



CADERNOS DO
SERTÃO

Revista literária e cultural

ISSN 2674-7391



Textos em Português

Feira de Santana, Bahia , Brasil

Cadernos do Sertão

Revista literária e cultural

Expediente

Editor:
Humberto de Oliveira

Equipe Técnica:
Humberto de Oliveira

Iago Gusmão Santiago

Ronaldo dos Santos da Paixão

Capa:
Humberto de Oliveira

Iago Gusmão Santiago

Periodicidade:

Semestral

COMITÊ CIENTÍFICO :

Abdelaziz Amraoui - Doutor (Université de Cadi Ayyad, Marrocos)

Alain Vuillemin - Doutor - Professor emérito em Literatura Comparada (Université d'Artois, França)

Alana Freitas El Fahl - Doutora (Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil)

Ayaovi Xolali Moumouni-Agboke (Université de Lomé, Togo)

Christine Jacquet (Universidade Federal de Sergipe, Brasil)

Danielle Forget - doutor -(Université d'Ottawa, Canadá)

Faustin Mvogo - Doutor (Université de Yaoundé 1, Camarões)

Karine Rouquet-Brutin - Doutor (Université Denis Diderot, França)

Leonor Lourenço de Abreu - Doutor (Université catholique de Louvain, Belgique)

Malik Noël Ferdinand - Doutor (Université des Antilles et de la Guyane, França)

Marie-Rose Abomo-Maurin - Doutor (Université de Yaoundé1, Camarões)

Maurice Amuri Mpala Lutebele, Doutor, (Université de Lubumbashi - RDC)

Patrick Imbert - Doutor (Université d'Ottawa, Canadá)

Rémi Astruc - Doutor (Université de Cergy-Pontoise, França)

Renata Jakubczuk - Doutor (Université Marie Curie-Skłodowska - Lublin, Polônia)

Vahid Nejar Mohammad - Doutor (Université de Tabriz, Iran)

Razões de ser uma revista bilingue intitulada Cadernos do Sertão, ou a criação do CELCFAAM, ou ainda, razões da Francofilia.

1. O CELCFAAM – CENTRO DE ESTUDOS EM LITERATURA E CULTURAS FRANCO- AFRO-AMERICANAS

Este Centro de Estudos tem a intenção de reunir e congregar pesquisadores e pesquisadoras que se dedicam ao estudo das literaturas e das culturas contemporâneas de não importa qual lugar, não importa qual espaço, desde que esses estudos possam ser feitos em língua francesa ou através da língua francesa tomada enquanto ferramenta.

Claro que recusamos fazer a defesa de uma sorte de hegemonia cultural ou linguística que pudesse sugerir uma hierarquização das línguas no seio da qual a francesa fosse considerada como a “mais prestigiosa” ou “mais elaborada”. Mesmo que jamais possamos negar o fato de que durante muito tempo as línguas europeias, inclusive a francesa, tivessem tentado sufocar as línguas dos povos ditos não civilizados, não europeus e até mesmo daqueles que no próprio continente europeu, fora considerados não suficientemente “desenvolvidos” ou “civilizados”.

Por isso, preferimos falar aqui de francofilia, ao invés de francofonia. Observe-se que para a maior parte dos intelectuais brasileiros e até mesmo latino-americanos, a França foi um lugar privilegiado. De fato, ela seria apreendida como terra de acolhida diante das perseguições políticas, uma terra de asilo e de exílio. Dispensável dizer que a vida universitária brasileira é herdeira do modelo universitário proposto pela França, através da missão universitária francesa integrada por Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Roger Bastide... e que fundaria a primeira universidade brasileira, a USP.

Desta forma, graças à língua francesa, podemos pensar em estabelecer contatos, a manter diálogos produtivos com colegas da África subsaariana, das Antilhas e do Magreb, com os da América do norte francófona : Québec, Louisiana, inclusive, ou ainda com aqueles mais minoritários de Ontário, assim como os da Europa do Leste, e mais geralmente com todos e todas como nós mesmos, do Nordeste do Brasil, Baianos da América Latina, pois temos necessidade nos dizer de uma maneira toda nossa, sentimos necessidade de nos dizer, de nos narrar numa língua de grande circulação afim que nossas palavras possam ressoar além das fronteiras. E isto longe de ser uma hipótese menos

estranha, temos necessidade de uma outra língua (e atrás dela de todas as línguas do mundo) para criar esta alteridade.

Contra um pensamento etnocêntrico que nos indica quase sempre a impossibilidade de encontrar um espaço intermediário entre duas noções sempre determinantes (ou A ou B), o que interdita qualquer possibilidade de escapar ao binarismo marcando este pensamento fundado sobre as ideias essencialistas de identidade, de alteridade e de cultura onde se ancora uma mentalidade incapaz de se abrir ao Outro, a urgência da formação de uma nova mentalidade torna-se incontornável para escapar a este binarismo que condena uma grande parte da humanidade a ficar dividida entre o “Nós” ou o “Outros”.

Por isso, contra um pensamento etnocêntrico que nos indica quase sempre a impossibilidade de se encontrar um espaço intermediário entre noções aparentemente sempre determinantes (ou A ou B), o que proibiria qualquer possibilidade de escapar ao binarismo de um pensamento fundado sobre ideias essencialistas de identidade, alteridade, cultura, ou ancorado numa mentalidade incapaz de se abrir ao Outro, a urgência da formação de uma nova mentalidade torna-se incontornável para poder escapar a esse binarismo que condena uma grande parte da humanidade à continuar dividida entre o «nós» ou os «outros».

Para fugir dessas oposições binárias, uma das soluções mais evidentes tem sido a abordagem comparativa que permite articular relações entre pontos aparentemente divergentes ou dessemelhantes a partir de um tema comum. No entanto, mesmo diante da convergência temática, em se tratando da diversidade de culturas e suas inúmeras e específicas línguas, é inegável o surgimento de fronteiras que poderiam impedir a comunicação, o trânsito, a interlocução.

Por isso nossa opção em utilizar a língua francesa como ferramenta, ponte para a aproximação entre as diferentes culturas do mundo. Claro que não avalizamos qualquer proposta de hegemonia cultural ou linguística, que reconhecemos que, durante muito tempo, as línguas de matriz europeia, notadamente o francês, o inglês, o espanhol, o alemão e o italiano tentaram abafar outras vozes em línguas e linguagens cuja diversidade não seria considerada ou respeitada.

No entanto, é inegável que o conhecimento de culturas as mais diversas e as

mais ricas, de grande parte do globo, só se tornam conhecidas, só se tornam objeto de estudos e pesquisas no meio acadêmico, graças à língua francesa, seja como língua de comunicação, ou língua segunda de grande parte da intelligentsia africana tanto na África, quanto na chamada diáspora negra, assim como em grande parte do globo colonizado pela matriz francesa: do Oceano Índico ao Caribe, da Ásia ao Canadá, dos países do antigo Leste europeu à própria França, sem falar de grande parte da literatura produzida na Bélgica, no Luxemburgo ou na Ilha Reunião ou no Haiti, toda uma produção literária de inegável valor encontra-se acessível em língua francesa e se torna um manancial inesgotável para o pesquisador em Culturas e Literatura comparada que pode manejar a língua francesa como um instrumento, uma ferramenta de trabalho de valor inestimável, uma verdadeira senha de passagem para os portais instigantes das culturas estrangeiras.

Além do mais, especificamente em nosso caso, a UEFS, mantendo o curso de Letras com Francês com oferta regular dentre os seus cursos de graduação, e agora pensando na implantação de um curso de pós-graduação *lato sensu*, também contribui, anualmente, com a realização dos Seminários da Francofonia, Seminário Brasil-Canadá e o Colóquio Internacional de Estudos comparados para os quais ocorrem pesquisadores de grupos de pesquisa atuando tanto nas universidades francófonas da África e do Caribe, do Canadá, Europa, da própria Europa, da França e do Leste europeu. Muitos dos quais, aliás, emprestam seu talento e sua competência também para o desenvolvimento dos projetos de pesquisa desenvolvidos nesta UEFS.

Por isso, propomos a criação deste Centro de estudos em literaturas e culturas franco-afro-americanas (CELCFAAM) por acreditarmos que, ultrapassando as fronteiras linguísticas das várias nações envolvidas (Mali, Senegal, Costa do Marfim, Camarões, Madagascar, Marrocos, Argélia, Tunísia, dentre outros da própria África, Ilha Reunião ou no Haiti, toda uma produção literária de inegável valor encontra-se acessível em língua francesa e se torna um manancial inesgotável para o pesquisador em Culturas e Literatura comparada que pode manejar a língua francesa como um instrumento, uma ferramenta de trabalho de valor inestimável, uma verdadeira senha de passagem para os portais instigantes das culturas estrangeiras.

Em resumo, nós nos comprometemos com os seguintes OBJETIVOS:

Criar as condições para a implantação de intercâmbios entre pesquisadores e escritores do Brasil e do estrangeiro;

Oferecer os meios para a divulgação da produção científica, artística e cultural do Brasil e do estrangeiro, em língua francesa;

Incentivar a produção sobre a literatura comparada em língua francesa;

Contribuir para a divulgação da literatura dita emergente da África ou da diáspora em língua francesa;

Criar um banco de textos;

Otimizar a democratização do acesso ao conhecimento de culturas estrangeiras;

Estimular a criação de uma mentalidade ancorada numa cultura de paz.

Democratizar o acesso ao conhecimento sobre culturas estrangeiras;

A primeira tarefa que se impõe é a reunião de um grupo de pesquisa em torno da errância, do exílio, do enraizamento sob duas abordagens:

Coletânea de contos e novelas que deverão ser publicados em duas línguas (francês-português);

Coletânea de artigos e ensaios também bilíngues com textos escritos pelos mesmos autores ou não.

Por isso, a criação desta *Revista Cadernos do Sertão* que terá a responsabilidade de difundir os textos dos grupos de pesquisa em torno do CELCFAAM- Centro de Estudos em Literaturas e Culturas franco-afro-americanas.

SUMÁRIO

Narrativas de errâncias, de exílios e de enraizamentos.....	13
Narrations d'errances, d'exils et d'enracinements.....	Erro! Indicador não definido.
Dois exilados trágicos: Ana Novac e Élie Wiesel.....	17
A errância do personagem feminino na literatura migrante	39
Bairros e figuras da “Terrinha”	51
Errância e exaltação: Os Gansos selvagens de Bassan revisitado	67
Errâncias, exílios e (re)enraizamentos em narrativas franco-afro-americanas.....	83
A outra língua e a terra natal, a “fechada”, a “taciturna”, aquela que a viagem para fora abre e torna acessível	101
Da errância dos cineastas africanos ao “cinema nômade”	120
Exílio interior no romance da África central.....	131
Experiência de errância ou a busca da liberdade.....	147
O que diz a África em O campo dos inocentes	147
O “Teatro novo” dos anos 1950: uma dramaturgia da alma em exílio	171
Transculturalidades Camaleonantes.....	188

Narrativas de errâncias, de exílios e de enraizamentos

Humberto de Oliveira

A contemporaneidade nos mostra os movimentos por vezes paroxísticos das migrações que levam multidões a conhecer a errância e o exílio, forçadas por fatores os mais variados. De fato, sejam empurradas pela fome, pela violência política, - seja no Haiti, no Brasil, na Síria ou Líbia, não importa onde-, multidões são obrigadas a errar, por terra ou por mar, com o risco de suas próprias vidas, em busca de um novo espaço onde poderá reconstruir suas histórias pessoais e familiares.

Sabemos, evidentemente, que outro grande contingente, notadamente, híbrido, pois desejoso de integrar a *extraterritorialidade*, recusando qualquer fronteira, aderindo como um camaleão aos lugares e circunstâncias, se sentindo sempre *em casa*, também se move, transita entre mundos diversos. Mesmo não o ignorando, nossa atenção maior recai sobre estas migrações nas quais os grandes contingentes humanos, posto que vivendo em condições inumanas, buscam atravessar fronteiras, fugindo de sua terra natal provisoriamente vista como distopia.

Enfim, o conceito de errância, para nós, pressupõe a movência contínua e sempre inevitável. Aquele que “erra” é quem deixa sua terra, “seu canto”, “sua casa”, “sua pátria”, suas certezas, de maneira forçada, por ter sido impedido de continuar a ser como fora um dia, e segue em direção ao desconhecido, à procura do exílio, de um abrigo, desejoso de um novo enraizamento.

E, numa sociedade fraturada, onde os indivíduos parecem ter perdido a condição de poder reencontrar ou recriar laços de solidariedade ou pertença, cada ser humano não se torna, de certa maneira, um errante ao não se reconhecer mais no aparente caos do que se convencionou chamar de

“Babel”?

Mas, longe de uma espécie de maldição que condenaria o indivíduo a ser um eterno errante, pensamos que, a partir da aprendizagem que conduz à aprender a Ser e aprender a Viver junto, o ser humano, ao se humanizar, torna-se capaz de rearticular laços de co-abitação e, mais ainda, se sente capaz de buscar a convivialidade que só é possível quando manifestamos a compaixão, isto é, quando compreendemos que é preciso aprender a ir ao encontro do outro, a sofrer *com* o outro, a nos emocionar *com* o outro, dominando os medos ancestrais daquele que nos parece “diferente” ou “excêntrico”.

Por isso a errância da qual falamos é esta sofrida e vivida por aqueles que são forçados a abandonar as balizas das tradições e que vão penetrar neste terreno movediço, adubado pelo desconhecido, pelo inesperado, pelo imprevisto... É desta forma que compreendemos este deslocamento sempre involuntário que leva os indivíduos a se curvarem sob o peso de um passado recente, mas que parece deslizar, tornar-se fluido demais, pois as certezas tornam-se tênues, e as lembranças dos rostos amados parecem se desfazer. Mesmo se, por outro lado, não possam negar a possibilidade de outras e novas formas de afeto até então desconhecidas.

Por isso, sem negligenciar o político, o social, ou o antropológico, nossa pesquisa quer também abranger o psicanalítico e o psicológico, pois reconhecemos que, longe de uma suposta noção de ‘pureza’ identitária que caracteriza um certo pensamento obsessivo do homem contemporâneo “[...] para ser si-mesmo, é preciso se projetar para o que é estranho, prolongar-se nele e por ele (pois) ficar fechado em sua identidade é se perder e deixar de ser [...]”¹.

¹ VERNANT, Jean-Pierre apud COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, “L’historien, la mémoire et le politique. Autour de la résurgence de la « question coloniale ». Retours sur la question coloniale. Cultures **Sud, Notre librairie, Revue des littératures d’Afrique, des Caraïbes et de l’Océan Indien**, n.165, avril-juin 2007, p.56.

