o autor, o texto está inserido na história, mas a história também está inserida no texto, portanto o que ele defende é uma análise intertextual que possibilite analisar o texto em sua dimensão histórico-social (Fairclough, 2000: 184). Esta análise intertextual permite o reconhecimento da fusão de um gênero dentro de outro, ou o hibridismo de gêneros que ocorrem dentro de um texto, desafiando os pesquisadores a considerar a ausência de limites fixos entre os gêneros. Estes conceitos de intertextualidade e hibridismo de gêneros são importantes para esta análise, pois podemos perceber estes dois movimentos nos textos em análise.

Em *Blossom*, várias vezes pode-se perceber a presença do texto bíblico, como por exemplo, “*make me a weapon in thine hand, oh Lord!*” (p. 265); *Judge not lest ye be judged* (p. 267). O texto de outro gênero, a música, elemento essencial na tradição oral das culturas negras, é trazido para o conto: “*Oya arriwo Oya, Oya arriwo Oya, Oya kauako arriwo, Arripiti O Oya.*” (p. 270).

Da mesma forma, em *Ela Está Dormindo*, percebe-se a intertextualidade com um verso de música, importante forma de expressão da voz dos negros no Brasil: “*Negro sem emprego fica sem sossego...*” (p. 35), verso do samba *Sorriso Negro*, de Dona Ivone Lara, personagem da música popular brasileira<sup>6</sup>. Neste conto, também há um hibridismo com o gênero diário: “*Dia 13 de Janeiro*” (p. 34), talvez com o propósito de chamar elementos do real para a ficção.

Os contos também podem ser contrastados em função de suas diferenças. Um aspecto que se destaca, como já foi apontado, são os diferentes níveis de poder das personagens centrais de transformação

---

<sup>6</sup> <http://www.samba-choro.com.br/artistas/donaivonelara>

da realidade social e do contexto em que vivem. Esta diferenciação pode ser percebida lingüisticamente através da análise dos processos, como se mostrou acima, e através da análise do léxico e das formas de tratamento usadas nos contos.

Uma análise do léxico em *Blossom* mostra que, num primeiro momento, embora se encontrem palavras como “slaving” (escravisa), “darkness” (escuridão) e “suffering” (sofrimento), a postura de Blossom não é passiva e ela “decide”(decide), “know” (sabe), “do” (faz), “hear” (ouve), “speak” (fala), “walk” (anda)”, refletindo a luta da personagem. No segundo momento do texto, após o surgimento de Oya em Blossom, encontram-se palavras como “power” (poder), “see” (ver), “fight” (luta), “feel” (sente), “heal” (cura)”, destacando o poder e a força das mulheres negras para combater o sofrimento de seu povo, a partir do momento que ela permite que essa força, sua própria identidade cultural, desabroche. Em *Ela está dormindo*, pelo contrário, prevalecem palavras relacionadas à incapacidade da personagem em mudar sua condição de sofrimento: “depressão, desanimada, não tem vontade, doença, morte, recaída, ficar trancada, fraca, medo da vida”.

As formas de tratamento são elementos importantes na análise da função interpessoal, como propõem Barker e Galasinski (2001: 79), que afirmam que “o modo como nos referimos uns aos outros é uma poderosa forma de estabelecer relacionamentos”. Portanto, a análise dos nomes das personagens revela características importantes dos textos, possibilitando a observação de semelhanças e diferenças entre eles. A começar pelos nomes das personagens principais – Blossom e Flor – ambos representando a idéia do despertar das mulheres negras, sua força, sua fertilidade, ainda que de formas diferentes. Em inglês, a forma *blossom* representa também o verbo *florir*, que denota ação, movimento, mudança de estado. Tal significado está em sintonia com o perfil de Blossom, pois esta é participante de estados comportamentais que passam da observação para a reflexão, culminando em ações, enquanto Flor é portadora de atributos que caracterizam seu estado reflexivo. Como pode ser percebido em *Ela está dormindo*, Flor finge estar dormindo, ou seja, sua força ainda não desabrochou.

Os nomes das outras personagens, especialmente em *Ela Está Dormindo*, não representam personagens em si, mas grupos de idéias. A autora parece recorrer a um traço do gênero *morality play*, conhecido como *apronym* (um nome que se encaixa na natureza ou caracter do personagem – um “label name”)<sup>7</sup>. É interessante notar que os nomes em

---

<sup>7</sup> [http://riri.essortment.com/englishdrama\\_rjdz.htm](http://riri.essortment.com/englishdrama_rjdz.htm)

*Blossom* invocam uma imagem mais positiva dos negros, incluindo até o nome da deusa Oya. Ressalte-se que o único nome atribuído a um personagem branco, o patrão que assedia Blossom, é Dr. So-and-So (Dr. Fulano de Tal), que destaca sua insignificância. Em *Ela Está Dormindo*, ao contrário, os nomes são irônicos e até pejorativos, criando uma imagem negativa de alguns personagens. Em *Blossom* temos os nomes: Blossom, Fancy Girl, Peg, Dr. So-and-So, Victor, Oya; já em *Ela Está Dormindo* os nomes são: Flor do Amargo Desejo, Grupo “Sele” de Auto Ajuda à Mulher Negra, Sele (uma mulher forte como um elefante), Mãe-de-santo Rocecaju, Divino Vampiro Financeiro, Dedo na Ferida dos Outros.

As semelhanças e diferenças acima detalhadas são representações relacionadas a aspectos culturais e sociais característicos de cada um dos contextos nos quais os contos analisados se inserem.

## 7. Palavras finais

O que se pretendeu com a presente análise foi demonstrar, através de elementos textuais, ou seja, a partir da textura dos contos de Dionne Brand e Esmeralda Ribeiro, que textos são, como defendem a Semiótica Social e a Análise Crítica do Discurso, escolhas realizadas em uma rede estrutural representativa de significados mais amplos. Tais significados são, entre outras classificações, sociais e culturais. Eles associam os textos que os expressam a práticas discursivas e a práticas sociais, estas localizadas nas lutas ideológicas por hegemonia e poder.

As semelhanças acima expostas entre o conto canadense e o conto brasileiro demonstram, pode-se dizer, que os contextos destes países também se assemelham: em ambos a posição dos negros é minoritária em relação a outros grupos étnicos e a aceitação ou busca dos valores e origens culturais dessa minoria configura-se como um processo doloroso e difícil. De modo análogo, as práticas discursivas realizadas pelos textos parecem buscar a valorização das tradições, crenças e linguagem de uma cultura minoritária.

No campo das ações sociais às quais os contos se associam, no entanto, parece haver diferenças em sua atuação, diferenças estas provocadas pela própria especificidade do contexto sócio-cultural no qual cada uma das autoras realiza seu trabalho. Como exposto anteriormente, tanto no Brasil como no Canadá, minorias étnicas sofrem discriminação. No Canadá, no entanto, o multiculturalismo é institu-

cional, ou seja, faz parte da legislação deste país, expressando-se, por exemplo, na própria constituição canadense. Ainda que longe de atingir a integração cultural ou evitar que certas tradições culturais, lingüísticas e religiosas sejam discriminadas, percebe-se que, no contexto canadense, a sociedade já, para usar o processo tantas vezes mencionado na presente análise, *acordou* para o debate das lutas por hegemonia e poder no âmbito cultural. Nesse contexto, o conto de Dionne Brand parece associar-se a formas mais organizadas de reivindicação por respeito e status cultural, não somente denunciando a desigualdade, mas, pode-se dizer, anunciando uma vitória possível para minorias oprimidas pelos valores de culturas hegemônicas. Tal ação, na análise ora elaborada, representa uma prática social, em certa medida, distinta daquela à qual se associa o conto brasileiro.

O contexto brasileiro, fortemente marcado pelo mito do multiculturalismo que tantas vezes torna opaca a discussão sobre a discriminação no país, apresenta às suas minorias, além dos desafios vivenciados no Canadá e em tantos outros países, a tarefa de lançar o debate sobre lutas por hegemonia e poder cultural para além dos movimentos negros. Mais sério e necessário ainda, tais minorias devem tornar esse debate relevante na sociedade. A personagem Flor, de Esmeralda Ribeiro, dorme, ou melhor, finge dormir por recusar-se a enfrentar seus problemas e aceitar-se como mulher negra, pois percebe nessa posição social desvantagens e dificuldades que não pode vencer só, mas que não deseja compartilhar. A hipótese apresentada é a de que o texto da autora brasileira associa-se a práticas sociais que buscam a reunião dessas forças minoritárias, na mesma medida em que se opõe a centrismos culturais, pois revela o conflito vivido pelas mulheres negras brasileiras. Como Flor, dorme, ou melhor, finge dormir a sociedade brasileira de forma geral<sup>8</sup>, deslumbrada pelo mito do multiculturalismo enquanto os negros continuam sofrendo uma discriminação velada.