Eis porque apresentamos este segundo número da nossa www.revistacadernosdosertao.wordpress.com com artigos ancorados sobre a temática do exílio, da errância e da (re) configuração identitária.

Escritos por pesquisadores e pesquisadoras de várias partes do mundo (Canadá, Camarões, Costa do Marfim, República Democrática do Congo, Brasil, Romênia e Estados Unidos da América do Norte), estes artigos nos mostram a diversidade e a profundidade dos olhares sobre este temática que exige de todos nós, intelectuais ou simples cidadãos, que saibamos sair de nós mesmos para tentar melhor compreender a posição (quase sempre) assimétrica – logo pouco confortável – daquele ou daquela a quem se obriga a fugir da sua ‘terrinha’, ou da favela, ou até mesmo do seu quartinho malsão de um bairro rico qualquer de uma cidade qualquer.

Enfim, gostaríamos de agradecer penhoradamente às tradutoras Ana Paula Ávila e Takiko Nascimento pela inestimável contribuição.

Boa leitura!

Humberto de Oliveira



Fotografia: Aurílio Santos

Dois exilados trágicos: Ana Novac e Élie Wiesel

Alain Vullemin

Resumo:

Existem exílios trágicos que marcam para sempre o destino de um escritor. Ana Novac e Élie Wiesel são dois exemplos. Esses dois autores têm em comum o fato de terem nascido romenos e judeus, Ana Novac em 1929 e Élie Wiesel em 1928, na Transilvânia, na fronteira da Romênia e da Hungria. Em 1940, tornaram-se húngaros pela retrocessão do norte da Transilvânia à Hungria pela Romênia, sob a pressão da Alemanha então vitoriosa, das potências aliadas, a França e a Grã-Bretanha. Em maio-junho de 1944, Ana Novac e Élie Wiesel foram deportados com suas respectivas famílias, como todas as comunidades judias desta região, para Auschwitz-Birkenau, o maior dos campos alemães de extermínio. Em narrativas autobiográficas, estes escritores narraram esta experiência: Élie Wiesel, em 1954, em iídiche, em *Un di Velt Hot Geshvign* (“Et le monde se taisait”), um texto pungente, retomado, traduzido e reescrito em francês, e publicado na França, em 1958, sob o título “La Nuit”. Dez anos mais tarde, em 1966, na Hungria, em húngaro, Ana Novac publica *A téboly hetköznapi egy diaklany naplojabol* (“Diário de uma adolescente sobre a vida quotidiana da loucura”), um livro que, em seguida, ela traduziu para o francês e que publicaria na França, em 1982, sob a forma de uma narrativa intitulada “Eu tinha quatorze anos em Auschwitz”. Esta obra foi reeditada, em 1992, com um outro título: “Os belos dias de minha juventude” que deve ser compreendido como antífrase. Estas duas narrativas são emblemáticas da crueldade do que chama a Shoah (“a catástrofe”), em hebraico, ou seja a deportação e o extermínio, durante a segunda guerra mundial, de populações judias inteiras, em quase todos os países europeus, entre 1941 e 1945, tendo por única razão sua religião. Que revelam esses dois testemunhos desta experiência aterrorizante, sob os signos que a haviam precedido, sobre o horror deste universo concentracionário e, enfim, sobre estes raros sobreviventes, Ana Novac e Élie Wiesel, sobre este retorno dentre os mortos?

Palavras-chave: Exílio. Deportação. Extermínio. Shoah

1 INTRODUÇÃO

Há exílios trágicos, provações que foram impingidas e que marcam para sempre a existência de um sobrevivente e o destino de um escritor. Ana Novac e Élie Wiesel são dois exemplos emblemáticos disso. Esses dois autores, em parte francófonos, tem em comum o fato de terem nascido romenos – e judeus. Ana Novac, nascida Zimra Harsányi, em 1929, em Dej, Somes, e Élie Wiesel em 1928, em Sighet, Maramures, na Transilvânia, uma região fronteiriça situada no centro da Europa, ao nordeste da

Romênia e ao sul da Hungria. Em 1940, durante a segunda guerra mundial, eles tornaram-se húngaros sem querer, como consequência da retrocessão da parte norte da Transilvânia à Hungria pela Romênia, em 30 de agosto de 1940, por pressão da Alemanha, então vitoriosa sobre as potências aliadas, França e Grã-Bretanha, a oeste, após a invasão da Polônia. “Sem ter mudado de lugar, de rua”¹ ou de residência, Ana Novac e Élie Wiesel tornaram-se então “cidadãos” húngaros. Em maio-junho de 1944, ambos foram expulsos e deportados, como todas as comunidades judias dessa região, para diversos campos de concentração na Alemanha e na Polônia. Ambos foram assim internados, na idade de quatorze e quinze anos respectivamente, no maior campo de concentração e de extermínio que existia: Auschwitz-Birkenau. Ambos tiveram a chance de sobreviver à *Shoah*, ao empreendimento de extermínio sistemático dos judeus europeus que foi conduzido pelos nazistas durante a segunda guerra mundial, entre 1941 e 1945.

Quando da liberação do campo de Buchenwald, na Turíngia, em 11 de abril de 1945, pelas tropas americanas, Élie Wiesel foi para a França após ter encontrado abrigo em uma obra de ajuda a crianças com sede em Paris. Ele aprende francês, estuda filosofia e também teologia. Permaneceu na França durante uma dezena de anos. Emigrou em 1955 para os Estados Unidos. Foi naturalizado estadunidense em 1963. Tornou-se cidadão israelense em seguida. Expressa-se em várias línguas, em ídiche, em hebraico, em inglês, em francês. Obteve o prêmio Nobel da Paz em 1986. Ao ser libertada do campo de Kratzau (Chrastava), na Boêmia, em 06 de maio de 1945, pelo exército russo, Ana Novac voltou para a Romênia. Novamente romena, passará dois anos em diversos hospitais antes de se instalar em Bucareste e tornar-se uma dramaturga em língua romena com certa notoriedade. Em 1965, é excluída da União dos escritores da Romênia por ter ousado criticar o poder constituído em uma de suas peças e obrigada a exilar-se, na Hungria, inicialmente, em 1966, depois na Alemanha, e, enfim, na França, em 1968. Ela publicou vários romances e peças de teatro em francês a partir de 1970. Morreu em Paris em 2010.

Ambos publicaram testemunhos impressionantes sobre suas respectivas experiências, Élie Wiesel desde 1954, em ídiche, na Argentina, em *Un di Velt Hot Geshvign* (“E o mundo se calava”), retomado, traduzido e reescrito em francês com a

assessoria de Jérôme Lindon, entre 1956 e 1957, e publicado na França, em 1958, com o título de *A Noite*. Foi em 1966, na Hungria e em língua húngara, que Ana Novac publicou com seu nome de solteira, Zimra Harsányi, *A téboly hetköznapjai egy diaklany naplojaból* (“O diário de uma adolescente sobre a vida cotidiana da loucura”), que traduziu do húngaro para o francês com a ajuda de Jean Parvulesco e que publicou na França, em 1982, com o título: *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz*. Esse livro foi reeditado em 1992 com outro título, que é preciso compreender por antífrase, a saber, *Os belos dias de minha juventude*, com acréscimos, supressões, modificações e um epílogo suplementar. Esses dois relatos expressam significativamente a crueldade do que é chamado doravante eufemisticamente de *Shoah* ou “catástrofe” em hebraico, a saber, a deportação e o extermínio de populações judias inteiras, em quase todos os países europeus, entre 1941 e 1945, somente por causa de sua confissão religiosa. Foi um exílio trágico, uma viagem alucinante em direção à morte que se tem excessivamente tendência a esquecer ou a ocultar. Que revelam esses dois testemunhos sobre essa provação aterrorizadora, sobre os sinais que a haviam anunciado, sobre a travessia desse universo concentracionário aterrorizante e, enfim, para os raros sobreviventes – dentre os quais Ana Novac e Élie Wiesel – sobre esse retorno de entre os mortos?

2 OS SINAIS ANUNCIADORES

Múltiplos sinais anunciadores haviam precedido os eventos que ocorreram na Transilvânia entre os meses de março e julho de 1944. Ana Novac quase não faz alusão a eles. Um preâmbulo, acrescentado em 1996 à segunda versão de seu livro, *Os belos dias de minha juventude*, explica esse fato. De 1940 a 1942, Ana Novac havia sido vítima de uma longa e grave doença pulmonar que a havia obrigado a permanecer durante dois anos em um sanatório nos Cárpatos, sob um isolamento muito grande e, portanto, longe de sua cidade natal, Dej. É nessas circunstâncias que sua vocação de escritora teria nascido; ela já teria adquirido o hábito de manter uma espécie de “diário”². Suas anotações feitas em Auschwitz começam *in media res*, no interior do campo, quando ela se encontrava ali há vários meses. Nada será dito das circunstâncias de sua chegada, nem de sua vida de antes. Seus primeiros cadernos teriam desaparecido em uma das

transferências para “oito campos de concentração sucessivos”³, como ela explica, em 1982, no preâmbulo de *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz*.

Ao inverso, Élie Wiesel explica longamente, de sua parte, em 2007, em seu prefácio à reedição de *A Noite*, que teria trabalhado muito após a guerra nos estados sucessivos de seu próprio testemunho, em ídiche inicialmente, depois em francês. Insiste sobre a cegueira e a surdez coletiva da comunidade de Sighet onde sua família morava. Na primavera de 1944, ele relata que, em Sighet, as notícias da frente russa eram “esplendorosas... Não havia mais nenhuma dúvida quanto à derrota da Alemanha. Era uma questão de tempo...”⁴. A ilusão era geral. A história de Moisés, o bedel, único sobrevivente de um trem de deportados judeus estrangeiros expulsos de Sighet em 1942 e massacrados pela Gestapo⁵ em uma floresta polonesa, logo após ter atravessado a fronteira húngara, é significativa. Ninguém, em Sighet, quis escutar Moisés, o bedel, relata Élie Wiesel. Contudo, as perseguições haviam começado desde 1938 na Hungria. Os berros dementes: “Judeus, olhem! Olhem o fogo! As chamas, olhem!”⁶ da Sra. Schächter, uma mulher pacífica, contudo, que ficou louca durante o trajeto de trem para Auschwitz, em um vagão lotado, foram também um aviso, vindo, todavia, tarde demais. A sorte dos judeus da Transilvânia já estava selada. Não era mais possível escapar.

A história de Moisés, o bedel, que havia se disposto a iniciar o jovem Élie Wiesel nos mistérios esotéricos da Cabala, em Sighet, por volta do final de 1941, e o destino trágico dos judeus estrangeiros que viviam nessa cidade e que foram deportados em 1942, é revelador do estado de cegueira que prevalecia nessa época nas comunidades judias da Europa central. É isso que constituiu a especificidade desse texto de Élie Wiesel, *A Noite*, em relação ao conjunto de sua obra ulterior. No preâmbulo que redigiu em 1958 para esse livro, quando da primeira publicação na França, François Mauriac revela, com efeito:

Esse testemunho que vem após tantos outros... é, entretanto, diferente, singular, único. O que acontece com os judeus da pequena cidade da Transilvânia chamada Sighet, sua cegueira frente a um destino do qual teriam tido o tempo de fugir e ao qual eles mesmos se entregam com uma passividade inconcebível, surdos aos avisos, às súplicas de uma testemunha que escapou do massacre e que lhes lembra o que viu com seus próprios olhos; mas eles se recusam a acreditar nele e acham que está doído – esses dados teriam bastado para inspirar uma obra à qual nenhuma, parece-me, poderia ser comparada.⁷

A esse propósito, em sua versão francesa, o relato de Élie Wiesel é muito sóbrio. Contenta-se em enumerar os fatos: “... um dia, expulsaram de Sighet os judeus estrangeiros. E Moisés, o bedel, era estrangeiro. Amontoados em vagões de gado..., eles choravam surdamente. Na plataforma de embarque, nós chorávamos também. O trem desapareceu no horizonte”⁸. Esses primeiros deportados foram rapidamente esquecidos. A vida voltou ao normal. Um dia, na sinagoga de Sighet, Élie Wiesel avistou Moisés, o bedel, que retornou da morte por uma espécie de milagre. Assim que saiu do território húngaro, o trem dos deportados parou perto da cidade de Kolomaye (Kolomea ou Kalomiya) na Polônia, na Galícia. Caminhões levaram os deportados para uma floresta. Ali, eles tiveram que descer, depois cavar extensas valas e esperar, perto desses buracos, para serem abatidos com uma bala na nuca. “Bebês eram jogados no ar”, conta o relato, “e as metralhadoras os tomavam por alvos”⁹. Ferido em uma perna, Moisés, o bedel, foi dado como morto. De volta a Sighet, ele tenta, em vão, convencer os outros judeus da veracidade de sua história. Ninguém acredita nele. Nenhuma pessoa o escuta. Todos acham que ele ficou doido. Estava perto do final de 1942, anota Élie Wiesel. Na primavera de 1944, quando as tropas alemãs chegam a Sighet, por volta de 22 ou 23 de março de 1944, Moisés, o bedel, grita um último aviso para o pai de Élie Wiesel, depois foge.

As perseguições foram reais. Desde 1938, na Hungria, sob a regência do Almirante Miklós Horthy¹⁰, várias leis antisemitas já haviam restringido as liberdades concedidas aos judeus húngaros. Em 30 de agosto de 1940, a parte norte da Transilvânia romena é devolvida à Hungria. Os primeiros massacres de judeus húngaros “apátridas”, deportados para a Ucrânia, ocorreram em Kamianets-Podilshy, em 27 e 28 de agosto de 1941, na retaguarda das tropas alemãs que haviam começado a invadir a Rússia depois de 22 de junho de 1941. Em 19 de março de 1944, as tropas alemãs invadiram o território húngaro. Desde então, os eventos precipitam-se. Entre 15 de maio e 8 de julho de 1945, 435.000 judeus húngaros são deportados da Hungria, em 1951, trens em direção ao campo de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, e exterminados em uma proporção de 90% assim que ali chegam. Somente 10% deles foram designados ao trabalho forçado, como Ana Novac e Élie Wiesel, e o pai desse último, Shlomo Wiesel. Esses números indicam a brutalidade da deportação e a crueldade da exterminação. Em *A Noite*, de Élie Wiesel,

os primeiros soldados alemães teriam chegado a Sighet em torno de 22 ou 23 de março de 1944. Por volta de 15 de abril de 1944, os chefes da comunidade judia eram presos, os judeus retidos em seus domicílios, o porte da estrela amarela instituído. Depois houve a constituição de um gueto grande e um pequeno, o primeiro no meio da cidade e o segundo na periferia. “Dois sábados antes de Pentecostes [em 13 de maio de 1944, portanto]”, ao cair da noite, a notícia da futura deportação se espalha. Élie Wiesel ressalta também, nesse momento, que alguém havia batido em um dos batentes de uma janela da casa dos Wiesel que havia sido condenada por ordem das autoridades. Quando conseguiram abrir essa janela, não havia mais ninguém no exterior, na rua. Após a guerra, Élie Wiesel soube quem havia batido nessa janela. Era um amigo de seu pai, um inspetor da polícia húngara, que tinha ido avisar os Wiesel sobre o perigo que os ameaçava. O aviso tinha chegado tarde demais.

Os últimos sinais premonitórios são trágicos. Manifestam-se a partir da terceira noite de viagem, quando o trem dos deportados havia atravessado a fronteira entre a Hungria e a Tchecoslováquia. O trem para. Um oficial alemão aparece: “A partir desse instante, [os deportados passam] à autoridade do Exército alemão”¹¹. Os últimos pertences dos infelizes são confiscados. “Nossos olhos se abriam, tarde demais”¹², comenta Élie Wiesel nesse instante de seu relato. “Tínhamos caído na armadilha, até o pescoço. As portas estavam trancadas, a rota de retorno definitivamente cortada. O mundo era um vagão hermeticamente fechado”¹³. No interior estão presos oitenta judeus. Enquanto dormem, sentados, uns contra os outros, e alguns de pé, um grito, um berro agudo, os acorda: “– Um fogo! Eu vejo um fogo! Eu vejo um fogo!”. Foi um instante de pânico. Quem gritou? Era a senhora Schächter. No meio do vagão, [...] com seu braço, ela mostrava a janela, berrando: “– Olhem! Oh, olhem! Esse fogo! Um fogo terrível! Tenham piedade de mim, esse fogo! ” Os homens colam-se às barras. “Não havia nada, exceto a noite”¹⁴, conta Élie Wiesel. Durante a noite toda e, novamente, na noite seguinte, a doida infeliz não parou de “gritar, ofegante, com a voz entrecortada de soluços: “Judeus, escutem-me, eu vejo um fogo! Que chamas! Que braseiro!”. Como se uma alma maldita tivesse entrado nela e falasse do fundo de seu ser”¹⁵, acrescenta Élie Wiesel. Pela manhã, o trem para perto de uma estação, depois ao lado de arames farpados. É o ponto final, Auschwitz. A Sra Schächter recomeça a berrar: “– Judeus olhem! Olhem o fogo! As chamas, olhem! ”¹⁶. Os detentos vêem então, “dessa vez, as

chamas saírem de uma chaminé alta, no céu negro [...]. Um cheiro abominável pairava no ar [...]. Na nossa frente, essas chamas. No ar, esse cheiro de carne queimada. Devia ser meia-noite. Tínhamos chegado. Em Birkenau”, anota Élie Wiesel.¹⁷

As visões fantasmagóricas da Sra Schächter tomam uma significação aterrorizante, real. O episódio, introduzido no relato como um apólogo misterioso, alegórico, pode ser decriptado em vários sentidos. A Sra Schächter, cujo marido e os dois filhos tinham partido alguns dias antes no primeiro comboio de deportados de Sighet, não é mais completamente uma doida. É uma vidente, uma possuída, uma adivinhadora animada por uma espécie de força divinatória assustadora, oculta, sobrenatural. É um tipo de profetisa irrisória. No Antigo Testamento, no *Êxodo*, Deus aparece a Moisés sob a forma de uma “sarça ardente” que queima sem se consumir. Nesses instantes, nesse trem que levava essas pessoas para outro êxodo trágico, o sobrenatural teria se manifestado. No vagão, ninguém, contudo, havia escutado a Sra Schächter. Impotentes para acalmá-la, a haviam amarrado, amordaçado, esbofeteado. Quanto ao fogo que essa infeliz vê em seu delírio, ele torna-se o anúncio do destino iminente de cada um e o símbolo da existência, nesses lugares malditos, de uma força de destruição aterrorizante.

Não faltaram sinais e avisos, entretanto. Até março de 1944, observa posteriormente Élie Wiesel, quando publica, entre 1954 e 1956, *Un di Velt Hot Geshvign* e *A Noite*, “ainda era possível comprar certificados de emigração para a Palestina”¹⁸. Ele havia suplicado a seu pai para vender tudo e partir. Este havia recusado. O anúncio da tomada do poder na Hungria pelos fascistas, a partir de março de 1944, não havia inquietado verdadeiramente os judeus de Sighet. No entanto, “o veredicto já tinha sido pronunciado”¹⁹. Mas ninguém havia escutado Moisés, o bedel. As súbitas perseguições, a rapidez com a qual as medidas de deportação foram aplicadas parecem ter atordoado as comunidades judias da Hungria. Até os últimos avisos da Sra Schächter, no vagão que leva as pessoas de Sighet em outro êxodo obrigatório, não são ouvidos. Uma explicação teológica dos eventos é assim sugerida. Esse exílio forçado, essa deportação trágica, seria uma punição, uma sanção aterrorizante, infligida por Deus a seu povo, como na Bíblia hebraica, por uma falta obscura.

3 O UNIVERSO CONCENTRACIONÁRIO

No universo concentracionário nazista, Ana Novac e Élie Wiesel sobreviveram em torno de onze meses. Ambos chegaram ao campo de Auschwitz-Birkenau por volta do fim de maio ou início de junho de 1944. Ambos, a conselho dos detentos, mentem sobre sua idade para sobreviver. Ambos são transferidos para vários campos antes de serem liberados, Élie Wiesel em 11 de abril de 1945 e Ana Novac em 6 de maio de 1945. A provação os marcou para sempre. Aos 14-15 anos para Ana Novac e aos 13-14 anos para Élie Wiesel, eles descobriam “um universo demente e frio”²⁰ de matança e de morte. Eles não descrevem a vida de todos os dias. Privilegiam as cenas e os eventos, por vezes insignificantes em aparência, que prevaleceram em suas memórias. De seu diário, mantido no interior do campo, Ana Novac somente conseguiu preservar as anotações que recobrem “o período junho-setembro (talvez outubro) de 1944”²¹. Seus primeiros cadernos foram perdidos, como assinalado. A partir de novembro de 1944, ela não teve mais força física para continuar a escrever. Quer se trate de *A Noite*, de *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz* ou de *Os belos dias de minha juventude*, a escrita desses relatos é muito fragmentada. Eles recompõem uma crônica fragmentária do que era a vida, ou melhor, a sobrevivência. Como apresentam as circunstâncias da chegada nesse “inferno”²²? Como descrevem a crueldade? Como evocam o término, quer dizer, a morte, as seleções, as execuções?

A chegada é um choque. Ana Novac não diz nada sobre isso em *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz*, nem em *Os belos dias de minha juventude*. Élie Wiesel a retrata, ao contrário, em detalhes, em *A Noite*. Após cinco dias de trajeto, ao que parece, o trem vindo de Sighet para inicialmente na estação de Auschwitz. Os deportados ficam sabendo então que é o “ponto final”²³. Perto das onze horas da noite, o trem parte novamente, depois para após quinze minutos. Chegaram a Birkenau. É quase meia-noite. No céu negro, uma alta chaminé deixa escapar chamas. Um cheiro atroz paira em todo o lugar. Detentos vestidos de casacos listrados e calças pretas, armados de bastões e munidos de uma lanterna elétrica, fazem os deportados descenderem. “A cada dois metros, um S.S.”²⁴ de guarda. A seleção, a primeira, a mais terrível, aquela na qual 90% dos que chegam vão perecer, é imediata: “Homens à esquerda! Mulheres à direita”, ordena um soldado S.S. “Quatro palavras ditas tranquilamente, indiferentemente, sem emoção”²⁵, comenta Élie Wiesel. “É o momento, entretanto, que me separei de minha

mãe... Em uma fração de segundo, pude ver minha mãe, minhas irmãs, ir para a direita. Tzipora, sua irmã mais nova, de sete anos segurava a mão de mamãe... Eu não tinha a mínima ideia de que naquele lugar, naquele momento, eu me separava de minha mãe e de Tzipora para sempre”²⁶. Um detento aparece, xingando, levado por um “furor histérico”²⁷. Ele explode em repreensões: “Estão vendo lá, a chaminé? Estão vendo? As chamas, estão vendo? Lá, para lá é que vão levar vocês. É lá a tumba de vocês... vão queimar vocês! Calcinar vocês! Reduzir vocês a cinzas!”²⁸.

Um pouco mais distante, na rampa de chegada, o famoso doutor Mengele²⁹, com uma “batuta de regente de orquestra na mão”³⁰. Ele seleciona os prisioneiros. À direita, aqueles que serão exterminados imediatamente em razão de seu estado físico. À esquerda, aqueles que são designados para o trabalho forçado. Mengele interroga Élie Wiesel. A vareta aponta para a esquerda. O pai de Élie Wiesel é o seguinte. A vareta, mais uma vez, inclina-se para a esquerda. A coluna reparte, aproxima-se do crematório. “Não muito longe de nós, as chamas sobem de uma fossa, chamas gigantescas. Algo era queimado ali. Um caminhão aproxima-se do buraco e despeja sua carga: eram as criancinhas. Eram bebês! Sim, eu vi, com os meus olhos, vi... Crianças nas chamas”³¹, descreve Élie Wiesel. Pela primeira vez em sua vida, o jovem sente a revolta crescer dentro dele. A dois passos da fossa, os prisioneiros são levados para um barracão. É ali que Élie Wiesel passa sua primeira noite no campo de Auschwitz. Aquela noite o marcou para sempre. “Nunca esquecerei aquela noite”³², escreverá dez anos mais tarde, em 1954, “a primeira noite de campo que fez de minha vida uma longa noite, sete vezes trancada – Nunca esquecerei aquelas chamas que consumiram para sempre minha fé [...], nunca”³³. No barracão, as pancadas não param. Os deportados têm imediatamente a cabeça raspada e são barbeados. Estão também exaustos. “Éramos incapazes de pensar no que quer que fosse. Os sentidos estavam obstruídos, tudo estava encoberto em uma névoa. Não nos apegávamos mais a nada, [...] tudo havia fugido”³⁴. De manhãzinha, após a desinfecção e depois do banho, eles recebem uma roupa de prisioneiro. “Em alguns segundos”, comenta Élie Wiesel, “havíamos cessado de ser homens”³⁵. De manhãzinha, são levados a Auschwitz.

O “Konzentrationslager Auschwitz” foi o maior campo de concentração e de extermínio do Terceiro Reich. Havia sido criado em maio de 1940. Foi liberado pelo exército russo em 27 de janeiro de 1945. Nesse meio-tempo, ao longo de seus cinco

anos de funcionamento, estima-se que mais de 1,1 milhão de pessoas foram exterminadas, das quais novecentas mil no campo de Birkenau II, imediatamente após descer dos trens que as levavam até esse lugar de morte, provenientes de todos os países da Europa que haviam sido ocupados. Para os que haviam escapado a essa seleção inicial, a esperança de vida era de três a quatro meses, aproximadamente. Sobreviver, a qualquer preço, tornava-se logo o único objetivo dos deportados. Sobre esse ponto, em 1996, em *Os belos dias de minha juventude*, o testemunho de Ana Novac é categórico: “em um campo da morte”, explica, “só havia uma única coisa a fazer: salvar sua pele”³⁶. Os detentos eram avisados desde sua chegada. “Auschwitz”, explica um oficial S.S. em *A Noite*, “é um campo de concentração. Aqui, vocês têm que trabalhar. Senão, irão diretamente para a chaminé [...]. Trabalhar ou o crematório – a escolha está nas mãos de vocês”³⁷.

Em Auschwitz, como em seus campos anexos, em menor medida às vezes, a vida cotidiana era marcada pelo cansaço, a fome, a desnutrição, as pancadas, as degradações, as humilhações, os apelos, os trabalhos nas pedreiras, nas usinas ou em ateliers, e também pelas sanções, as execuções sumárias, os enforcamentos públicos. A miséria moral era absoluta. Os prisioneiros viviam permanentemente no medo e no terror. “Os fracos [suportavam] por pouco tempo”³⁸, confia Elie Wiesel.

“Você morrerá”, sopra a Eslovaca, zombando. Essa moça, em geral tão impassível, só acorda para bater. Com isso ela se reanima [...]. Por um momento, ela espreita a presa [...]. Depois, sua boca ilumina-se em um meio sorriso [...]. O chicote recua para melhor se abater com todo o seu impulso. Sequência de sensações deliciosas nesse rosto, aliás insignificante.³⁹

Tal é a cena com a qual Ana Novac começa seu relato, em *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz* e em *Os belos dias de minha juventude*. Em *A Noite*, de Elie Wiesel, o velho Shlomo Wiesel, sofrendo de uma disenteria, morre, exausto, em 28 de janeiro de 1945, coberto de pancadas por um oficial alemão S.S. No meio tempo, seja em Auschwitz, em Plassow, em Kratzau ou em Buchenwald, Ana Novac e Elie Wiesel são testemunhas dessa violência ordinária, dessa crueldade arbitrária, dessa barbárie gratuita. Somente a “vontade de viver”⁴⁰, de sobreviver deles, continua, tenaz – e a sorte, ambos insistem – lhes valeu para permanecerem com vida até a liberação dos campos pelas tropas aliadas.

O término era a morte. Desde sua chegada a Auschwitz, os deportados compreendiam que não eram nada mais que condenados à morte em *sursis*. A sobrevivência concedida era somente uma longa agonia. Ana Novac teria tirado disso um desejo absolutamente selvagem de sobreviver: “não há”, constata, “nenhuma filosofia, humilhação, miséria, dor, que possa apagar minha vontade de viver, por mais absurda que seja”⁴¹. Mas os prisioneiros hesitam em designar a morte por seu nome. Preferem utilizar eufemismos. Sophie, uma das amigas de Ana Novac em Auschwitz, em Plassow e em outros campos, não para de falar na “solução final”⁴² para evitar nomear a morte. Mais frequentemente, são expressões imagéticas, terrivelmente concretas em tais tempos e lugares, que são empregadas, as do “fogo”, das “chamas”, do “crematório”. Outras metáforas são mais veladas. Ao final de seu próprio testemunho, em *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz* e em *Os belos dias de minha juventude*, Ana Novac relata uma breve conversa que teria tido com um detento polonês no campo B de Birkenau. Ele teria contado a ela sobre o “campo H [...]. O Himmellager [...] O Himmelkommand”⁴³, o “campo do céu” ou o “comando do céu”, que esperava por ele; dito de outra forma, a morte.