O que se tentou fazer no presente trabalho foi colaborar para a compreensão da realidade social e cultural como esferas discursivamente constituídas. Partiu-se da análise de elementos da gramática sistêmico-funcional de Halliday, para que considerações pudessem ser

---

<sup>8</sup> Não se pretende aqui minimizar a relevância das reflexões e ações traçadas pelos movimentos negros ou sua organização, mas tão somente reconhecer que discussões acerca de questões de hegemonias raciais e poder cultural ainda não são marcadamente relevantes na sociedade brasileira.

traçadas sobre processos de representação nos textos, e sobre as práticas discursivas e sociais com as quais se vinculam. Nessa perspectiva, acredita-se que a Análise Crítica do Discurso possa colaborar com pesquisas desenvolvidas pelos Estudos Culturais, ampliando e fundamentando afirmações acerca dos significados no texto e do texto.

## Referências Bibliográficas

- ALVES, Miriam Aparecida; DURHAM, Carolyn Richardson. *An Afro Brazilian Connection literature*. 1994. Disponível em: <<http://www.brazilianmusic.com/aabc/literature/esmeralda/>> Acesso em: 11 out 2002.
- BRAND, Dionne. *Land to light on*. Toronto, ON: M&S, 1997, p. 15.
- BRAND, Dionne. "Blossom: Priestess of Oya, Goddess of winds". HUTCHEON, Linda; RICHMOND, Marion. *Other Solitudes: Canadian Multicultural Fictions*. Toronto: Oxford University Press, 1990, p. 263-277.
- BARKER, Chris; GALASINSKI, Dariusz. Tools for Discourse Analysis. In: \_\_\_\_\_ *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. London: SAGE Publications, 2001, p. 62-85.
- BLUE, Tina. *The morality play in English drama*. 2001. Disponível em: <[http://riri.essortment.com/englishdrama\\_rjdz.htm](http://riri.essortment.com/englishdrama_rjdz.htm)>. Acesso em: 28 out. 2002.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Power*. London: Longman, 1989.
- FAIRCLOUGH, Norman. Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis. In: JAWORSKI, Adam; COUPLAND, Nikolas (Ed.). *The Discourse Reader*. London & NY: Routledge, 2000.
- GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha B.G. e. *O jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- HALLIDAY, M.A.K. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold, 1994.
- KRESS, G. *Linguistic processes in socialcultural practice*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- KINDLER, Anna M. Multiculturalismo e formação da identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati. *Recortes transculturais*. Niterói, RJ: EDUFF e ABECAN, 1997, p. 13-26.
- MAGALHÃES, Célia Maria. (Org.). *Reflexões sobre a análise crítica do discurso*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.

NEVES, Paulo Eduardo. *Release da cantora e compositora Dona Ivone Lara*. Disponível em: < <http://www.samba-choro.com.br/artistas/donaivonelara> >. Acesso em: 28 out 2002.

PAGANO, Adriana Silvina. As pesquisas historiográficas em tradução. In: PAGANO, Adriana (Org.). *Metodologias de pesquisa em tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001, p. 117-146. Estudos linguísticos, 3.

RIBEIRO, Esmeralda. Ela Está Dormindo. *Cadernos Negros*, São Paulo, v. 24, p. 33-40, 2001.

RIBEIRO, Esmeralda. Disponível em: < [http://sites.uol.com.br/bayo/poemas\\_esmeraldaribeiro.htm](http://sites.uol.com.br/bayo/poemas_esmeraldaribeiro.htm) > Acesso em: 28 out 2002.

SILVA, Luiz (Cuti). Poesia Erótica nos *Cadernos Negros*. FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil Afro Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 271-284.

SIQUEIRA, Richard W.B. Brasil/Canadá: Diálogos Possíveis. *Interfaces Brasil/Canadá* / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Associação Brasileira de Estudos Canadenses. Vol. 1, n. 2 (2002). Porto Alegre: UFRGS. ABECAN, 2002, p. 85-92.

SOUZA, Florentina da Silva. *Contra Correntes Afro-Descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. (Tese, Doutorado em Letras).

# *Elsinore:* o *Hamlet* de Robert Lepage<sup>1</sup>

Thais Flores Nogueira Diniz\*

## 1. Re-escrevendo Shakespeare

Robert Lepage, o famoso diretor/ator/cineasta canadense vem, ao longo de sua carreira, encenando textos de Shakespeare. O primeiro projeto foi *Elsinore* (1995), um *one-man show* baseado em *Hamlet*, em que Lepage representa todos os papéis, de Hamlet a Gertrudes, de Claudius a Ofélia e ao fantasma do pai, recita todas as linhas, selecionando-as e as rearranjando radicalmente. Com a ajuda de uma equipe de figurinistas, *designers*, diretor de iluminação, a peça se tornou uma mistura de tecnologia moderna e recursos de palco antigos. Outros projetos nessa mesma linha foram realizados, entre eles *A Midsummer Night's Dream* (1992), produção para o palco (encenado no *National Theatre* de Londres) em que as personagens são deslocadas de uma floresta encantada para uma poça de lama.

Pretendo aqui analisar a peça *Elsinore*, como uma “trans-adaptação” de *Hamlet*, isto é, como um processo de tradução que vai além da tradução propriamente dita, em que textos antigos são incorporados a novos contextos culturais.

Para Lepage, e para a maioria dos diretores e atores de teatro, encenar ou dirigir *Hamlet* é sempre um desafio: é como atravessar o

---

\* Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>1</sup> Este texto foi inicialmente apresentado na mesa redonda intitulada “Olhares brasileiros sobre a literatura canadense”, realizada durante o *I NEC/UFMG: Interfaces/Culturais*, em julho de 2002, em Belo Horizonte, com o título “O Teatro multifacetário de Robert Lepage”.

limiar de uma porta que conduzirá a um outro patamar. Tanto é assim que Robert Lepage declarou, em entrevista concedida a Richard Eyre, em 1997, que ele só iria produzir *Hamlet* quando se sentisse amadurecido o bastante para fazê-lo, pois existem grandes partes da peça que ainda permanecem para ele como uma enorme floresta não explorada, e que terá de fazer “muito dever de casa antes de pôr a mão em todas as facetas dessa jóia”(Robert Lepage in conversation with Richard Eyre).

O título da peça vem do nome do castelo de Elsinore, onde o Príncipe da Dinamarca declama os seus mais famosos solilóquios. Mas também sugere o encontro, a união, em uma única pessoa, das várias pessoas da vida pessoal do autor, das várias personagens de *Hamlet* e de todos os aspectos do universo de Elsinore.

## 2. Reflexões sobre *Elsinore*

Juntamente com dois dos maiores dramaturgos e diretores da atualidade, Peter Brook e Robert Wilson, que com ele compartilham casas lotadas e atenção crítica séria em todo o mundo, Robert Lepage também se aventurou em uma produção radical de *Hamlet*. Sua produção foi uma prova de audácia técnica, por usar telas moventes, projeções de slides e vídeo, e tratamento computadorizado, ao vivo, de voz e imagem. O que mais atrai nesta produção é o aparente radicalismo de sua abordagem a *Hamlet*. Representa um texto icônico do teatro universal, manipulado por um grande nome do teatro canadense. Lepage se volta para o filho de Stratford não para obter alguma verdade do Bardo, mas para dar autoridade a seus próprios esforços localizados sob o signo de Shakespeare que, certamente, representa um signo atrativo.

Lepage, portanto, não teve a intenção de revelar o cerne do texto original, mas de expor o nome de Shakespeare para sugerir o peso e significado do projeto. A peça estreou em Montreal e fez tournée por Quebec, Sherbroke, Chicago, Trois-Rivières, Maubenge, Creteil, Toronto, Berlim, Bruxelas, Helsinki, Gotemburgo, Oslo, Aarhus, Hamburgo, Roterdã, Limoges, Palermo, Udine, Nottingham, Newcastle, Glasgow, Cambridge e Londres.

Um dos recursos mais interessantes no teatro é o ator que encena um determinado papel desaparecer atrás de uma peça do cenário e emergir do outro lado como uma outra personagem. Lepage usa ilusões semelhantes para apresentar as mortes de Claudius, Gertrude e também o duelo Hamlet/Laertes, adicionando horror humano moderno ao projetar, numa nela gigante, um vídeo de cada personagem, no momento da morte.