Outra provação particularmente apreendida era a “seleção”; assim designada ainda por eufemismo. A primeira, mais mortífera, era a triagem inicial, efetuada na chegada dos deportados ao campo de Auschwitz, logo que desciam do trem. As outras eram permanentemente temidas. Ana Novac e Élie Wiesel descrevem os ritos e o cerimonial, muito variáveis de acordo com as circunstâncias, tanto na forma de visitas médicas, impostas a todos, quanto na forma de uma escolha arbitrária, em geral inopinada. Tais seleções, todavia, explica também Ana Novac, não eram praticadas nos campos (ou comandos) de trabalho. Morria-se ali de outro modo. Elas eram frequentemente efetuadas nas chamadas, na praça central do campo. “Nós não sabíamos nunca, conta Frau Ellis, quem voltaria da chamada.”⁴⁴ Um pouco mais tarde, outra detenta, veterana igualmente, Ella, lhe descreve o desenrolar e o ritmo dessas seleções em massa que ocorriam mais ou menos a cada seis meses, por barracões inteiros. A mesma “veterana” lhe explica também como, entre 1940 e 1942, os que haviam sido “selecionados” pela “ação” deviam cavar sua tumba primeiro, depois, após terem sido despojados e terem retirado tudo o que vestiam (a ordem era: as roupas de um lado, a lingerie de outro), deviam ajoelhar-se na beira da fossa e esperar pelas balas [atiradas] nas

costas”⁴⁵. Outras precisões ultrapassam o horror: “A economia de munições fazia com que o trabalho fosse terminado às pressas e gritos eram ouvidos horas após a execução...”⁴⁶. Somente a partir de 1942 é que as câmaras de gás foram utilizadas. A mesma detenta tira uma conclusão disso: “Nós não éramos capazes de sofrer, de temer, nem de nos espantarmos. A morte só atemoriza os vivos. Ora, fazia muito tempo que não estávamos mais vivos”⁴⁷. Essa reflexão, essa confissão, relatada por Ana Novac, permite compreender melhor a última frase do relato de Élie Wiesel: “... Do fundo do espelho [pendurado em um dos muros de seu quarto em um hospital para onde tinha sido transferido após sua liberação do campo de Buchenwald], um cadáver me contemplava. Seu olhar nos meus olhos não me deixa mais”⁴⁸. A imagem é forte. Élie Wiesel, assim como Ana Novac, voltou “morto”, destruído interiormente, desse exílio trágico. Ao serem liberados, não passavam de “cadáveres” vivos, de “mortos vivos”.

No livro de Ana Novac, uma frase resume o que era a vida cotidiana para aqueles que foram deportados e exilados no universo concentracionário de Auschwitz-Birkenau: “... Os fios de arame farpado, as chamadas sem fim, a Blockpärre⁴⁹, as contagens ofegantes”⁵⁰. A chegada era um brutal abrir de olhos. Em algumas horas, só resta aos deportados que escaparam da primeira “seleção” uma capacidade de sofrer” infinita⁵¹. Ana Novac e Élie Wiesel não escondem isso em seus respectivos testemunhos: não sabem como sobreviveram. Só podem agradecer ao acaso por terem escapado ao que deveria ter sido seu destino, a morte, em lugares onde os “chefes obstinam-se em torturar os fracos, matar os doentes, massacrar as crianças e os velhos”⁵². É também para depor em nome deles que esses dois sobreviventes quiseram testemunhar.

4 O RETORNO DE ENTRE OS MORTOS

Quer seja para Ana Novac como para Élie Wiesel, o retorno desse exílio entre os mortos foi efetuado em várias etapas. Em 11 de abril de 1945, quando o campo de Buchenwald é liberado, Élie Wiesel é transferido para o “block” (“o barracão”) das crianças. Após algumas semanas de estadia em um hospital, ele será em seguida conduzido e acolhido na França. De sua parte, Ana Novac não sabe “nem quando nem como [ela chegou a seu] país [a Romênia], e a essa cama de hospital, onde passou dois

anos [...] ocupada em lutar contra a morte [...], os pulmões em frangalhos”⁵³. A lembrança da provação impingida não cessaria nunca de lhes assombrar. Mas, para um como para o outro, é somente uma dezena de anos mais tarde, por volta de 1954, que buscam contar o que tinham vivido, sem muito saber por que, aliás, como um e outro confessaram. Uma espécie de imperativo categórico, sem verdadeira justificativa ou explicação, parece lhes ter impulsionado a relatar o que haviam suportado e do que haviam sido testemunhas. Esse retorno ao passado também não se deu sem tormento. Como foi esse esforço de retrospectão, de elaboração e de reescritura?

Ainda que *A Noite*, de Élie Wiesel e que o relato de Ana Novac, *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz* ou *Os belos dias de minha juventude*, contenham uma experiência idêntica, vivida por adolescentes no mesmo momento, em Auschwitz e em outros campos, na Alemanha, em 1944-45, a gênese dos dois livros foi muito diferente. Ambos se sustentam em um esforço de retrospectão, em um movimento de retorno ao passado que foi doloroso para um como para o outro. Ana Novac confessa no breve preâmbulo que antecede seus dois relatos: “O que pude anotar nessa página? Ignoro. E na que a precede? Tudo está apagado. O papel, uma folha [...] amarrotada, devorada pelo tempo. De que tûmulo da memória escapam essas letras inebriadas? Memória? Não, o fio que leva a ela está cortado há muito tempo [...]. É uma estrangeira que decifra essas páginas antigas...”⁵⁴ Quer seja para Ana Novac como para Élie Wiesel, foi preciso superar o esquecimento e lutar também contra as resistências da linguagem, em suas respectivas línguas maternas, para encontrar “a palavra mais exata, a mais forte”⁵⁵.

Élie Wiesel descreve os mesmos tormentos no prefácio de *A Noite*. Era preciso encontrar, em ídiche, “as palavras para dizer”⁵⁶. O horror da experiência vivida dispensa a linguagem ordinária. “Traída, corrompida, pervertida..., como poder reabilitar e humanizar a fala? A fome, a sede, o medo, o transporte, a seleção, o fogo e a chaminé: essas palavras significavam certas coisas, mas, naquele tempo, significavam outra coisa”⁵⁷. Ele hesitou em escrever por muito tempo. Ao ser libertado dos campos, ele teria feito “um voto de não falar, não tocar no essencial por pelo menos dez anos. Tempo suficiente para ver claro. Tempo suficiente para aprender a escutar as vozes que choravam em mim. Tempo suficiente para reconquistar a possessão de minha memória”⁵⁸. Suas confissões são patéticas: “... Eu parava a cada frase, dizendo para mim mesmo: ‘não é isso’. Recomeçava. Com outros verbos, outras imagens, outras lágrimas

mudas. Ainda não era isso”⁵⁹. O que designa com esse termo, o que não consegue descrever, nomear, o “Isso”, ele explica logo depois:

É o que se encobre, que é velado para não ser roubado, usurpado, profanado. As palavras existentes... me pareciam magras, pobres, pálidas. Quais delas empregar para contar a última viagem nos vagões trancafiados em direção ao desconhecido? E a descoberta de um universo demente... Como evocá-los sem que a mão trema...⁶⁰

Élie Wiesel teria levado uma dezena de anos para superar essas dificuldades e Ana Novac quase vinte anos, antes que cada um propusesse uma primeira versão de seus testemunhos, em suas respectivas línguas maternas, o ídiche e o húngaro, depois em francês, em versões remanejadas e abreviadas de seus relatos.

A elaboração desses escritos foi complexa. Em 1954, a bordo de um navio que o levaria para a América do Sul, Élie Wiesel teria escrito – ou terminado – seu livro, em ídiche, em uma primeira versão intitulada *Un di Velt Hot Geshvign*, em outras palavras, “E o mundo se calava”. O manuscrito teria então 862 páginas. Em uma escala, Élie Wiesel teria sido apresentado a Mark Turkov, um editor estabelecido na Argentina. Reduzido a 245 páginas, o livro foi publicado em ídiche, em Buenos Aires, na Argentina, em 1956, em uma das coleções do “Tsentral-Far band fun Poylishe Yidn in Argentina”. Esse estado inicial era ainda muito longo. Élie Wiesel descreve algumas de suas características e inabilidades no prefácio da versão em francês, *A Noite*, reeditada em 2007. Começava, explica, com reflexões desabusadas, moralizantes, sobre a desafeção da fé. Tinha também várias passagens, muito pessoais, íntimas demais, sobre a morte de seu pai, Shlomo Wiesel, em 28 de janeiro de 1945, no campo de Buchenwald. O relato terminava também com uma meditação pessimista sobre a história e igualmente sobre o ressurgimento do revisionismo⁶¹ e do negacionismo⁶² a partir dos anos 1950. Quando de sua publicação, na Argentina, *Un di Velt Hot Geshvign* não teve nenhuma repercussão.

A gênese do livro de Ana Novac é totalmente diferente. Desde a idade de 11 anos, explica no preâmbulo da primeira versão em francês de seu livro, em 1982, *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz*, Ana Novac tinha adquirido a “mania”⁶³ de escrever, de rabiscar palavras [e] de manter um diário. Esse hábito perdurou quando ela chegou ao campo de Auschwitz. Contrariamente ao que muitos afirmaram, era perfeitamente

possível escrever e manter um diário nos campos. “Bastava querer verdadeiramente, declara, [...] e achar papel, lápis...”⁶⁴. Suas anotações foram feitas dia após dia, em pequenos cadernos em que transcrevia “detalhes, coisas sem importância ... enfim, o cotidiano, que os documentos, e mesmo a memória (a minha própria) não podia reter. Esses cadernos foram em parte perdidos, apesar dos esforços e dos sacrifícios feitos para preservá-los e escondê-los em colchões, em sacos ou nos sapatos. Os guardas, diz ela, não se importavam nem um pouco com o que podia ser escrito. Alguns lhe deram até algo com o que escrever, lápis, cadernos. É somente em 1966 que ela publica na Hungria, em húngaro, *A Téboly hétköznapijai egi diaklary nap lojabol* (“A vida cotidiana da loucura”), com seu nome de solteira, Harsányi Zimra⁶⁵. É também em 1966 que Ana Novac consegue sair da Romênia, por meio de um casamento de fachada, refugiar-se na Alemanha e depois, a partir de 1968, na França.

Esses livros foram reescritos, remanejados, condensados, por vezes de maneira muito substancial ao serem traduzidos em francês, *A Noite* em 1958 por Élie Wiesel, com a ajuda de Jérôme Lindon, e *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz*, em 1982 por Ana Novac, com a colaboração de Jean Parvulesco. São, em suma, autotraduções a quatro mãos. Nos dois casos, o procedimento consistiu em condensar e reduzir os dois testemunhos. No que concerne Élie Wiesel, é um encontro em 1956, em Paris, com François Mauriac, membro da Academia Francesa desde 1933 e Prêmio Nobel de Literatura em 1952, que teria cristalizado o destino do livro. François Mauriac recomendou calorosamente Élie Wiesel a Jérôme Lindon, o diretor das Éditions de Minuit, uma editora que havia sido fundada em 1941, na França, clandestinamente, durante a ocupação alemã, para publicar obras de escritores resistentes apesar da existência da censura. Já em 19 de dezembro de 1956, Jérôme Lindon expressa seu entusiasmo, desejando poder fazer correções detalhadas. Os remanejamentos foram importantes. O texto foi muito cortado. O livro foi reduzido a 178 páginas. O título foi também modificado para *A Noite*. A obra ganhou em força. Foi também a primeira obra conhecida de Élie Wiesel. Em 2010, a partir dessa versão, foi traduzida em mais de trinta línguas. Ao inverso, a audiência do relato de Ana Novac permaneceu muito mais confidencial. Traduzido do húngaro por Jean Parvulesco e Ana Novac, esse último livro foi publicado uma primeira vez na França, em Paris, em 1982, pelas Presses de la Renaissance, com o título: *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz*. Foi reeditado, ainda

em Paris, em 1996, pela editora Balland, com outro título: *Os belos dias de minha juventude*: diário, com certo número de modificações em detalhes do texto. Nesse meio tempo, o domínio da língua francesa por Ana Novac, autora de cinco romances e várias peças de teatro⁶⁶ em francês, entre 1968 e 1996, aprimorou-se.

Não se volta intacto do país de entre os mortos. Na versão em húngaro de seu testemunho, em 1966, *A téboly hetköznapi egy diaklany naplojabol* (“O diário de uma adolescente sobre a vida cotidiana da loucura”), Ana Novac insiste sobre o caráter demente de sua experiência concentracionária. É uma loucura ordinária, cotidiana, que ela descreve. Em *A Noite*, Élie Wiesel insiste sobre “a loucura [...] terrificante”⁶⁷ do universo para o qual foi deportado, projetado pela história. A lembrança dessa provação apavorante não teria cessado nunca de lhes assombrar. Eles a reviveram de uma maneira defasada, pela memória, Élie Wiesel dez anos depois, Ana Novac vinte anos depois. Esse esforço de rememoração e de retrospectão foi doloroso. Nem um nem outro escondem isso. As peripécias e os estados sucessivos de seus escritos, elaborados inicialmente, cada um, nas respectivas línguas maternas, depois reescritos e remanejados, remodelados em francês, fornecem provas suficientes disso.

5 CONCLUSÃO

O horror domina o relato dessas experiências de um exílio forçado, extremo, que é o da deportação para os campos de concentração e de extermínio, na Europa, em 1944-1945, como relatam dois milagrosos sobreviventes, que eram então apenas dois juvenzinhos, Ana Novac em *Eu tinha quatorze anos em Auschwitz* ou *Os belos dias de minha juventude*, e Élie Wiesel em *A Noite*. Ambos haviam tido o infortúnio de terem nascido judeus e romenos, antes da segunda guerra mundial, na Transilvânia, na Romênia, e depois de acordar um dia, em 1940, como conta Ana Novac, “com a nacionalidade húngara sem ter mudado de lugar, de vida”⁶⁸. Ambos tiveram em seguida a infelicidade de serem deportados na primavera de 1944, com suas famílias, para o campo de Auschwitz-Birkenau, o maior dos campos da morte do império do III Reich. Ambos tiveram a chance de sobreviver às provações que suportaram. Eles as contaram em relatos autobiográficos, retrospectivos, escritos muito tempo depois, a partir de lembranças resgatadas e, no caso de Ana Novac, de anotações fragmentárias, feito dia após dia durante sua deportação e em parte preservadas. Imediatos ou deferidos, esses

testemunhos se completam. Recordam os sinais anunciadores da deportação em massa de 435.000 judeus húngaros entre 15 de maio e 08 de julho de 1944. Descrevem a crueldade inusitada de sua chegada ao campo e a das condições de sua sobrevivência. Retraçam, enfim, a lembrança, para cada um deles, em “migalha(s)”⁶⁹, em fragmentos, a partir de “tudo e nada”⁷⁰, como faz Ana Novac, ou ainda a partir de um lento e penoso trabalho de rememoração, como diz Élie Wiesel. Nem um nem outro voltaram indenés. Élie Wiesel explica isso em seu prefácio à reedição de *A Noite* em 2007. Ele teria escrito esse livro, afirma, “para não ficar louco ou, ao contrário, para ficar, e assim compreender melhor a loucura”⁷¹. O título original do diário de Ana Novac, em húngaro, era “O diário de uma adolescente sobre a vida cotidiana da loucura” (*A téboly hetköznapi egy diaklany naplojabol*). É em um universo totalmente “demente”⁷², mortífero e irracional, que eles foram projetados com uma brutalidade inusitada, “em uma idade em que o adolescente só conhece da morte e do mal o que descobre nos livros”⁷³. Ambos ignoram também como e porque sobreviveram. Mas o fato de terem escapado da morte e terem voltado vivos dessa experiência terrificante deu um sentimento particular de responsabilidade a cada um. É Élie Wiesel que expressa isso com mais força: “Nessa situação, é proibido calar-se”⁷³, declara. Nem um nem outro nunca tiveram a inocência de acreditar que seus respectivos livros mudariam o que quer que seja no curso da história. Ambos tentaram, entretanto, “testemunhar para as vítimas dela”⁷⁴, lutar contra o esquecimento e contar a história trágica daqueles que acreditaram sair, na primavera de 1944, da Transilvânia, para um exílio do qual não sabiam que não retornariam.