Este é um efeito admirável e um dos muitos em *Elsinore*. No centro do palco, uma espécie de lage grande se levanta, abaixa e se inclina, de modo que uma abertura retangular no centro pode servir tanto para uma passagem ou uma janela, quanto à entrada de um navio ou de um túmulo. Mas nada disso teria significado se não fosse a visão do diretor e o talento do ator. Como diretor, ele leva seu herói hesitante da indecisão à ação, adicionando significados duplos e toques espirituosos. Como ator, ele fala em voz ressoante, mudando o tom nas linhas femininas e se apresenta com uma economia de gestos para revelar as almas cansadas que se atormentam no triste castelo dinamarquês.

### 3. O Processo criativo de Lepage

Colaboradores têm sido significante fonte de inspiração para Lepage. Partindo da premissa de que projetos sempre começam com recursos, incluindo recursos humanos – em oposição a idéias – os atores, dançarinos, músicos, acrobatas, técnicos de iluminação, *designers* e outros colaboradores com os quais Lepage trabalha foram e são sempre essenciais. Alguns gênios da criação também lhe serviram de inspiração, porém, mais do que as pessoas, o processo de criação desses gênios é o que mais interessa a Lepage. Em suas próprias palavras, “o *one-man show* me dá a oportunidade de mergulhar no mundo de pessoas que eu admiro ou que sinto terem alguma conexão com o que quero expressar e com o que faço... É uma oportunidade de entrar no mundo de alguém que admiro e de compreender os mecanismos do seu processo criativo” (Bunzili).

Perda e morte também serviram sempre de fonte de inspiração. No caso de *Elsinore*, a perda do pai foi a alavanca que levou o projeto adiante. Robert Lepage sentiu-se amedrontado pelo fantasma de seu próprio pai, que trouxe à tona o relacionamento com a mãe, o irmão e ainda questões de hereditariedade. Ele encontrou na possibilidade de encenar *Elsinore* um motivo de homenagem.

Apesar de as produções mais antigas de Lepage terem sido bilingües, a partir dos anos oitenta, passaram a ser multilíngües, e freqüentemente ele usa até cinco línguas num mesmo espetáculo. Ao fazê-lo, permite que a tradução literal pareça irrelevante. As palavras faladas em suas peças são um veículo de comunicação e, embora a linguagem seja o enfoque central de sua obra, o valor simbólico, a função cultural e os limites da linguagem emergem como mais importantes do que as palavras por si mesmas.

## 4. Método

Embora único em sua ênfase em explorar os aspectos estéticos e performativos da tecnologia, o método da *Ex Machina* é “um método herdado e não inventado”<sup>2</sup>. Sua origem está no **Théâtre Repère** cujo fundador gastou os anos 70 experimentando métodos de criação coletiva. Lepage assume a influência desse teatro, mas o método *Ex Machina*, embora retenha muitos elementos deste, tem, no aspecto da re-presentation da performance, o traço que se manteve: a escrita tornar-se o resultado da produção e não o contrário.

Na maioria das vezes, e tradicionalmente, a produção teatral se faz na seguinte ordem: escrita, ensaio, performance e, algumas vezes, tradução. Com o teatro de Robert Lepage, a produção acontece de modo inverso: o texto só aparece no fim. O processo criativo começa com uma espécie de lavagem cerebral e uma seção coletiva, onde as idéias são exteriorizadas. Depois de escolhidas, são discutidas e caminham para a improvisação. Em seguida, vem a fase de estruturação das improvisações. Essas são ensaiadas e, no final, a obra é apresentada publicamente. As performances, em vez de serem o ápice do processo, são apenas ensaios, pois a encenação não é transcrita. A forma e o assunto evoluem constantemente. Como as obras de Lepage são levadas a muitos países, nesse estágio faz-se uma tradução. Para o diretor, o texto não deve ser escrito até que todos esses passos tenham sido finalizados, quando toda a performance tenha terminado. Somente nesse momento é que a forma da apresentação e o assunto cessam de evoluir. Se olharmos para esse processo, veremos que os ciclos nos quais Lepage e sua companhia trabalham estão em desacordo com a seqüência convencional. Simplesmente significa que a seqüência escrita-ensaio-encenação-tradução se reverte para ensaio-performance-tradução-escrita. O ponto de partida para a maioria da criação passa a ser o ponto final.

Como foi exposto acima, Lepage é adepto do uso de improvisações como base para a criatividade, seja em shows de um homem só (*Vinci, Needles and Opium* e *Elsinore*), seja no trabalho desenvolvido com outros atores (*The Dragon's Trilogy, Polygraph, Tectonic Plates, The*

---

<sup>2</sup> *Ex Machina* é um espaço de trabalho multi-disciplinar, equipado com ferramentas tradicionais do teatro mas incluindo também televisão, filme, vídeo e tecnologias de mídia, incluindo os necessários para levar adiante os ensaios, quando os atores se encontrem em lugares diferentes. Para Lepage, o *Ex Machina* é muito mais um laboratório ou uma fábrica, do que um teatro.

*Seven Streams of the River Otta* ou *Geometry of Miracles*). Os pontos de partida de seus trabalhos parecem, a princípio, múltiplos e desconexos, mas Lepage os molda em uma forma de teatro que se transforma em conexões temáticas e visuais e explora o palco para criar efeitos transformacionais extraordinários, muitas vezes usando objetos e tecnologias corriqueiras. Este é o que é considerado o teatro da Imaginação. Lepage é pioneiro na performance de multi mídia, em especial a que envolve projeção de vídeo e slides, destinada a um público nascido na era da televisão e do cinema

## 5. Diferentes processos

Muito se sabe a respeito da prática do teatro renascentista. Os autores constituíam mão de obra alugada, e produziam obras que pertenceriam à companhia, não ao dramaturgo individualmente. O sistema funcionava da seguinte maneira: a companhia comissionava a peça, estipulando o assunto, freqüentemente sugerindo a história. O texto assim produzido era apenas um modelo de trabalho, que a companhia revisava, se o considerasse apropriado para encenar. O autor nada podia dizer sobre as revisões: o texto pertencia à companhia. A autoridade representada pelo texto performático (texto para ser encenado) era a da companhia, dos donos, não do dramaturgo/ autor. A própria noção de manuscrito original do autor é, nesse caso, uma ilusão.

Isso situava textos teatrais como mercadorias úteis apenas na medida em que eram utilizáveis por artistas performáticos. Qualquer peça envolvia mais do que um escritor e até cinco autores poderiam colaborar no enredo, depois de trabalhar separadamente em segmentos individuais. A peça então era ensaiada rapidamente e encenada. Procurava-se a melhor maneira para a produção. Atores atuavam a partir da ordem de cenas corridas, mas algumas partes mais elaboradas eram interrompidas e ensaiadas separadamente. Os atores deveriam sair e entrar de acordo com as deixas e atuar sem referência a nenhum conceito cênico ou de produção, como acontece no teatro após o século XIX. Após encenada a peça, o dramaturgo poderia revisar partes dela por solicitação da companhia ou em decorrência da reação do público. Mesmo o *Master of Revels*, que assinava a cópia e dava licença para que a peça fosse encenada, não garantia um *script* estável; esse podia ser cortado – e provavelmente o era – de modos diferentes para performances diferentes. Por essas características da performance elizabetana, é possível que cópias tenham sido versões completas de produções, em

vez de transcrições palavra-por-palavra de performances reais. É possível que Shakespeare, como ator, tenha atuado em peças diferentes em vários dias da semana e até encenado mais de um papel num mesmo dia. É possível ainda que ele tenha produzido muitas peças de uma só vez e dado à companhia para ensaiar enquanto atuava em outras peças. Ricardo Burbage, o primeiro a encenar *Hamlet*, pode ter improvisado muitas linhas e, pelo que se sabe, muitas dessas linhas eram repetidas na performance seguinte e anexadas ao *script* posteriormente.

Seria Shakespeare um artista excepcional, acima da cultura dos artesãos de seu tempo? Muitos acreditam que ele simplesmente estava presente na maior parte das colaborações. Sabe-se muito sobre a obra que foi produzida em sua presença e encenada por seus colegas, mas também das incertezas e da não existência de um único original definitivo. A ausência de anotações não é a única razão para isso. Também a natureza da indústria do teatro do tempo de Shakespeare fazia com que o texto estivesse sempre sujeito a revisões à luz de circunstâncias particulares de performance, da composição da companhia, do lugar e hora da performance, e do fato de que isso ocorria numa cultura em que a autoridade final não estava na página, mas no palco.

O texto “final” pertencia não ao escritor da peça mas ao guardador de livros, que copiava as partes de cada ator e guardava para si o texto inteiro. Mas mesmo esse texto inteiro estava sujeito a mudanças, pois as companhias acrescentavam algo em cada performance, e em cada nova representação, seja envolvendo o autor original na reescrita ou convidando outros escritores para fazer o trabalho. Além disso, a peça poderia ter sido criada através de improvisações, com cenas adicionadas, cortadas ou alteradas de acordo com a recepção do público. Existem imperativos econômicos para este conjunto de práticas. As peças eram fluidas, não fixas. Podiam facilmente incorporar uma série de referências contemporâneas e serem alteradas para servir às sutilezas do momento histórico, ao lugar de produção ou, no caso de peças encomendadas, à presença do patrono. Eram criadas para o público. Esta era a prioridade. A produção era o mais importante. A convenção hoje existente de prioridade do texto escrito simplesmente não existia. Pode-se até dizer que Shakespeare era tão brilhante que pôde transcender suas condições de trabalho e fazer com que seus textos se tornassem mais autoritários do que os de qualquer outro dramaturgo de seu tempo. Mas, por outro lado, pode-se dizer que, sem a cultura de teatro existente em seu tempo, ele nunca teria chegado a escrever os textos que lhe são atribuídos.

## 6. Lepage, trans-adaptador de Shakespeare

Com a produção de *Elsinore* e outras “transadaptações”, teria sido Shakespeare traído? Bardolatrás espreitam, procurando vestígios de traição ao texto original de Shakespeare. Mas, por outro lado, os palcos estão tão saturados das performances de Shakespeare, que companhias e diretores só podem garantir a aceitação de seu trabalho se oferecerem inovações. A inovação autoral é inevitável e, ao mesmo tempo, marcada por controvérsias. Lepage paga tributo à fonte original, embora tome grandes liberdades com a obra.

Em *Elsinore*, o texto de *Hamlet* foi cortado com determinados objetivos. Lepage não é o único que podou Shakespeare. Existe uma longa tradição para isso. É claro que alguns re-escritores foram mais cavalheiros do que outros, mas todos tiveram um objetivo comum: criar um teatro que funcionasse para a audiência. Neste sentido, eles não diferem dos homens do teatro do tempo de Shakespeare, nem do próprio bardo. Existe uma longa história de adaptações de *Hamlet*, começando com o próprio Shakespeare. E em *Elsinore*, não poderia ser diferente.

### Referências Bibliográficas

CHAREST, Rémy. Robert Lepage Connecting Flights; Tr. Wanda Romer Taylor. Methuen, 1995.

DELGADO, Maria & Paul Heritage (Ed) In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre. Manchester and New York, Manchester University Press, 1996.

DESMET, Christy and Robert Sawyer (Ed). Shakespeare and Appropriation. London, Routledge, 1999.

KNOWLES, Richard Paul. “From Dream to Machine: Peter Brook, Robert Lepage, and the Contemporary Shakespearean Director as (Post) Modernist”. Theatre Journal 50:2 (May 1998) p. 189-202.

LAVENDER, Andy. Hamlet in Pieces: Shakespeare re-worked: Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson. New York, Continuum, 2001.

LEPAGE, Robert. “Elsinore”. Canadian Theatre Review. *CTR111* Summer, 2002. p.87-99.

# O ritmo na cena teatral de Brad Fraser

Luiz Otavio C. Gonçalves de Souza<sup>1</sup>

A performance de uma peça teatral realiza-se através da alternância de momentos dinâmicos com momentos estáticos, bem como da alternância de momentos dinâmicos de diversos tipos.<sup>2</sup>

Robert Leach

A estrutura rítmica de um espetáculo teatral é um dos aspectos vitais na criação de pactos frutivos entre a cena e o espectador, bem como na realimentação sensorial dos atuantes. Os arranjos rítmicos da cena teatral podem ser entendidos como sendo a organização das relações quantitativas das unidades de movimento e de fala. Nessas relações, estão em questão diversos parâmetros, como: velocidades, pausas, sons, silêncios, durações, tons narrativos ou poéticos, dimensões indiciais ou simbólicas da articulação dos signos, instantes poéticos,<sup>3</sup> dentre outros. Há arranjos que privilegiam um número reduzido dessas características para uma ênfase mais focal, menos abrangente, e há

---

<sup>1</sup> Diretor de Teatro e Professor de Interpretação Teatral no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>2</sup> LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*, p. 112. (Tradução minha).

<sup>3</sup> Termo bachelardiano que traduz a idéia daqueles momentos de fruição em que toda uma rede de informações e sensações pode ser experimentada simultaneamente, proporcionando ao fruidor a vivência de um tempo vertical, diferente daquele linear e horizontal do relógio e da vida cotidiana. Ver BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*, p. 183-184.

aqueles que preferem estabelecer mais diversidades e contrastes entre os vários momentos – compassos – do espetáculo, portanto, elaboram uma orquestração mais complexa. Na elaboração cênica, a adequada organização rítmica, para fins pontuais ou extensivos, em compassos ou porções planejadas não só proporciona uma ampliação do espectro de sensações sugestionadas, mas também contribui para criar experiências estético-comunicativas em que atuantes e espectadores são continuamente realimentados sensorialmente. Isso colabora sobremaneira para uma manutenção ininterrupta dos pactos frutivos que se criam durante o acontecimento cênico.

Vários são os fatores que podem influenciar a construção dessa orientação rítmica das cenas que constituem um espetáculo teatral. Dentre eles, o texto dramaturgico, com sua fábula e suas características estruturais, pode ser um elemento motivador de diferentes compassos que darão a essa organização rítmica do espetáculo uma complexidade expressiva e eficaz. Por outro lado, um texto pode, também, favorecer a criação de uma estrutura rítmica mais focal, menos complexa e abrangente que concentre efeitos de fruição extremamente fortes e eficientes. Tudo dependerá dos propósitos comunicativos e estéticos intencionados pela equipe artística criadora do espetáculo.

Nesse sentido, dentre outros, o material dramaturgico do canadense Brad Fraser<sup>4</sup> é extremamente instigador. Suas peças se estruturam sob aspectos muito favoráveis para encenações que objetivam pesquisas rítmicas. Um desses fatores diz respeito ao fato de que o autor constrói sua fábula através de diálogos com réplicas ligeiras que, antes mesmo das idéias veiculadas nessas interações dialógicas se concluírem, vão se alternando ao longo de toda a peça. Brad Fraser também demonstra uma paixão por *histórias em quadrinhos* quando inclui em seus textos o recurso dos 'balões' como um de seus elementos dramaturgicos. O dramaturgo cria pequenos monólogos e elabora cenas com a seqüência deles, personagem a personagem sucessivamente, interferindo, assim, na complexidade rítmica da alternância dos diálogos e da peça como um todo.

A título de exemplificação, dois textos do dramaturgo canadense Brad Fraser serão analisados sob o ponto de vista da encenação teatral. Esses textos, segundo alguns estudos crítico-literários, são considerados como expressivamente representativos da dramaturgia do autor. São

---

<sup>4</sup> Nasceu aos 28 dias do mês de junho de 1959 em Edmonton, Alberta, Canadá. Atualmente tem residência mais permanente na cidade de Toronto.

eles: *Amor e Restos Humanos* (1989) – *Unidentified Human Remains and The True Nature of Love* – e *Pobre Super-Homem* (1994) – *Poor Superman*. Tais obras, além de compartilharem aspectos temáticos, apresentam, também, determinadas características de estruturação da fábula que podem contribuir com diferentes e significativos arranjos cênicos, principalmente no que diz respeito à dimensão rítmica.

Nessas duas peças, o autor aborda temas bastante cotidianos e polêmicos, como amor, sexo, heterossexualidade versus homossexualidade, Aids, amizade, encontros e desencontros, buscas e perdas, problemas da vida profissional e da vida afetiva pessoal, fingimentos e manipulações. Conseqüentemente aparecem também questões sobre fatos irremediáveis e situações difíceis de tomadas de decisões, bem como noções inerentes às relações humanas em geral, como os conceitos de mentira, de verdade, de traição, de sinceridade, de vida e morte.