◆ **Alain Vullemin**

Professeur émérite de littérature comparée, est un spécialiste de l'étude des idées et des mythes politiques à travers les littératures européennes des XX^e-XXI^e siècles. Il a enseigné en Littérature générale et comparée auprès des universités de La Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris Sorbonne-Paris 4, de Limoges et d'Artois. Il est actuellement membre associé du laboratoire « Lettres, Idées, Savoirs » de l'université « Paris-Est ». Il est aussi l'auteur de : *Le dictateur ou le dieu truqué dans la littérature française et anglaise* (1989), traduit en roumain, en hongrois, en bulgare et en portugais, et, en collaboration, de : *La Littérature contre la dictature dans et hors de Roumanie* (1999), *L'Oublié et l'Interdit. Littérature, résistance, dissidence et résilience en Europe Centrale et Orientale – 1947-1989* (2008), *Identité et révolte dans l'art, la littérature, le droit et l'histoire en Europe*

Centrale et Orientale entre 1947 et 1989 (2008), ainsi que de : Les écrivains contre les dictatures en 2015 et, en collaboration avec Papa Samba Diop et d'autres auteurs, de : Les littératures de langue française en 2015. Son dernier ouvrage paru est : La légende de Catarina Paraguaçu et de Diogo Álvares Caramurú, un mythe littéraire moderne, Cordes-sur-Ciel, Rafael de Surtis, 2018.

NOTAS

NOVAC Ana: Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Gallimard, 1996, p. 9.

2 NOVAC Ana: J'avais quatorze ans à Auschwitz, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 7 et Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Gallimard, 1996, p. 10.

3 NOVAC Ana: J'avais quatorze ans à Auschwitz p. 7.

4 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Edition de Minuit (1958), réédition 2007, p. 39.

5 Gestapo: «Geheime Staatspolizei» pour «Police secrète d'État», nom de la police politique allemande sous le III^e Reich entre 1933 et 1945.

6 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Edition de Minuit (1958), réédition 2007, p. 69.

7 MAURIAC François, in Wiesel Élie: La Nuit, Editions de Minuit (1958), réédition 2007, p. 27.

8 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Editions de Minuit (1958), réédition 2007, p. 35.

9 Ibidem, p. 36.

10 Miklós Horthy (1868-1957), amiral de la flotte austro-hongroise en 1918, régent du royaume de Hongrie de 1920 à 1944.

11 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Editions de Minuit (1958), réédition 2007, p. 63.

12 Ibidem, p. 63.

13 Ibidem, p. 63.

14 Ibidem, p. 65.

15 Ibidem, p. 65.

16 Ibidem, p. 69.

17 Ibidem, p. 69.

18 Ibidem, p. 40.

19 Ibidem, p. 42.

20 Ibidem, p. 12-13.

- 21 NOVAC Ana: Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Editions de Minuit (1958), réédition 2007, p. 311.
- 22 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Editions de Minuit (1958), réédition 2007, p. 89.
- 23 Ibidem, p. 67.
- 24 «S.S.» ou Schutzstaffel («escadron de protection») désignait à l'origine la garde rapprochée d'Adolf Hitler. Les SS-Totenkopfverbände ou «formations à tête de mort» étaient les unités qui avaient en charge la garde des camps de concentration pendant la Seconde Guerre mondiale. La Totenkopfverbände était une partie intégrante de l'Allgemeine-SS, la «SS-universelle», avec la Waffen-SS, les unités militaires de la SS, et la Schutzstaffel.
- 25 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Editions de Minuit (1958), réédition 2007, p. 89.
- 26 Ibidem, p. 71.
- 27 Ibidem, p. 71-72.
- 28 Ibidem, p. 73.
- 29 Ibidem, p. 73.
- 30 Ibidem, p. 74.
- 31 Ibidem, p. 75-76.
- 32 Ibidem, p. 78-79.
- 33 Ibidem, p. 81.
- 34 Ibidem, p. 82.
- 35 Ibidem, p. 82.
- 36 NOVAC Ana: Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 264.
- 37 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, les Editions de Minuit (1958), 2007, p. 85.
- 38 Ibidem, p. 94.
- 39 NOVAC Ana: J'avais quatorze ans à Auschwitz, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 13 et Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 13-14.
- 40 NOVAC Ana: Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 30.
- 41 Ibidem, p. 30.
- 42 NOVAC Ana: J'avais quatorze ans à Auschwitz, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 25 et Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 30.
- 43 NOVAC Ana: J'avais quatorze ans à Auschwitz, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 179 et Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 232.

- 44 NOVAC Ana: Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 165.
- 45 Ibidem, p. 165.
- 46 Ibidem, p. 166.
- 47 NOVAC Ana: J'avais quatorze ans à Auschwitz, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 131 et Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 166.
- 48 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Les éditions de Minuit (1958), 2007, p. 200.
- 49 «Blockspärre»: la fermeture des baraques où les détenus étaient logés.
- 50 NOVAC Ana: Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 262.
- 51 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Les éditions de Minuit (1958), 2007, p. 13.
- 52 Ibidem, p. 13.
- 53 NOVAC Ana: Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 320.
- 54 NOVAC Ana: J'avais quatorze ans à Auschwitz, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 13 et Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 13.
- 55 NOVAC Ana: Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 71.
- 56 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Les éditions de Minuit (1958), 2007, p. 11.
- 57 Ibidem, p. 12.
- 58 WIESEL Élie: cité dans l'article «La Nuit (Wiesel)», in Wikipedia, L'Encyclopédie libre, site: <[http://www.wikipedia.org/wiki/La_Nuit_\(Wiesel\)](http://www.wikipedia.org/wiki/La_Nuit_(Wiesel))>.
- 59 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Les éditions de Minuit (1958), 2007, p. 12.
- 60 WIESEL Élie: «Préface», in La Nuit, Paris, Les éditions de Minuit (1958), 2007, p. 12-13.
- 61 Le «révisionnisme» est un mot qui a été forgé en France entre 1884 et 1906, à l'époque de l'affaire de la condamnation du capitaine Alfred Dreyfus, pour remettre en question les accusations portées contre lui et pour réclamer la révision de son procès. Le sens de ce terme s'est ensuite étendu pour désigner tout courant de pensée qui tend à remettre en cause plus ou moins profondément des convictions idéologiques, un système politique établi, un texte de loi ou encore des faits considérés comme historiques.
- 62 Créé en 1987, le «négationnisme» est un néologisme qui désigne l'attitude qui consiste à nier la réalité de la Shoah, le génocide commis contre les juifs européens entre 1940 et 1945 et l'existence des chambres à gaz dans les camps d'extermination nazis.
- 63 NOVAC ANA: «Avant-Propos», in J'avais quatorze ans à Auschwitz, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 7.
- 64 Ibidem, p. 11.

65 HARSÁNYI Zimra: A Téboly hétköznapijai égi diaklany naplojabol, [Budapest], Kozmosz Könyvek, 1966, 202 p.

66 Voir Novac, Ana: Un peu de tendresse ou le Complexe de la soupe (1970), Priver un clown de son nez..., [pièce radiophonique] (1972) Un Nu déconcertant : et autres pièces (1985), Cap sur la lune : exercices lyriques (1989), Les accidents de l'âme : roman (1990), Comme un pays qui ne figure pas sur la carte (1992), Un lit dans l'hexagone : roman (1993), Les noces de Varenka : roman (1996) Le maître du trésor : roman (2002).

67 WIESEL Élie: La Nuit, Paris, Les éditions de Minuit (1958), 2007, p. 9.

68 NOVAC Ana: Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 9.

69 Ibidem, p. 71.

70 NOVAC Ana: J'avais quatorze ans à Auschwitz, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 139 et Les beaux jours de ma jeunesse, Paris, Bolland, 1996, p. 174.

71 WIESEL Élie: «Préface», in La Nuit, Paris, Les éditions de Minuit (1958), 2007, p. 9.

72 Ibidem, p. 12.

73 Ibidem, p. 10.

74 Ibidem, p. 12.

75 Ibidem, p. 13.



Fotografia: Rogério Malaquias

A errância do personagem feminino na literatura migrante

Alice Delphine Tang

Resumo:

A literatura migrante situa-se para além da literatura quebequense, pois suas características mostram que, pelo mundo, o tema das migrações e do hibridismo encontra-se em várias outras literaturas. A escrita feminina privilegia a errância do personagem feminino, que o meio social obriga frequentemente ao nomadismo. Esta influencia as formas da escrita feminina. As mulheres escritoras não consideram a errância da mulher como uma fatalidade. Elas preconizam, antes, uma desconstrução da fatalidade da errância.

Palavras-chave: Errância. Escrita migrante. Escrita feminina. Nomadismo. Mito de Caim.

1 INTRODUÇÃO

A escrita migrante é uma corrente literária na literatura quebequense. Mesmo se é nesse campo literário que se fala sobretudo dessa escritura, seus traços característicos encontram-se nas obras de escritores não quebequenses. É por isso que o escritor Hans-Jürgen Greif havia lembrado sobre esse assunto que a escrita migrante não é um fenômeno novo: sempre houve escritores que, como Sêneca ou Beckett, escreveram em outro lugar. Pois a literatura migrante define-se por temas que dizem respeito às migrações e à hibridação. Ela concede também um lugar especial para a autobiografia. Essa literatura está em voga no Quebec porque os canadenses quiseram valorizar a contribuição dos estrangeiros na formação da literatura quebequense por volta do fim do século XX.

Baseamos este estudo em um corpus constituído pela obra de três romancistas migrantes, sendo uma quebequense e duas africanas. Nosso objetivo não será de mostrar a contribuição dessas escritoras para a constituição de uma literatura nacional em seus países de acolhida. Mas, dado que a literatura migrante é uma literatura aberta ao mundo, ela descreve melhor as variantes das migrações. O que nos interessa aqui é saber como a errância é enunciada nessa literatura na pena das escritoras femininas, que tipo de personagem o romance feminino privilegia na representação da errância e como o discurso romanesco e o imaginário das escritoras dão conta do discurso social. A interação

desse discurso pode ser decodificada por uma leitura sócio-pragmática. Apoiando-nos sobre o que Erving Goffman chama de “mise en scène”, que Dominique Maingueneau nomeia a “cenografia” e que se desenvolve também no “dialogismo” de Mikhaïl Bakhtine, esperamos poder descrever essa posição do autor frente à do público. Pelos atos da linguagem, os romances de Abla Farhoud, Fatou Diome e Léonora Miano revelam-se como uma escrita do nomadismo e uma reconstrução dos mitos da errância.

2 O AQUI E O ALHURES

Existe uma ligação entre o personagem feminino e o nomadismo na maior parte dos romances escritos pelas mulheres. É verdade que a heroína de *Esplêndida solidão* de Abla Farhoud não viaja de cidade em cidade, sem rumo. Mas, trancando-se em casa, ela erra nesse espaço quase fechado, pois, incessantemente, “ela caminha. Para dar vida a seu corpo, ela caminha”. Várias vezes, quando é ela que apresenta o estado em que se encontra, afirma: “Eu caminho, caminho, caminho até o fim dos tempos”. Esse caminhar que vai até o fim dos tempos, não é uma errância? É pela repetição do verbo “caminhar” que a narradora expressa a errância psíquica no texto. Nos romances de Fatou Diome e de Léonora Miano, nota-se uma espécie de focalização sobre a oposição “aqui/em outro lugar”. O espaço condiciona essa focalização. A ação de *O ventre do Atlântico* se passa em uma cidade portuária, Niodor: “Ali, durante séculos, os homens estão suspensos em um pedaço de terra, a ilha de Niodor”. A narradora que vive na França dirige seu olhar até essa cidade. A errância do personagem feminino nesses romances define-se por esse dilaceramento entre o aqui e o outro lugar que traduz a nostalgia e o mal-estar ligado a seu distanciamento físico frente à proximidade mental do país natal.

Representar os personagens femininos “nômades” aparece aqui como um ato subversivo da escrita feminina. Na cultura da sociedade imaginária que Léonora Miano descreve em *O interior da noite*, o destino das mulheres é determinado pelo costume. Contrariamente aos rapazes que tinham a liberdade de sair de seu território, “as moças permaneciam ali, a virar e revirar uma terra que só deixava crescer aquilo que era arrancado dela”. Léonora Miano cria então dois personagens femininos cujo destino é contrário a essa visão do mundo. Uma estrangeira, Arma, casa-se com um nativo do vilarejo. Ela vive defasada em relação aos outros habitantes dessa cidade de Eku. Sua filha

Ayamé vai estudar na Europa. Quando volta, ela é duplamente considerada como uma estrangeira. Quer seja a heroína de Farhoud ou as de Fatou Diome e de Miano, esses personagens femininos que se caracterizam por uma instabilidade espacial são considerados em sua sociedade como marginais. Em *O interior da noite*, a mãe de Ayamé é chamada de “a louca”: “Uma vez apenas, tinha-se visto uma mulher tentar enfrentar o imutável. Uma louca aos olhos do povo. Ela quis agir como se pudesse decidir sozinha sobre a cadência que conduziria a ronda de seus dias”.

As imagens e o vocabulário que ilustram os movimentos desses seres permitem compreender que a errância significa essencialmente andar em círculo. No léxico do romance *O interior da noite* é abundante a palavra “virar” ou, ainda, “a ronda”. O romance de Fatou Diome exprime por meio da metáfora do “ventre” e do “balão” que apetece o personagem Madické. Em *Esplêndida solidão*, a heroína repete que ela caminha sem sair do lugar. A primeira constatação que precisa então ser feita aqui é a de que a errância do personagem feminino é um símbolo de um ato de subversão e que as mulheres erram mesmo quando elas não saem de seu quadro de vida. A exploração da metáfora do ventre com relação à situação da cidade de Niodor, à beira do Atlântico, mostra também que esse espaço incita os seres a errar. O espaço insular que instala a ação simboliza também a vida na orla, a vida na margem, que é às vezes a principal causa da errância feminina. Essa vida na margem se reveste de várias formas.