A estruturação das estórias desenvolvidas nessas peças tem uma semelhança: a trajetória vivencial das personagens, partindo de um momento presente, já em processo quando a peça se inicia, indo em frente e terminando com conclusões abertas indicando que a trajetória continua. O momento presente em que se iniciam essas estórias normalmente está configurado por instantes de instabilidade afetiva e/ou de sobrevivência nos quais as personagens se encontram. O desenvolvimento do enredo inclui um percurso de situações em que as personagens se cruzam, ocorrendo, assim, interferências de umas sobre as outras, causando atrações, impulsos, conflitos, confrontos ou situações de envolvimento que produzirão repercussões reveladoras e/ou perturbadoras. A conclusão das peças comumente acontece no momento da trajetória em que as personagens novamente sofrem abalos, experimentam mais alguns momentos de instabilidade, mas sinalizam que há vida em frente. Às vezes, os resultados desastrosos ocorridos no desenvolvimento da trama são passíveis de uma reversão ou de retomadas com ganhos positivos, mas há, também, alguns que são definitivamente cruéis.

Em *Amor e Restos Humanos*, a trama envolve sete personagens. David, que atualmente trabalha como garçom, encontra-se em um momento de vida em que está buscando prazeres rápidos e efêmeros por desacreditar totalmente na sinceridade e maturidade dos relacionamentos afetivos. Ele é gay e já trabalhou como ator de seriado de TV. Carol, crítica literária de um jornal, é amiga de David e está em busca de carinho e de alguém que lhe dê atenção. Ela divide o apartamento com David e ainda alimenta uma paixão por David como conseqüência de um envolvimento amoroso do passado. Bernardo, casado e separado

da esposa e ex-namorado de David, atualmente é um *bon vivant* e vive ansiosa e ociosamente circulando pelas ruas e pelos bares, em busca de alguém para satisfazer seus desejos. Mas, ainda sofrendo muito pelo rompimento do namoro com David, situação que ele não assume, procura, geralmente, mulheres para resolver seus problemas afetivos e sexuais. Porém, não consegue desvencilhar-se de David e do que por ele sente. Assim, cria situações terrivelmente trágicas e perturbadoras. Caio é um adolescente, de família rica, que resolve trabalhar como ajudante de garçom. Consegue uma vaga no mesmo restaurante em que David trabalha. Caio tem uma namorada, mas parece estar em um momento de dúvidas sobre sua sexualidade. Assim vem a sentir uma forte atração por David, mas David, apesar de não querer se apaixonar por ninguém, aproveita-se do desejo de Caio e cria uma série de conflitos. Joana é jovem e gay. Joana vive intensamente e é vaidosa. Frequenta uma academia de ginásticas. Nessa academia, ela conhece Carol, por quem se apaixona. Por outro lado, Carol, que nunca tinha tido antes uma relação homossexual, fica completamente confusa, mas, de alguma forma, sente-se atraída pela situação. Paralelamente, Carol conhece Roberto. Ele é heterossexual, separado de sua esposa e filha. Carol e Roberto saem e transam, mas Carol não quer ficar com ele por questões de mentiras e manipulações. Esse triângulo, Joana-Carol-Roberto, acaba provocando situações conflituosas e tensas para todos, inclusive para David. Benita é uma paranormal e amiga de David. Ela ganha a vida realizando as fantasias esotéricas e eróticas das pessoas que a procuram. Algumas vezes, ela pede a David para que atue em alguma das suas encenações para seus clientes. Benita, ao longo da peça, demonstra-se constantemente preocupada com alguns fatos em torno da trajetória da vida de seu amigo David. Tudo isso acontece em um centro urbano onde, a cada dia, mulheres aparecem mortas, estupradas, com suas orelhas dilaceradas e seus brincos roubados. Está à solta um *serial killer* que amedronta todas as personagens e intensifica os confrontos entre elas.

Na construção dramaturgica dessa fábula, o autor elabora seus rápidos diálogos com réplicas curtas e objetivas, construindo cenas que se alternam constantemente, criando uma sensação de velocidade e efemeridade. Antes mesmo das idéias de uma cena iniciada se concluir, outras vão surgindo, se acumulando, se entrelaçando e se separando consecutivamente até que uma das anteriores seja novamente retomada e assim sucessivamente. Nessas retomadas, as cenas podem se concluir, bem como se desenvolverem um pouco mais, para posteriormente

anunciarem suas resoluções. O trecho abaixo é um dos vários existentes na peça que ilustra esse aspecto:

A ACADEMIA. CAROL ESTÁ MALHANDO. JOANA ESTÁ OBSERVANDO-A.

JOANA: Você está ótima.

CAROL: Obrigada.

JOANA: Estava te observando.

CAROL TERMINA SUA SEQUÊNCIA DE EXERCÍCIOS.

CAROL: Eu sei.

JOANA ESTENDE SUA MÃO PARA CAROL.

JOANA: Joana.

CAROL RETRIBUI O GESTO, CUMPRIMENTANDO-A.

CAROL: Carol.

JOANA: Acho que somos da mesma turma. Você é demais.

CAROL: Gosto de manter a forma.

JOANA: Posso ficar te olhando?

CAROL: Claro.

O APARTAMENTO.

BÊ: Nossa, você fuma demais.

DAVID: E você engana sua mulher.

BÊ: Qual é?

DAVID: Você me criticou.

BÊ: Você leu o jornal? Identificaram aquela garota que encontraram no beco.

BENITA SOZINHA.

BENITA: Olhos ameaçadores.

BÊ: Sally Wilson. 16 anos. Estupro e mutilação. Detalhes não estão sendo divulgados.

DAVID: Tenho certeza de que nunca é tão horrível quanto imaginamos.

BÊ: Você acha errado? O jeito que eu enrolo a Linda.

DAVID: Não é da minha conta.

BÊ: Acontece.

DAVID: Eu sei do que você está falando.

BÊ: Eu sei.

DAVID: A diferença é – eu não me casei.

BÊ: Eu sim.

DAVID: Eu sei.

CAROL E JOANA. A ACADEMIA.

JOANA: E as coxas?

CAROL: As coxas estão durinhas. Dieta e exercício.

JOANA: E os braços flácidos?

CAROL: Extensão do tríceps. Natação.

JOANA: E o abdômen?

CAROL: Abdominais. Flexões.

JOANA: Você faz tudo isso?

CAROL: Quatro vezes por semana.

JOANA: Você deve estar bem durinha.

CAROL: Me esforço para isso.

DAVID E BERNARDO.

O APARTAMENTO.

BÊ: Todo o tempo que você ficou fora – eu senti muita saudade.

DAVID: Bê, nem limpamos a remela dos olhos e você vem com esse papo sentimental.

BÊ: Não.

DAVID: Alguma coisa em mente?

BÊ: Por que tudo é tão difícil?

DAVID: Não sei.

BÊ: É como se – não importa o quanto você trabalha – não importa o que você faz – é como se nunca fosse o bastante.

DAVID: Bê, são dez horas da manhã. Você tem alguma coisa mais simples pra dizer?

BÊ: Não.

O BAR.

ROBERTO ESTÁ TRABALHANDO. CAROL ENTRA.

ROBERTO: Oi Princesa – o de sempre?

CAROL: Água mineral gasosa – grande, com limão.

ROBERTO SERVE A BEBIDA.

CAROL: Obrigado rapaz.

ROBERTO: É um prazer.

CAROL: Muito devagar.

ROBERTO: Está, mas vai ficar abarrotado de secretárias dentro de uma hora.  
Quer uma asinha de frango?

CAROL: Não, obrigada.

ROBERTO: É grátis. Happy hour.

CAROL: Não.

ROBERTO: Você – uh – você bebe alguma coisa além da água gasosa?

CAROL: (SORRI PARA ELE) De vez em quando.

O APARTAMENTO.

DAVID E BERNARDO.

BÊ: Vamos até o Laronde e passar a tarde bebendo alguma coisa.

DAVID: Estou tentando evitar.

BÊ: O Laronde?

DAVID: Bebidas.

BÊ: Você está ficando muito chato, David.

DAVID: É a idade.

O BAR. CAROL E ROBERTO.

CAROL: Por que você está perguntando?

ROBERTO: Porque eu gostaria de te convidar para sair um dia desses.

CAROL: Mal conheço você.

ROBERTO: Conhecerá, se sairmos.

CAROL: Você pode ser um maníaco.

ROBERTO: Você me vê aqui todos os dias.

CAROL: São sempre os mais normais que se revelam como serial killers (ou assassinos compulsivos).

ROBERTO: Eu não sou um serial killer.

CAROL: Jura?

ROBERTO: Juro.

CAROL: Estou livre na quinta-feira.

Neste exemplo, tem-se, então, a ilustração de cenas dialogadas que se alternam. A primeira cena, entre Bê e David, é interrompida pela cena de Joana e Carol antes da primeira se concluir. Logo em seguida, a cena de Joana e Carol é interrompida antes de se resolver. Depois, volta na cena de Bê e David que havia ficado em suspenso, e assim sucessivamente. Esse arranjo dramático pode favorecer a criação de um ritmo rápido para a cena no palco que pode ser enfatizado pela operação das luzes, isto é, um jogo de apagar e acender de luzes, definindo com precisão os espaços cênicos, ou pela movimentação de objetos cenográficos ou, ainda, pela movimentação dos atores no espaço cênico ou até pela combinação de um ou mais desses elementos, estabelecendo uma trilha sonora como acompanhamento ou não. Esse vai-e-vem das cenas sem que elas se resolvam ou concluam pode também contribuir, numa estrutura rítmica acelerada, para a sugestão de uma sensação de frenesi, de instabilidade, de indefinição ou de inseguranças. Acrescido a tudo isso, o texto falado pode ser trabalhado de modo que os atores articulem suas falas em um ritmo pulsante, acentuando o contexto dramático contemporâneo de réplicas sem muitas reflexões

filosóficas ou segundas intenções, portanto, sem inclusões de subtextos intencionados. Isso pode provocar sensações de superficialidade das relações, dúvidas ou incertezas, no espectador, reforçando, talvez, uma leitura dada ao texto pela equipe de encenação.

Um outro recurso dramaturgico que aparece ao longo de toda a peça é a interrupção de cenas dialogadas, não mais por outra, mas por cenas, compostas por monólogos seqüenciados, em que as personagens expressam lembranças, desejos, sentimentos ou opiniões individualmente. Nessas 'cenas-solos', as personagens expressam seus medos, suas pulsões, suas angústias, seus delírios, suas opiniões e seus verdadeiros pensamentos. São cenas ora de natureza intimista ora sobre fatos e referências que parecem deslocados no tempo e no espaço, mas que estão imbricados no enredo. Outras vezes, nessas cenas, as personagens, através de seus monólogos, parecem estabelecer um diálogo; criando, assim, uma possível ambigüidade sobre o ato das personagens estarem verdadeiramente ou não conscientes dessa interação dialógica. Dois trechos da peça serão utilizados abaixo como exemplo na tentativa de ilustrar o exposto acima:

O RESTAURANTE. CAIO ESTÁ JANTANDO. DAVID ESTÁ FECHANDO O CAIXA.

CAIO: Foi boa a noite?

DAVID: Horas, sete garrafas de vinho, quatro pedidos e eles me deixaram só dez por cento do total. Mãos de vaca filhos da puta!

CAIO: Me lembro de você no seriado.

DAVID: Não lembra.

CAIO: Você fazia o papel do garoto rebelde, de nome Toby.

DAVID: Você está se confundindo.

CAIO: Você é o David McMillan, certo?

DAVID: Me descobriram de novo.

CAIO: Você ainda faz essas coisas na TV?

DAVID: Isso chama atuar. Não – não atuo mais.

CAIO: Por que não?

DAVID: Acho essa coisa de ser garçom artisticamente mais gratificante.

CAIO: Mas você não faz mais nada na TV?

DAVID: Não. Bebo muito, trepo com todo mundo, pagam melhor e eu ainda tenho as mesas para arrumar.

DAVID SAI.

CAROL: Comida.

JOANA: Eu nem a conheço, mas não consigo parar de pensar nela.

CAROL: Eu vomitaria.

JOANA: O cabelo dela.

CAROL: Preciso sair mais.

DAVID: É sempre o mesmo. Sempre a mesma coisa. Vou à boate – a música é a mesma. Os rostos são todos os mesmos. O preço das bebidas os mesmos. O Raul disse que ele dormiu com todo mundo que achou que valia a pena. O Rodney diz que odeia esta merda de cidade. O Saulo queria estar em Toronto. Maurício só fala de pessoas que a gente nunca mais viu. Eu jogo fliperama e bebo muita cerveja.

CAROL: Tem uma mancha no futon. Parece gordura ou qualquer coisa assim. Odeio encontrar manchas no futon.

#### AS OUTRAS PERSONAGENS FALAM NA ESCURIDÃO.

JOANA: O cabelo dela.

CAIO: O rosto dele.

BÊ: David.

#### DAVID SOZINHO.

DAVID: Mais tarde, vou a pé pra casa.

JOANA: Vazio.

DAVID: Puto. Um carro me segue. Continuo. Desisto. Paro. Entro no carro.

BENITA: Mutilado.

DAVID: O cara dirige por um tempo e aí pára o carro num estacionamento e dá uma chupada. Gozo na boca dele e ele engole tudo.

BENITA: (CANTA)

Lavanda azul, dili, dali

Lavanda verde

Quando eu for Rei, dili, dali

Você será rainha, dili, dali

#### DAVID ENTRA NO APARTAMENTO.

CAROL: Tem uma mancha no futon.

DAVID: Estou exausto.

CAROL: Teve sorte?

DAVID: Levei uma chupada. Que tipo de mancha?

CAROL: Não sei. Olha.

DAVID: Parece pizza ou vaselina.

CAROL: Como isso aconteceu?

DAVID: Como vou saber. Talvez alguém tenha entrado enquanto estávamos fora e esfregou pizza no nosso futon. E o que é que tem isso? A gente manda limpar.

CAROL: Odeio isso.

DAVID: Fico preocupado com você, querida. Você precisa sair mais, dar umas trepadinhas.

CAROL: Com os homens desta cidade?

DAVID: Calma aí. Aqui tem alguns homens interessantes.

## OS HOMENS SEPARADOS.

BÊ: Fogo.

CAIO: Escuro.

ROBERTO: Frio.

CAROL: Preciso de alguém que me acompanhe no meu orgasmo.

DAVID: Pare de se encontrar com héteros

CAROL: Talvez eu tenha mais sorte com mulheres.

DAVID: Não sei não. Não consigo te ver como uma sapatão.

CAROL: Por favor, David. Me sairia muito bem como uma lésbica.

DAVID: Estou faminto. Tem comida guardada por aí?

CAROL: Não seja ridículo.

DAVID: Que tal uma pizza à moda, daquelas que tem tudo?

CAROL: Prefiro beber xixi. Até amanhã.

DAVID: Se eu sobreviver até lá.

CAROL: Você sobreviverá.

A presença das 'cenas-solos' entre as cenas dialogadas, no exemplo apresentado acima, provoca quebras e contrastes rítmicos. A primeira 'cena-solo', que se inicia pela fala de *Carol: Comida*, alterna momentos em que as personagens expressam seus sentimentos com outros em que elas mencionam algum fato ou acontecimento que parece meio deslocado no tempo linear da estória. Esse arranjo pode sugerir variações rítmicas na construção cênica não só pelo fato de interromper uma cena dialogada, mas também por ser constituído de momentos de naturezas diferentes, por exemplo, sem ação física expressa versus com ações físicas distintas. A segunda cena-solo<sup>5</sup>, (início na rubrica *As outras personagens falam na escuridão*) além de algumas personagens continuarem a expressar seus sentimentos, duas delas, David e Benita, parecem dialogar sobre uma situação similar, porém com ritmos distintos, causando, por isso, uma ruptura na suposta interação dialógica entre os dois. Na terceira cena-solo, que começa na rubrica *Os homens separados*, o texto não é mais a manifestação de sentimentos e desejos e nem mais referências a situações ou fatos, mas sim a expressão de sensações visuais e táteis que são verbalizadas. Isso, conseqüentemente, colabora para a elaboração de mais nuances rítmicas que podem ser obtidas através de movimentos, espacializações, contrastes de iluminação e climas sonoros não-verbais (música e/ou efeitos sonoros) na cena a ser elaborada.

---

<sup>5</sup> Na verdade essa segunda cena é continuação da primeira. Essa divisão foi utilizada aqui para efeito de análise.