No plano cultural, a tradição favorece a marginalização da mulher na cidade de Niodor, uma cidade imaginária que pode ser situada no Senegal. As moças mães solteiras vivem o drama de terem seus bebês assassinados por seus parentes. Estes acreditam que, por meio desses homicídios, podem encobrir a vergonha que se abateria sobre suas famílias se as moças tivessem filhos bastardos. Elas são assim forçadas à imigração e à errância. A escrita de Fatou Diome é uma escrita que desconstrói a vida de errância. Falando da imigração que está na base da errância, a narradora desse romance a compara à “massa de modelar com a qual ele esperava construir seu futuro, toda a sua existência”. Os personagens desses romances viajam sem estarem certos de uma destinação qualquer e, quando não viajam, caminham em seu espaço andando em círculos. Há adequação entre o destino dos personagens femininos que andam em círculos e o modo de enunciação em alguns desses romances. A narradora de *Esplêndida solidão* dá ao leitor a impressão de andar em círculos em seu monólogo interior. Com efeito, ela entremeia a

narração subjetiva em primeira pessoa, “eu”, e a em terceira pessoa, “ela”. Essa alternância de pessoa lhe permite mascarar uma distância com relação a si e ver-se como outra. De fato, o “eu” confunde-se com o “ela” como que para dizer que o destino individual desse personagem confunde-se com o de todas as mulheres. O retorno permanente a uns três enunciados, “ela caminha”, “para dar corpo à sua vida” = “para enganar o tempo”, e “seu marido saiu”, traça um círculo fechado na memória do leitor, círculo no qual o relato anda em círculos e determina a fluidez do eu; segundo Erving Goffman, nesse contexto, “o eu enquanto personagem representado não é então uma realidade orgânica que possui uma localização precisa e cujo destino seria essencialmente nascer, evoluir e morrer”. O romance de Abla Farhoud, que constrói esse jogo de movimento enunciativo, fazendo oscilar a instância da pessoa narrativa, assinala que a dimensão autobiográfica só pode ser determinada no nível da leitura. O personagem narrador passa, realmente, por uma crise de si que ele concebe como uma fragmentação, ou melhor, um desligamento de seu ser. De fato, a errância pode então tomar o aspecto de uma busca de si e o espírito do indivíduo erra entre a sua vida presente e a sua vida passada. A heroína de *Esplêndida solidão* expressa o nomadismo de seu corpo, a crise de si, nesses termos:

Escapei de mim durante muito tempo. (p. 187)

Só me resta o meu corpo. Até ele se vai tranquilamente. Até ele... (p. 7)

Em sua solidão, a personagem de Farhoud vive uma forma de defasagem em relação a si mesmo e ao mundo.

3 A ERRÂNCIA ENTRE SI E O MUNDO

A crise de si é uma característica da escrita feminina. As mulheres escrevem também para se posicionar no campo da literatura no qual foram frequentemente subestimadas. A alteridade está então no centro dessa escrita. A narradora de *Esplêndida solidão* alimenta suas lembranças que envenenam sua vida. Ela não aceitou sua separação de seu marido que se foi para um destino desconhecido. É por isso que Lucie Lequin afirmou em um artigo que “os protagonistas de Farhoud olham o mundo em que vivem, um mundo feito de medo, de dor, de silêncio e muito frequentemente de violência. Elas

estão sempre um pouco de lado: ao lado do país, ... elas encarnam a defasagem, ao mesmo tempo, dentro e fora”(p.10).

A errância mental da heroína narradora afeta também o seu corpo. O corpo, como tema da escrita feminina, segundo Hélène Cixous, é submetido a uma desconstrução, ou melhor, uma decomposição. Sua degradação é enunciada em comparações: “até um dente é mais forte que eu, nas mesmas condições” (p. 7). Às vezes, é por metáforas e hipérboles que essa narradora expressa a rejeição de seu corpo: “Meu corpo é um país em guerra. Com franco atiradores, toques de recolher, combates sangrentos, cessar-fogos, acalmias, retomadas de negociações, retomadas de combates” (p. 99). Para dar uma imagem dos transtornos psíquicos que enfrenta, esse personagem feminino conduz o leitor no terreno da memória dolorosa da história do Líbano. O corpo, a guerra, a violência, as negociações e novos combates. Abla Farhoud serve-se de uma escrita simbólica para traduzir os contornos da alteridade, da fluidez dos relacionamentos entre si e os outros. O corpo está no centro da mobilidade no sentido próprio e no figurado. Sua desconstrução e sua fragmentação produzem uma ruptura do “eu” em “nós”. Duplicando dois discursos (individual e coletivo histórico), o discurso romanescos reflete o discurso social, segundo Mikhaïl Bakhtin: “No romance, o locutor é, essencialmente, um indivíduo social, historicamente concreto e definido, seu discurso é uma linguagem social”.

Nessa crise de si apresentada sob a forma de uma errância mental no romance, Abla Farhoud conduz o leitor em direção ao que Mikhaïl Bakhtin chama de “dialogismo do discurso romanescos”, isto é, a presença no enunciado de vários saberes, a Psicologia, a História, a Sociologia.

De fato, o exílio interior ganha mais amplitude no romance do que o exílio exterior. A escrita migrante trata então às vezes simbolicamente de temas que lhe são correntes. Mas ao fazer alusão à guerra para falar do sofrimento de seu corpo, a heroína mostra a que ponto o sofrimento particular de imigrantes libaneses no Quebec está inelutavelmente ligado à guerra.

Essa dificuldade em se definir com relação ao mundo é enunciada diferentemente em *O ventre do Atlântico*, de Fatou Diome. O personagem feminino, que é também narrador, encontra-se fisicamente em exílio, mas sua presença no território natal é

enunciativa. Assim, a pessoa “eu” é sempre colocada em contexto, com um espaço, um tempo e personagens que teoricamente estão distanciados dela. Eis alguns enunciados que constroem essa coabitação do “eu” presente com os elementos ficcionais ligados à terra de origem:

Ali, no fim do mundo, adivinho um jovem pisoteando... (p. 15).

Desligo o telefone, me enfió no sofá e observo o teto. Minha nossa, não posso nem mesmo contar a meu irmão as sujeiras que me fazem fugir dos marabouts. (p. 141).

Vou te dizer apenas o placar, esse telefonema fica caro (p. 210).

Veem-se, assim, várias frases que definem um contexto de enunciação no qual o locutor/narrador está na França no momento em que ela se dirige a seu irmão que ficou no Senegal. Essa comunicação se faz por meio do telefone ou simplesmente um monólogo interior confirma o que havíamos evocado anteriormente, a saber, a errância mental do personagem feminino cujo destino confunde-se com o dos seres que o abandonaram. Há, portanto, algo como uma impossível construção de uma autonomia de “si” nesses romances.

Essa falta de autonomia de si traça o caráter indissociável da sociabilidade. A errância atinge os que se desligam do corpo social como uma fatalidade que as romancistas expressam por uma redinamização dos mitos.

4 O MITO DO JUDEU ERRANTE: A VERSÃO DE CAIM

O Judeu errante é um personagem lendário. A literatura atribuiu-lhe frequentemente várias versões, algumas das quais eram inspiradas na história bíblica. É assim que a história de Caim foi frequentemente associada a esse mito. Lembrando, Caim é esse personagem bíblico que havia matado seu irmão Abel por ciúmes porque a oferenda desse último havia agradado a Deus pai. Foi então condenado por Deus à errância eterna pelo mundo. As romancistas Abla Farhoud, Fatou Diome e Léonora Miano produziram textos nos quais emerge o mito de Caim da errância. Quando um escritor não nomeia o mito, seja por meio de seu herói lendário ou de seu título, não é simples afirmar a presença desse mito em seu texto. Mas a leitura mitocrítica, tal como

apresentada por Gilbert Durand ou por Pierre Brunel, sugere que os textos literários abrigam mitos, muito frequentemente de forma implícita. É por isso que Pierre Brunel afirma que “ambíguo, polissêmico, o mito fala por enigmas. Além disso, ele cede lugar muito frequentemente ao enigma”. A leitura mitocrítica tem justamente como missão encontrar uma resposta a esses enigmas a fim de desenterrar os elementos que estruturam a renovação do mito. Para Pierre Brunel, a mitocrítica tem “vantagem em reduzir o não-explicito, em explorar para ver se ele não permanece aqui um rastro, ali um eco... o leitor sonda os abismos do texto, e da ausência”.

A mitocrítica faz do leitor um investigador em busca dos rastros do mito em um texto. Ao se proceder como recomenda Gilbert Durand, trata-se de partir de um estudo de imagens simbólicas. A história de Caim nos oferece algumas imagens simbólicas que é preciso expor aqui antes de ver o rastro dessas imagens nos textos das romancistas que nos interessam. Recenseamos algumas realidades primordiais do mito do Judeu errante no personagem de Caim:

- Caim é rejeitado e banido da terra natal, para longe de sua família.
- Caim é acusado de ser culpado de fratricídio.
- Caim é um homem colérico, ciumento e que se vingou, de certa forma.
- Caim é maldito por Deus e condenado à errância.
- Caim contestou o peso de seu castigo e o expressou a Deus.
- Mesmo banido por Deus, que o condena à errância, Caim é protegido da morte por Deus que lhe coloca um sinal distintivo.

A ruptura familiar é a primeira imagem simbólica presente nos romances de Abla Farhoud, Léonora Miano e Fatou Diome. A heroína de *Esplêndida solidão* erra mentalmente. Ela caminha sem parar em seu apartamento e é habitada pelo pensamento de ter sido abandonada. Esse personagem apresenta uma errância mental simplesmente porque vive na solidão, abandonada por seu marido e seus filhos que a acusam de ser dependente demais. Ela não foi banida como Caim, mas é abandonada e a casa familiar torna-se insuportável para ela sem sua família. Nota-se em sua lamentação uma espécie de contestação de seu “castigo” e uma recusa em morrer. Como Caim, ela julga sua pena

pesada, por meio de uma série de questões e sobretudo por uma repetição insistente do advérbio “porque” que ilustra uma revolta.

Porque porque porque eu direi porque até o fim dos tempos até o dia em que minha língua secará na minha boca eu direi porque porque porque até que minha goela exploda e ninguém me responde e ninguém me responderá eu quero saber caramba estão me ouvindo eu quero saber eu não quero morrer eu não quero morrer não antes de compreender não antes de compreender (p. 49).

No romance em questão, o trecho acima é colocado entre aspas bem no meio dos enunciados da narradora. Essa evidenciação das falas específicas da narradora facilita a definição do contexto da enunciação. Ressaltar-se-á que a ausência dos sinais de pontuação nesses enunciados mostra ao leitor o estado de espírito do locutor que se expressa sob o efeito da cólera e da revolta. Essa crise histérica descreve sua falta de tomada de consciência. Com efeito, ela rejeita o fato de que é responsável pela ruptura familiar. Em suma, a heroína define-se como uma vítima. A violência e a autoridade de seu tom são uma forma de resistência. A errância mental aparece aqui como um castigo contra a heroína. Mas, como Caim, ela não mede o grau de sua responsabilidade com relação ao que se passa com ela. Se não se pode acusá-la de estar na origem da ruptura com todos os membros de sua família, ao menos, ela pode ser culpada de renunciar à vida, de se deixar levar sendo que pode capitalizar sua situação, recomeçando, por exemplo, a tocar o piano que não foi levado pelos seus, esse instrumento que é o laço entre ela e seus filhos. De fato, o piano tem um papel simbólico na obra. A heroína retoma sem cessar, em seus enunciados, a presença desse objeto. Descobrem-se esses dois enunciados, um tanto recuados, já nas primeiras páginas do romance: “o piano ainda está ali” (p. 10), “o piano tem fome de carícias”. A personificação do piano indica seu lugar na vida da heroína. Como instrumento de música, ele é um objeto de evasão. Digamos que a ruptura familiar constitui um elemento discreto da presença do mito de Caim nesse romance de Abl Farhoud. Essa ruptura pode dar lugar a uma errância que se passa no mesmo espaço, como anunciamos anteriormente. É Contornos do dia que vem vindo, de Léonora Miano, que contém as imagens muito mais explícitas do mito do Judeu errante. Uma adolescente, Musango, é rejeitada e abandonada por sua própria mãe que a

acusa de dar azar. Ela é vendida como escrava. É um romance que tem subtítulos eloquentes: 1) prelúdio: ausência; 2) interlúdio: resiliência; 3) coda: licença etc.

A heroína desse romance é submetida a duas formas de castigo. Antes de sua expulsão da casa da família, ela enfrenta castigos corporais; eis as palavras que ela dirige à sua mãe:

“Uma vez, você já tinha me prendido na mangueira do terreiro e me açoitado até sangrar”, “para extirpar o demônio que ela abriga nela e que causa nossa infelicidade”. Musango é acusada de ser uma feiticeira por causa da superstição de seus parentes. Estes declaram que ela matou seu pai. Tem-se aqui um suposto parricídio no lugar de um fratricídio cometido por Caim. O assassinato de um membro da família aproxima o mito de Caim do mito de Édipo. Tem-se também, nesse romance de Miano, a intervenção de uma espécie de oráculo, o vidente que “revelou” à mãe que sua criança é uma feiticeira. A superstição faz então de Musango uma assassina. Diferentemente da sorte reservada ao personagem de Abla Farhoud, é Musango que é banida da casa da família e que vai errar por toda a cidade. Mas na maior parte dos romances femininos, como nesse romance de Miano, a errância traduz-se finalmente em uma busca das origens. O personagem de Miano em *Contornos do dia* que vem vindo volta aos lugares de sua infância para reencontrar sua mãe. Decide ir atrás dela depois de vários anos. A errância não é uma fatalidade nesse romance, como na história de Caim. A visada do discurso de Miano é que o ser deve agarrar-se à vida e construir seu futuro apesar da adversidade e da rejeição. Tem-se um ponto de vista contrário em *O ventre do Atlântico*, no qual se lê outra forma de exclusão do personagem feminino. A heroína saiu do Senegal por causa da crueldade de homens que, sob a égide da tradição, traumatizam as filhas-mães. Mas, nesse romance também, o personagem reconhece a fatalidade da errância. De alguma forma, ele retoma o destino de Caim. “A avó explicaria sem dúvida a Madické porque eu prefiro a angústia da errância à proteção penal... Melhor que ninguém, ela sabe como o exílio tornou-se minha fatalidade” (*O ventre do Atlântico*, p. 225).

Pode-se dizer que a retomada do mito de Caim permite a essas três romancistas representar a situação inconfortável dos personagens femininos no seu meio de vida. Elas são às vezes forçadas à errância sem que esta seja, por isso, uma fatalidade.

5 CONCLUSÃO

O romance feminino concede uma importância particular à errância do personagem feminino. As mulheres estão mais expostas a deixar seu país de origem que os homens. Quando o exílio não lhes vai bem, elas caem na errância. Mas esses romances mostram também que a errância do personagem feminino é, muito frequentemente, mental. A originalidade da representação da errância em Abla Farhoud, Fatou Diome ou Léonora Miano reside no fato de que a errância pode descrever um movimento circular que força os personagens a permanecer no mesmo lugar, movendo-se, ao mesmo tempo, de forma incontrolada. Em outros termos, a errância na literatura migrante é também simbólica. É, portanto, muito mais uma estética, uma maneira de representar o mundo. O romance feminino renova e reconstrói o mito do Judeu errante, dando-lhe uma orientação positiva de reconstrução de si, de retorno às origens. A errância é uma fatalidade que o homem pode subjugar. Ela está no centro da escrita romanesca porque o texto literário é permeado de enigmas que interpelam o leitor em um movimento de vai e vem em busca dos rastros de uma realidade ao mesmo tempo incompreensível e presente.

◆ Alice Delphine Tang

Est professeure titulaire des universités, enseignante à l'Université de Yaoundé 1, où elle dispense des cours et des séminaires sur la littérature comparée et la critique littéraire dans les cycles de Master's et de Doctorat. Ses publications portent sur les axes suivants : les écritures féminines, la littérature migrante, les écritures du moi, le sens du social dans la littérature, l'hybridité du texte francophone. Elle est auteur de 07 ouvrages scientifiques, co-auteur de 04 ouvrages avec Marie-Rose Abomo-Maurin, directrice scientifique d'un ouvrage collectif, co-directrice de 03 ouvrages et auteur de 56 articles. Elle a assumé de hautes fonctions administratives dans les universités d'Etat du Cameroun et est actuellement la Secrétaire Générale de l'Université de Yaoundé II.

REFERÊNCIAS

- BAKHTINE, Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978.
- BRUNEL, Pierre. Mythocritique Théorie et parcours. Paris: PUF, écriture, 1992.
- DIOME, Fatou. Le ventre de l'Atlantique. Paris: Anne Carrière, 2003.

FARHOUD, Abla. *Splendide Solitude*. Québec: l'Hexagone, 2001.

GEHRMANN, Suzanne et GRONEMANN (eds). *Les enjeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française*. Paris: l'Harmattan, 2006.

GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris: Minuit, 1973.

LEQUIN, Lucie. Abla Farhoud et la fragilité du bonheur. in *RMMLA*, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris: Dunod, 1993.

MIANO, Léonora. *Contours du jour qui vient*. Paris: Plon, 2009.



Fotografia: Jan Ribeiro / Prefeitura de Olinda

Bairros e figuras da “Terrinha”

Crystel Pinçonat

Resumo:

Esta comunicação explora os embates epistemológicos, subjetivos e políticos implicados pelo fato de se estudar no estrangeiro numa língua que não é a materna. Para realizar seu intento, quais estratégias identitárias são utilizadas pelos estudantes migrantes? Parte-se da hipótese de que a língua escolhida como língua de trabalho científico- no caso o francês- funciona à maneira de uma língua “menor”, e de uma língua encontrada para um dizer outro. Assim passar uma fronteira, trabalhar numa outra língua é se dar à possibilidade de colocar em ato a separação que abre o trabalho de pensamento, a história e a memória.

Palavras-chave: Migrações estudantis, estratégias identitárias, língua materna, língua menor

1 O “BAIRRO” CONTRA O SENTIMENTO DE EXÍLIO

O bairro é o fruto de um deslocamento que diria respeito quase à “viagem ao inverso” tal como a concebe Romuald Fonkoua, ou seja, uma trajetória das peripécias em direção ao centro: neste caso, da América hispanofônica (o México, Porto Rico e São Domingos) em direção às grandes metrópoles norte-americanas. Antes da partida, para o emigrante potencial, os Estados Unidos figuram como forma de romper o ciclo de pobreza, uma terra prometida. Em *The Line of the Sun*, romance da americana de origem porto-riquenha Judith Ortiz Cofer, os sonhos de Guzmán dizem respeito a esse imaginário:

When Guzmán thought of America, which to him meant New York, he saw a great city, [...] with ornate, tall structures and wide streets all in white with nieve, nieve. In Spanish the word sounded exotic because so little spoken. It called forth pure breezes and crystalline lakes, and cleanliness not possible where people sweat all the time. Guzmán walked at night when it was cool and made a mental record of his birthplace, memorizing the places and people whose memory would later sustain him in his exile (ORTIZ COFER, 1989, p. 106).

O sonho da terra prometida é acompanhado, contudo, logo de início, de seu inverso: a figura do paraíso perdido, compensação imaginária que a confrontação com a realidade americana vai acentuar ainda mais. Esta última, com efeito, vem geralmente

acompanhada da descoberta do peso da “mancha”, um tipo físico que estigmatiza o emigrante hispânico e o proíbe de qualquer invisibilidade:

It was la mancha, that sign of the wetback, the stain that has so little to do with the color of our skin, because some of us are as “white” as our American neighbors; and it was the frightened-rabbit look in our eyes and our unending awe of anything new or foreign that identified us as the newcomers (Ortiz Cofer, 1989, p. 170).

A angústia do emigrante é geralmente acompanhada de um medo do afogamento – tanto econômico, físico, quanto psíquico –, que induz a uma mudança de comportamento. Junoz Díaz, americano de origem dominicana, traduz magnificamente essa metáfora em *Drown*, uma coletânea de contos que restitui, em fragmentos, o destino de uma família migrante, da qual somente restam no exílio norte-americano a mãe e o filho:

We live alone. My mother [...] is so quiet that most of the time I’m startled to find her in the apartment. I’ll enter a room and she’ll stir, detaching herself from the cracking plaster walls, from the stained cabinets, and fright will pass through me like a wire. She has discovered the secret to silence: pouring café without a splash, walking between rooms as if gliding on a cushion of felt, crying without a sound. You have traveled [...] and learned many secret things, I’ve told her. You’re like a shadow warrior (DÍAZ, 1996, p. 74).

Face à “perturbação de seu ser íntimo” (EIGUER, 1998, p. 93) e ao sentimento de ameaça permanente induzidos pelo exílio, o emigrante procura refúgio em um universo familiar. Assim, Ramona, porto-riquenha expatriada em um subúrbio de Nova Iorque, como que perdida em seu meio norte-americano, encontra uma forma de base territorial no imóvel povoado de compatriotas onde reside:

It was easy for Ramona to become part of the ethnic beehive of El Building. It was a microcosm of Island life [...]. Coming in from shopping, my mother would close her eyes and breathe deeply; it was both a sigh of relief, for the city streets made her anxious, and a taking in of familiar smells (ORTIZ COFER, 1989, p. 170-1).

Frequentemente definido como uma verdadeira recomposição sensorial do país perdido, o bairro restaura, para o emigrado, a ancoragem extraordinária própria para recriar a sensação de estar em casa. O ser em exílio restabelece a “percepção de plenitude ligada ao sentimento sereno de habitar” (BREVIGLIERI, 2010, p. 63). O bairro endossa, aí, a mesma função que el Building para Ramona. O corpo se acalma, ressuscitando a memória de um lugar não estrangeiro, mas familiar e habitável:

Traduzido literalmente, o bairro designa a vizinhança urbana, mas “[...] comporta também uma conotação emocional mais profunda e evoca geralmente lembranças agradáveis, imagens. O bairro, colagem de espetáculos, de odores e de sons reconfortantes, é fonte de continuidade cultural e linguística para o Chicano que pode encontrar, voltando às suas ruas, um retiro frente ao mundo anglo-americano que lhe é estrangeiro. (TATUM, 1982, sem paginação)

Essa abordagem positiva do bairro é ainda reforçada pela dimensão humanista, que por vezes lhe é concedida:

No momento em que a necessidade se faz sentir, as pessoas do bairro oferecem seu apoio incondicional a qualquer um que tenha fome, fome física ou espiritual. Mais que qualquer outra coisa, o bairro confere a seus habitantes uma existência concreta. No espaço urbano, os marginais são valorizados e reencontram sua dignidade humana (ROSALES, 1999, p. 41).

O bairro tende então a ser pensado a partir da imagem arquetípica da casa. Entorno protetor, condensando em seu seio o lugar das origens, “como provido de uma parede que divide e separa um interior de um exterior, [ele] proporciona um lar cujo centro é quente como a convivialidade e contrasta com o frio do exterior onde reina a indiferença e a solidão” (BREVIGLIERI, 2010, p. 64-5).

Se as duas citações precedentes abordam mais especificamente a significação do bairro para os membros do bairro chicano, os bairros povoados pelos grupos de outras origens (os Dominicanos ou os Porto-riquenhos, para citar somente os grupos que abordarei aqui) possuem mais ou menos as mesmas características. Nos relatos que o colocam em cena, o bairro – território comunitário com valor identitário – representa aí uma figura do “pequeno país”. O fenômeno reproduz na América um processo muito bem analisado por Abdelmalek Sayad, quando se trata da emigração magrebina na França: Porque o país, *thamourth* (a família, o grupo agnático, o vilarejo, o bairro em seu conjunto) ocupa todos os seus pensamentos e inspira todas as suas preocupações e todos

os seus comportamentos, é um reconforto excepcional para os emigrados poder reagrupar-se na França segundo o esquema das estruturas sociais e da rede de relações que eram familiares para eles. Vivendo entre seus próximos, o emigrado tira do grupo de seus companheiros a força que precisava para resistir às tentações e aos efeitos dissolventes da vida urbana.

Confrontado, em seu exílio, às maneiras (cidadinas) de ser e de agir, de sentir, de perceber e de gastar, de viver e de consumir, todas rejeitadas como incompatíveis com seu estado de camponês, o emigrado se refugiava nessa forma de “pequeno país” reconstituída na França para prolongar o “grande país” natal ... (SAYAD, 1999, p.63-4).

2 BAIRRO NA TRADIÇÃO

Desde os anos setenta, o motivo do bairro, “com a sensibilidade ‘dos de baixo’ (los de abajo), dominou a abordagem dos escritores engajados na luta social do povo chicano” (ROSALES, 1999, p. 42). Contudo, seria errado dar ao bairro uma representação uniforme. Se seu imaginário conserva certos componentes que alimentam uma crítica social: insularidade do bairro, insalubridade dos lugares e do meio, e amargura de uma população reprimida nas margens da sociedade norte-americana, sua representação varia, entretanto, de um período a outro ou, mais exatamente, de um texto a outro.

De um ponto de vista sociológico, sua população está longe de ser homogênea. Como lembra Michael Jones-Correa, em *Between Two Nations*: “a identidade hispânica é uma construção do Estado [...] a própria palavra ‘hispânico’ foi criada pelo Escritório Nacional do Recenseamento do governo americano [United States Census Bureau]. [...] Nos três grupos – mexicano, porto-riquenho e cubano – a maior parte das pessoas prefere ser identificada a partir de termos que evocam sua origem nacional” (JONES-CORREA, 1998, p.111-117). As principais comunidades hispânicas norte-americanas, às quais seria preciso juntar a população dominicana que constitui o grupo imigrante mais importante de Nova Iorque desde 1965, compõem uma vasta nebulosa no mínimo heterogênea. O próprio apelativo “chicano”, termo hoje utilizado para designar a minoria americana de origem mexicana, não recobre nem historicamente nem mesmo geograficamente, uma realidade monolítica. Ele é empregado tanto para qualificar as

populações que viviam nos territórios conquistados pelos Estados Unidos em 1848 após a guerra contra o México, como para os grupos provenientes de fluxos migratórios contemporâneos. Abaixo da escala social, contudo, essas populações partilham uma mesma experiência. Vestidos, com a mancha, de uma “marcação de tipo ‘racial’” (GRANDJEAT, 1990, p.13), banidos de seu país pela miséria ou militarmente vencidos, seus membros foram durante muito tempo considerados como cidadãos de segunda classe em uma sociedade que tende a alinhar clivagens nacionais e níveis de estratificação sócio-econômicos.

Tal percepção sócio-cultural ameaçava as populações de naufrágio identitário. Também os primeiros escritores representantes dessas minorias responderam inicialmente a imperativos de ordem ideológica: “recuperação das tradições nacionais e étnicas, identificação com a classe operária, luta contra a assimilação, e denúncia das consequências terríveis de toda renúncia à luta” (BRUCE-NOVOA, 1990, p. 134). Se as obras mais recentes atenuaram essa dimensão, as marcas de uma fala que permaneceu rebelde são exibidas por meio da perturbação dos gêneros canônicos e da prática de certa mestiçagem das línguas. Mesmo se, desde então, a maior parte dos textos são redigidos em inglês, a inserção de palavras ou de expressões espanholas apresenta-se, entretanto, como uma garantia de uma sobrevivência cultural, o texto conservando assim sua dimensão de “espaço de resistência” (GRANDJEAT, 1990, p. 16).

O território constitui uma questão crucial para essas literaturas marcadas por um forte grau de atopia, diretamente ligado à expropriação ou aos diversos fluxos migratórios que caracterizam a história desses grupos. Também se constata que vários escritos, tomando como objeto o bairro, conservam, no título de sua obra, a inscrições de um lugar específico: *El Bronx Remembered*, de Nicholasa Mohr (1975), *Klail City*, de Rolando Hinojosa (1976), *The House on Mango Street*, de Sandra Cisneros (1984) são alguns exemplos. Em muitos casos, a mestiçagem de línguas (aqui, a utilização do substantivo “mango”, que hispaniza o nome da rua, assim como o emprego do artigo “el” na expressão “el Bronx”) mostra a especificidade dos lugares considerados. Se, por um lado, o bairro traduz o isolamento do corpo estrangeiro nas margens da cidade norte-americana, ele constitui, por outro lado, um lugar comunitário no qual se afirma a identidade do grupo.