No segundo exemplo, as 'cenas-solos' são organizadas de maneira a sugerir uma ambígua interação dialógica entre as personagens, conseqüentemente uma ambígua cumplicidade entre elas. Falam de uma mesma situação, complementam-se na seqüência de suas falas, não contracenam em várias partes da cena, no entanto, às vezes, dirigem-se umas às outras como se dialogassem explicitamente. Além disso, no final desse trecho, elas, isoladamente ou em conjunto, atingem um orgasmo que também não tem sua natureza definida, se libidinoso ou se patológico. Esse arranjo pode motivar diversas manipulações rítmicas: de atores, de espacialização, de falas, de sons, e/ou de iluminação. Em alguns momentos pode-se criar impressões de que as personagens estão contracenando através de olhares, gestos ou outra qualquer insinuação de direcionamento de suas ações. Logo em seguida ou alternadamente, pode-se configurar que essas interações eram apenas ilusões e que, de fato, as personagens encontram-se separadas. Para isso, a iluminação, o cenário, o espaço e a sonoplastia podem ser signos de eficazes efeitos. No final da cena, nas falas que metaforizam uma situação de orgasmo, pode-se, ainda, através da ação verbal, compartilhada com intenções e ações, amalgamada pela iluminação e som, estabelecer uma comunhão de todas as personagens, mas sem que fisicamente elas estejam juntas.

CAROL: Penso em David, em Bê e em Dani.

BÊ: Dani.

CAROL: Nós quatro.

BÊ: David.

DAVID: Bê.

CAROL: Dani.

DAVID: Carol.

CAROL: Nós fazíamos tudo juntos.

DAVID: Gandaia.

CAROL: Bebedeira.

BÊ: Sexo.

DAVID: Amigos.

CAROL: Ela me conta.

DAVID: Estamos acampando.

BÊ: Caçando.

CAROL: Ela chora.

BÊ: Ele está com frio.

CAROL: Não sabe o que Bê dirá.

BÊ: Quero chamá-lo para entrar no saco! de dormir comigo.

CAROL: Dou um abraço nela.

DAVID: Quero contar a ele.

BÊ: Mas não consigo.  
CAROL: Seus pais vão matá-la.  
DAVID: Mas não consigo.  
BÊ: Escuto sua respiração no escuro.  
CAROL: Ela está com medo.  
BÊ: Ele está com medo.  
DAVID: Bê. Acho que sou gay.  
BÊ: (CALMAMENTE.) Ha ha.  
DAVID: Eu sou.  
BÊ: Vá dormir.  
CAROL: Dani. Deitada em um tipo de mesa de metal. Objetos de metal enfiados na sua vagina. Há sangue? Dói? Ela chorou?  
BÊ: Finjo dormir.  
DAVID: Sussurro no escuro.  
CAROL: Ela está na sala de espera. Pálida.  
DAVID: (SUSSURRA.) Eu te amo.  
CAROL: Ela não vai me olhar.  
DAVID: Bê?  
CAROL: Ficamos observando eles saírem do caminhão.  
DAVID: Sei que ele me escutou.  
BÊ: Estão nos esperando.  
CAROL: David está péssimo.  
BÊ: É como se soubessem de algo.  
CAROL: Bê o magoou também.  
BÊ: A única perdiz que a gente conseguiu matar naquele fim-de-semana balança na minha mão.  
CAROL: Eu encaro Bê.  
BÊ: Dani encara a ave.  
CAROL: Ele olha pra Dani como se ela fosse uma coisa imunda.  
BÊ: A ave não encara ninguém.  
CAROL: E passa direto por ela.  
DAVID: Tem alguma coisa errada com a Dani.  
CAROL: Seu cretino!  
BÊ: Sai da minha cola.  
CAROL: O filho era seu!  
BÊ: O que você queria que eu fizesse? Me casasse com ela?  
CAROL: Sim!  
BÊ: Eu—não—amava—ela.  
CAROL: Cachorro!  
BÊ: Vai te fuder!  
DAVID: Basta.  
CAROL: Eu a encontrei.  
DAVID: Éramos crianças.  
CAROL: A lâmina ao lado da cama. Sua blusa coberta de sangue.

DAVID: Carol – não...  
CAROL: Vi o corte na sua garganta.  
JOANA: Vem pra cama.  
BÊ: Ela era fraca.  
CAROL: (Coming) 'Tô quase.  
DAVID: (Coming) 'Tô quase, ah!  
BÊ: (Coming) 'Tô quase.

Uma reflexão válida nesse momento é a de se considerar a hipótese de uma encenação de *Amor e Restos Humanos* que opte por não quebrar, através das variações rítmicas das cenas-solos, o ritmo acelerado do jogo entre as cenas dialogadas durante todo o espetáculo.

Para se atingir tal meta, a encenação será organizada com uma redução considerável das cenas-solos e aquelas que forem mantidas terão os atores localizados em espaços individualizados e um ritmo-cênico também acelerado. A direção trabalhará para a elaboração de uma movimentação ágil, pontuada e freqüente dos atores em dois planos – inferior e superior – de um mesmo cenário, por exemplo. Todo o ritmo do espetáculo será construído e sustentado pela movimentação corporal dos atores tanto horizontalmente no espaço cênico quanto verticalmente atravessando os planos através de aberturas existentes na plataforma horizontal do cenário. O signo sonoro verbal – texto falado – poderá contribuir sobremaneira na elaboração da sugestão de rapidez, pois o ritmo da ação verbal dos atores seria aquela em que não se inclui reflexões filosóficas ou segundas intenções. Quando pausas forem necessárias na articulação rítmico-cênica, seja na ação física seja na ação verbal, elas serão estruturadas de modo a sustentar o pulso rítmico para logo à frente este ser novamente liberado. Assim, as cenas se sucederão umas após outras enquanto a fábula se desenrola do seu princípio ao fim. O objetivo estético e comunicativo da equipe, especulativamente falando, poderia ser o de provocar sensações de efemeridade, velocidade, instabilidade da vida cotidiana atual e doses constantes de adrenalina e frenesi.

Porém, quando se reduz a ocorrência das cenas-solos nesse texto em análise, a linearidade da fábula tende a se tornar proeminente e a estória contada adquire uma importância talvez mais destacada do que se pretendia ou deveria, apesar de toda a velocidade imputada na ação verbal. Isso pode configurar-se desvantajoso no caso da estória que está sendo contada não ser de interesse do espectador ou mesmo se essa já estiver sócio-culturalmente defasada no âmbito do enredo. Caso, ainda, essa fábula tenha uma resolução muito definida e esta solução não estiver em consonância com valores afetivos e sócio-culturais atuais, a

situação comunicativa do espetáculo pode não atingir os propósitos estéticos e/ou informacionais planejados pela produção da peça. Tudo isso porque foi dada à fábula uma dimensão primordialmente semântica em detrimento de momentos reflexivos, poéticos e até oníricos das cenas-solos, que poderiam alterar a discussão temática da peça e, conseqüentemente, a fruição do espectador, principalmente se alguns signos, como: a iluminação, a sonoplastia e o ritmo atoral, fossem adequadamente articulados.

Em *Pobre Super-Homem*, a trama envolve cinco personagens. David, um pintor gay, atingiu uma posição estável e respeitável em sua profissão, mas encontra-se em carência emocional, sem inspiração e motivação para pintar. Shannon, um transexual e doente de Aids, já realizou grande parte do seu sonho de ser mulher, mas ainda não o concretizou completamente, falta-lhe a intervenção cirúrgica para a mudança de sexo. Shannon e David dividem um apartamento. Kryla, uma competente jornalista e amiga de David, já atingiu estabilidade e satisfação no âmbito profissional, mas no âmbito afetivo é uma pessoa totalmente carente e confusa. Mário encontra-se, aparentemente, em uma estabilidade afetiva, no seu casamento com Violeta, e em uma atitude decisiva no âmbito profissional, luta para que o restaurante que administra seja bem sucedido. Entretanto, no seu primeiro monólogo, Mário demonstra que ainda não se sente completamente satisfeito. Violeta já realizou o seu objetivo de se casar e, no momento, preocupa-se em construir uma vida conjugal financeiramente estável. Aparentemente, ela não tem inquietações, mas, através de seu primeiro monólogo, deixa transparecer que há um enigma em sua vida afetiva que ela não consegue decifrar.

A estória se desenvolve com essas personagens lutando pela sobrevivência e por realizações pessoais. Elas recomeçam a busca da concretização de suas metas ainda não atingidas. Suas tentativas não se processam de maneira programada. Elas se relacionam, desencadeiam oportunidades de novos relacionamentos e de perspectivas delicadas, tanto no âmbito profissional quanto no da vida sentimental. O tempo passa, elas desencadeiam seus relacionamentos pessoais e avançam em suas metas profissionais. Vivem de acordo com os seus interesses, suas necessidades e seus prazeres. Atingem tanto momentos de alegria como de dúvidas e de sofrimento. Debatem-se. Confrontam-se. Ganham, perdem e caem, outra vez, em situações de impasse e confrontos emocionais e profissionais. Entretanto, procuram reagir. Partem para novas tentativas em busca de novas perspectivas.

A organização dramaturgica dessa peça, além de conter as características já analisadas em *Amor e Restos Humanos*, reflete, também, a forma das *histórias em quadrinhos*. São cenas curtas que se sucedem e, às vezes, desenvolvem-se simultaneamente ao longo de toda a peça. Há, freqüentemente, interferências de 'balões', projetados, por exemplo, em uma tela posicionada acima da altura média do palco. Esses 'balões' têm diversas funções, como indicar localizações cenográficas, passagem de tempo, evocar um sentimento e expressar uma voz interior de uma personagem. Segundo o autor, esses 'balões', em conjunto com os outros signos, no percurso do espetáculo, têm, também, a finalidade de constituírem um fluxo ininterrupto de informações. Os 'balões' devem entrar e sair de cena de maneira a estabelecerem um diálogo com as falas e as ações das personagens, criando, assim, um ritmo próprio para o espetáculo. Um exemplo da utilização dos 'balões' como voz interior das personagens é apresentado a seguir:

BALÃO: PAPO COTIDIANO

Mário e Violeta na cama. Mário está cortando as unhas do pé e Violeta está lendo uma revista.

VIOLETA: Está dizendo aqui que a maioria dos homens costuma realizar fantasias com outras pessoas para conservar sua vida sexual interessante.

MÁRIO: É mesmo?

VIOLETA: E você? Já imaginou em realizar alguma das suas fantasias com alguém?

BALÃO: SIM

MÁRIO: Não.

BALÃO: POR QUE?

MÁRIO: E você?

BALÃO: NÃO

VIOLETA: Não.

É necessário que o ritmo entre os 'balões' e as falas das personagens nessa cena estejam precisamente temporizados, do contrário todo esse diálogo perderia seu efeito dramático na discussão sobre mentiras e verdades nas relações humanas. Intimidades não-reveláveis? Talvez. Com que finalidade? Além disso, sem a adequada organização rítmica, esse diálogo poderia soar extremamente falso em termos de interpretação atoral por uma questão de que o ator ou a atriz demonstraria a preocupação com a projeção do 'balão' para então interagir; ou poderia perder totalmente o efeito dramático por uma questão de esvaziamento de surpresas causado por lacunas de tempo que se

criariam entre o 'balão' e a fala do ator ou da atriz. A opção pela eliminação dos 'balões' nessa cena contribuiria para o enfraquecimento da discussão de um dos temas fundamentais desse texto: a verdade versus a mentira nas relações sociais e pessoais.

O autor, motivado pela estória e estrutura dramática que criou, entrelaça explicitamente a história do Super-Homem, o super-herói das histórias em quadrinhos, na história de vida dessas cinco personagens. Permite, assim, um outro prisma de reflexão sobre questões como a dupla identidade e sua omissão ou não para amigos e/ou pessoas amadas, a condição de alienígena de uma pessoa que não se enquadra nos valores sócio-culturais estabelecidos, a impotência humana diante da morte, a falta de poderes na solução de momentos de vida irremediáveis ou fatais e no direcionamento, totalmente controlado por nossas vontades, das situações de vida afetiva e/ou profissional. O exemplo abaixo ilustra uma discussão sobre questões de relacionamento, consideradas preconceituosas à luz dos valores sócio-culturais vigentes.

BALÃO: KAL-EL (nome kryptoniano do Super-Homem)

Mário encosta contra o balcão do restaurante, lendo o jornal. Ele conversa com Violeta na cozinha através do buraco dos pedidos.

VIOLETA: Ele é um alienígena.

MÁRIO: Não é.

VIOLETA: Krypton. Ele é um tremendo de um alienígena. Nenhuma terráquea vai casar com um alienígena.

Violeta entra, vindo da cozinha, carregando dois galões de cinco litros de suco de laranja. Mário toma os galões das mãos dela e os coloca embaixo do balcão.

MÁRIO: O Homem-Aranha casou há dois anos atrás.

VIOLETA: O Homem-Aranha é terráqueo.

MÁRIO: Terráqueos só podem casar com terráqueos?

VIOLETA: Como que ela vai saber se ele tem pinto?

MÁRIO: Ele tem pinto.

VIOLETA: Talvez o seu sêmen seja veneno para os humanos.

MÁRIO: O sêmen do Super-Homem não é veneno.

David entra.

DAVID: Oi.

A estrutura rítmica dessa cena deve ser a equivalente a uma pulsação rápida. Primeiro para que as personagens, cada uma com o seu ponto de vista, demonstrem suas certezas sobre o que dizem, sem titubarem a respeito do assunto que discutem. Em segundo lugar, para

que a entrada de David, também regida pelo mesmo ritmo, seja surpreendente e completamente associada com a temática da discussão entre o casal. É possível que se rompa esse vínculo, caso o ritmo se interrompa ou altere significativamente no momento em que David entra.

Na primeira etapa do desenvolvimento do enredo de *Pobre Super-Homem*, considerando a característica fraseriana de que no início as personagens geralmente se encontram em instantes de instabilidade afetiva e/ou profissional, os relacionamentos e os percursos de vida de cada uma dessas personagens avançam, aprofundam-se e atingem dimensões mais complexas em um ritmo fluido e frenético, sem que elas se preocupem com conseqüências boas ou más que podem ser desencadeadas. Alguns dos temas articulados são: aspectos da vida amorosa de Shannon, a relação festiva e fútil entre Kryla e Shannon, a intimidade conjugal de Violeta e Mário, o relacionamento progressivo entre David e Mário e o ânimo contagiante que se apodera de David, levando-o a produzir artisticamente. Na tentativa de acentuar ou de destacar essas sensações de progressão pulsante das relações, através da organização rítmico-cênica, uma possibilidade é eleger como signo regente a sonoplastia. Selecionam-se, por exemplo, músicas estruturadas na pulsação que favoreçam a criação de sensações físicas, bem como músicas centradas em motivos melódicos com letras que provoquem emoções e envolvimento temático. Regidos por essa partitura sonora não-verbal, outros signos participam da organização rítmico-cênica. Os espaços cenográficos podem alternar-se com freqüência e em períodos de tempo bem curtos. A iluminação, no intuito de colaborar nessa alternância, pode ser planejada para uma operação brusca, precisa e constante, configurando a demarcação espacial. O figurino, de *design* leve e descontraído, acompanha, também, no ritmo das cores. Cores vivas, mas ainda suaves. Assim, esse arranjo rítmico, motivado pela estrutura dramatúrgica do texto, contribuiria para sugerir sensações de fugacidade, agitação e vulnerabilidade da vida e das relações dessas personagens em cena.

Comparando com a discussão sobre a redução das cenas-solos em *Amor e Restos Humanos*, a redução dos 'balões' em *Pobre Super-Homem* poderia causar problemas muito semelhantes quanto à comunicação estética e comunicativa do espetáculo. A aceleração das seqüências dos diálogos, devido à redução dos 'balões', poderia não só sugerir uma atitude panfletária, mas também criar sensações histriônicas e/ou históricas, através das interpretações dos atores ou mesmo pela insuficiência de informação, esvaziando ou estigmatizando ainda mais a discussão de um tema considerado tabu pelos valores sociais e culturais vigentes.

Observando esse percurso especulativo sobre o ritmo cênico, pode-se inferir, primeiramente, a importância expressiva do ritmo na organização e na apresentação de um espetáculo teatral. Em seguida, torna-se inquestionável que textos dramaturgicos que se estruturam também sob princípios rítmicos, como esses de Brad Fraser, exercem uma contribuição decisiva no planejamento e na articulação do espetáculo cênico. Meyerhold<sup>6</sup> comparava atuar e encenar com melodia e harmonia respectivamente e afirmava que ambos, sem ritmo, não existem.

## Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1991.

FRASER, Brad. *Amor e restos humanos*. Trad. de Luiz Otavio Gonçalves e Deisa Chaves. (Não publicada e utilizada na produção cênica da Cia. Odeon, sob a direção de Carlos Gradim).

FRASER, Brad. *Pobre Super-Homem*. Trad. de Luiz Otavio Gonçalves e Deisa Chaves. (Não publicada e utilizada na produção cênica de 1998, sob a direção de Luiz Otavio Gonçalves).

LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SOUZA, Luiz Otavio C. Gonçalves de. *A música e os efeitos sonoros na cena teatral: reflexões sobre uma estética*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

DOAÇÃO  
Do: Dilma Castelo  
Branco Diniz  
Em: 17 / 11 / 03  
R\$: 2000

<sup>6</sup> LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*, pág.112.