Assim, pode-se aproximar a escrita do bairro do que Blanche Gelfant nomeia – no contexto da tipologia do romance urbano que ela efetua em sua obra *The American City Novel* – “romance ecológico” (ecological novel) (GELFANT, 1954, p. 12). Entretanto, se os relatos que se ligam ao bairro exploram efetivamente uma unidade espacial específica e certo modo de vida urbana, assim como a relação que o protagonista mantém com esse meio, em muitos casos, ao contrário, a forma romanesca fragmenta-se para dar lugar a um relato composto de textos tão curtos que o discurso crítico os qualifica frequentemente de “vinhetas”. Tipicamente, a escrita desenvolve-se sob a forma de um relato marqueteira, próximo da coletânea de contos. Muitos críticos aproximaram essa forma de dois textos que constituem referências maiores para essa tradição: *El llano en llamas* (1953), do mexicano Juan Rulfo, assim como ... y no se le tragó la tierra (1970), do escritor chicano Tomás Riviera, crônica da vida itinerante de diaristas mexicanos nos Estados Unidos. O recurso a tal forma fragmentada dá ao bairro um duplo papel: como o llano, essa terra árida do Jalisco em J. Rulfo, é, por um lado, uma matriz espacial que possui lugar de quadro, que engloba seus habitantes e os dota de uma história e de um devir comuns; e, por outro lado, é um reservatório infinito de relatos, histórias plurais tão diversas quanto seus habitantes. Apesar dos modelos invocados – J. Rulfo e T. Riviera – essa organização não gera uma poética de tipo regionalista. Tal como a cidade americana, essa estrutura permite enquadrar e conter a matéria humana. Ela reflete perfeitamente, aliás, a visão de Robert Park, que faz da metrópole “um mosaico de pequenos mundos que se tocam sem se interpenetrar” (PARK, 1984, p. 4).

3 O BAIRRO NOS ANOS 80

Desde que o bairro é descrito pelos romancistas, os olhares que o representaram mudaram consideravelmente. Nos primeiros textos, o enfoque era frequentemente dirigido para a descrição de um lugar miserável e hostil. Mostrava os “sentimentos de alienação e de perda” de um povo “historicamente despossuído de suas terras, de sua língua e de sua cultura” (COTA-CÁRDENA, 1994, p. 52). Em Spiks, por exemplo, o porto-riquenho Pedro Juan Soto descrevia um meio repugnante:

Nuevamente odiaba la ciudad [...] en otoño: no [le gustaba] en este encierro gris y frío y oloroso a agua sucia. [...] Nena subió las escalinatas del primer

edificio que halló a su paso y empujó la puerta de cristal astillado para irrumpir en el corredor de paredes descascaradas y garabateadas con tiza: corazones y flechas, autógrafos y malas palabras en letra inexperta, círculos deformes que con rayas y puntos servían de caras a muñecos incompletos. Detrás de las escaleras estrechas y mal alumbradas se amontonaban los abollados latones de basura con su barniz de grasa y su residuo de huesos y papeles (SOTO, 1956, p.85-7).

Nos anos setenta, o tom muda. Interessa-se mais pelos habitantes que pela descrição do próprio bairro. Nisso, Klail City Death Trip Series, de Rolando Hinojosa, obra que se estende por vários volumes e se organiza em torno do pequeno mundo que povoa o condado imaginário de Belken, no sul do Texas, é extremamente significativo. Muito rapidamente, a crítica utilizou o termo de “cronicón” (“vasta crônica”) para qualificar o trabalho desenvolvido por R. Hinojosa:

[...] [essa noção] traduz a ideia de que se trata de um conjunto composto de elementos diferentes e complementares, que se desenvolve por uma longa duração [...] o que caracteriza a série [...] é um impulso globalizante plural, que tenta reconstituir a experiência dos Chicanos do Vale do Rio Grande em toda a sua complexidade histórica e social... (MARTÍN RODRÍGUEZ, 1993, p. 21).

Com seus personagens de condição modesta (figuras de patriarcas, de bêbados, de prostitutas, de padres, de curandeiros), R. Hinojosa recria a “história oral de seu povo, uma história que ouviu da boca de seus próximos, de seus vizinhos e dos velhos do vilarejo” (RODRÍGUEZ DEL PINO, 1994, p. 18). O conto extraído de Klail City y sus alrededores intitulado “Aurelio Mora” ilustra bem essa vontade. Imiscui-se nele uma violenta crítica social, como em cada um dos outros relatos:

Don Aurelio es (o fue) el padre de Ambrosio Mora, veterano de la Segunda Guerra Mundial, a quien Van Meers (diputado del sheriff de Belken) balareó en frente de la J. C. Penney [famosa rede de lojas bastante luxuosa nos Estados Unidos] en el centro de Flora un domingo de palmas. [...]

La muerte de Ambrosio resultó en mucha gritería por parte de la raza vieja y aun más reflexión entre los veteranos que se juntaron para organizar algo; no sabían qué precisamente pero algo para que “ya no nos trataran como bestias de carga” [...] mataron a Ambrosio Mora (¿quién le llora?)

Don Aurelio Mora se pasa los días que le quedan sentado en una banca del parque pensando [...]. Don Aurelio tiene que morir, bien lo sabe, pero dice que ha pactado con Dios y con el diablo y que ninguno se le llevará hasta que Van Meers también muera. Le lleva más de cuarto de siglo en edad pero tiene

toda la paciencia del mundo y tal vez él mismo asista al entierro del matador de su hijo (HINOJOSA, 1994, p. 36).

Com *The House of Mango Street*, obra publicada em 1984, que teve grande sucesso e que desde então passou à corrente dominante nos Estados Unidos, Sandra Cisneros fixa a tendência que faz do bairro ao mesmo tempo uma matriz espacial e um reservatório de histórias. Essa coletânea, composta de quarenta e cinco relatos breves, consagra a fórmula. Através de cada uma das vinhetas, a narradora, uma moça rebelde, descreve, por meio de esquetes de inspiração ingênua, seu universo, o bairro, sua família e suas amigas. A primeira vinheta começa com essas palavras:

We didn't always live on Mango Street. Before that we lived on Loomis on the third floor, and before that we lived on Keeler. Before Keeler it was Paulina, and before that I can't remember. But what I remember most is moving a lot. Each time it seemed there'd be one more of us. [...] Once when we were living on Loomis, a nun from my school passed by and saw me playing out front. [...]

Where do you live? she asked.

There, I said pointing up to the third floor.

You live there?

There. I had to look to where she pointed – the third floor, the paint peeling, wooden bars Papa had nailed on the windows so we wouldn't fall out. You live there? The way she said it made me feel like nothing. There. I lived there. I nodded (CISNEROS, 1984, p. 3-5).

Nesse texto, a aspereza da realidade é colocada um pouco à distância pela jovem narradora. Somente o olhar do outro provoca a tomada de consciência. Contudo, a visão dessa casa em ruínas mostra bem que o bairro permanece “uma ferida aberta” no flanco da sociedade americana e “representa o inverso inconfessável, do prestigioso sistema que a rege” (ROCARD, 1980, p. 350). Em *The House*, todavia, a rejeição da escrita e da pobreza em incipit permite desenvolver outra visão. O olhar de Esperanza, com efeito, não se detém *belong to*” [CISNEROS, 1984, p.110]): ela diz a exclusão, inclui-se em uma cadeia de exclusão e paralelamente se libera fazendo, como R. Hinojosa, do bairro um lugar de memória.

4 A CONTESTAÇÃO DO PARADÍGMA IDENTITÁRIO

Talvez por reação frente ao sucesso alcançado por *The House on Mango Street*, texto muito estudado nas universidades norte-americanas, em particular no campo dos estudos feministas, a maior parte dos romancistas da nova geração recusam o olhar, ao mesmo tempo nostálgico e de certa forma lenitivo, que Sandra Cisneros dirige sobre o bairro. Desde 1989, em *The Line of the Sun*, Judith Ortiz Cofer criticava a representação do bairro como figura reduzida do país natal, representação que era geralmente acompanhada de uma “economia da nostalgia” (BREVIGLIERI, 2010, p. 65-6). Marisol, a jovem narradora, insurgia-se contra os moradores do El building e a “esquizofrenia cultural” mantida pela maneira com que viviam nesse imóvel, verdadeiro “pueblo vertical” porto-riquenho (ORTIZ COFER, 1989, p. 170 e p. 206):

I put my coat on and left the apartment. The smells of beans boiling in a dozen kitchens assailed my nostrils. Rice and beans, the unimaginative staple food of all these people who re-created every day the same routines they had follow in their mamá's houses so long ago. Except that here in PaterSON, in the cold rooms stories above the frozen ground, the smells and sounds of a lost way of life could only be a parody. (ORTIZ COFER, 1989, p. 233).

O ataque faz-se ainda mais virulento em *Drown*, onde Junot Díaz caricaturiza o nacionalismo fajuto que caracteriza Washington Heights, o bairro de Nova Iorque que tem a maior concentração de habitantes de origem dominicana:

Everything in Washington Heights is Dominican. You can't go a block without passing a Quisqueya Bakery or a Quisqueya Supermercado or a Hotel Quisqueya. If I were to park the truck and get out nobody would take me for a delivery man; I could be the guy who's on the street corner selling Dominican flags. (DÍAZ, 1996, 107).

O universo descrito por Alejandro Morales em *Barrio on The Edge* evoca, por seu turno, *Last Exit to Brooklyn*, de Hubert Selby Jr. A violência, o sexo e a droga reinam nesse lugar, verdadeiro campo de batalha onde sobrevive, em um bolsão quartomundista do tecido urbano, uma população de Chicanos. O bairro é descrito em uma estética excessiva, que leva ao grotesco os efeitos de distorção e de desproporção próprias. Como escreve Francisco Lomelí: “apresentado como uma cruel excrescência da sociedade dominante, que o produziu e o rejeitou, abandonado como um amontoado de lixo não reciclável. [...] o bairro tornou-se um ponto de radiação absoluto (“a ground

zero”) [...], chamado a se tornar no futuro uma rampa de saída da auto-estrada ou o estacionamento de uma rede de lojas de departamentos.” (LOMELÍ, 1997, p.7-8). Para traduzir esse estado de abandono, Alejandro Morales desenvolve uma escrita específica, de uma grande qualidade poética:

El barrio no cambia; parece que jamás cambiará. Las casas en fila con sus cercos blancos así caminan por la calle. Ahora los cercos están salpicados de lodo. Había llovido por tres días; el lugar parecía una región del sur, un pantano. La gente vivía y no se quejaba. El agua subió hasta la orilla del pedazo pequeño de césped que bordeaba la casa. Las nubes corrían, tal vez querían escarpase de los reflejos en los charcos de agua (MORALES, 1997, p.65).

5 CONCLUSÃO EM DIREÇÃO A UMA PRÁTICA CONTRAPÚNTICA

Apesar do encaminhamento cronológico que adotei, não defenderei de maneira alguma uma leitura “evolucionista” do bairro. Se, no começo, esse motivo era sobretudo político e conter a matéria humana da comunidade, enquadrando-a em uma sucessão de grandes planos. Ligando-se aa comunidade, a literatura juvenil tende a modificar a representação sombria e realista que lhe dava Mario Suárez em “El hoyo” (“O buraco”), em 1947: “Except for some tall trees which nobody has ever cared to identify, nurse, or destroy, the main things known to grow in the general area are weeds, garbage piles, dark-eyed chavalos, and dogs. ” (SUÁREZ, 1947, p. 114). Do buraco, lugar de uma filiação monstruosa, de onde saíam, como ervas daninhas, crianças órfãs, sem família e sem laço, o escritor para jovens faz, então, não apenas um lugar de vida, mas seu lugar, uma espécie de país natal, um território da infância e da adolescência sobre o qual ele pousa um olhar frequentemente tomado de nostalgia. As cinco coletâneas juvenis que estudei no artigo “Stories of the Barrio, ou as aventuras de um formato de sucesso” apresentam as mesmas características. Contudo, declinando uma mesma fórmula, a série composta por Stories from El Barrio, de P. Thomas, Living Up the Street, de Gary Soto, The Storyteller With Nike Airs and other Barrio Stories, de Kleya Forté-Escamilla, An Island Like You, de J. Ortiz Cofer e Stories from the Barrio and Other Hoods, de M. Velez faz paralelamente aparecer um funcionamento de tipo intertextual bastante notável. As cinco coletâneas parecem, com efeito, desenvolver-se respondendo umas às outras.

Elas se encadeiam e fazem eco umas às outras, em um jogo de contrapesos, do qual darei apenas um exemplo.

Em *An Island Like You*, J. Ortiz Cofer, cujo romance *The Line of the Sun* eu havia evocado anteriormente, destaca o aspecto íntimo e caloroso do bairro, uma pequena ilha, certamente, mas também, como sublinha o título, um espaço adaptado ao sujeito, porque concebido à sua imagem. Um universo novaiorquino acolhedor e familiar é posto em cena, um mundo aberto que recusa toda forma de discriminação, tanto sexual quanto de geração. De fato, todo o relato repousa sobre a construção de certa familiaridade entre o leitor e certos personagens que, entrevistados em um conto, retornam ao primeiro plano em outro. Outra característica, *An Island Like You* inscreve explicitamente um jogo intertextual e contrapúntico com a obra que faz doravante referência: *The House on Mango Street*. Enquanto S. Cisneros termina a coletânea com o adeus de Esperanza ao mundo do bairro e a seus habitantes, *An Island Like You* conclui-se em um movimento inverso, que reforça a ligação sentimental e militante, pouco a pouco ele deu lugar a textos mosaicos, procedendo frequentemente por meio de ecos intertextuais. É hoje esse funcionamento que me parece o mais significativo: a escrita do bairro e seu imaginário evoluem por reação de um texto a outro. Para evidenciar esse fenômeno, concluirei sobre a prática que emerge bastante explicitamente na literatura juvenil, fenômeno que pude analisar em “*Stories of the Barrio*, ou as aventuras de um formato de sucesso” (PINÇONNAT, 2010).

Utilizando expressões como “*stories of*” ou “*stories from the barrio*” no título ou no subtítulo de suas obras (penso, por exemplo, em *Stories from El Barrio* 1978, de Piri Thomas, primeira coletânea de contos para jovens que levava um título assim, ou em *An Island Like You*, com o subtítulo de *Stories of the Barrio* 1995, de Judith Ortiz Cofer, os autores para jovens utilizam o formato da coletânea de contos para fazer da comunidade um espaço fonte que investem para narrar a história de alguns de seus personagens, e isso a partir de uma forma que apresenta a vantagem – como a estrutura quadriculada da cidade americana – de física do personagem ao lugar comunitário. A força desse laço manifesta-se essencialmente nos dois últimos contos. O antepenúltimo, “*Home to El Bulding*”, conta a história de Anita, uma jovem que se prepara para deixar o apartamento da família para levar sua vida em outro bairro, junto a seu noivo. O texto descreve inicialmente o bairro, de forma humorística, como “um universo alternativo”: “*That’s*

what they call it on Star Trek when the crew of the starship Enterprise find themselves in another world that may look like Earth, but where [...] none of the usual rules apply (ORTIZ COFER, 1995, p.131). O final do conto reverte, todavia, essa visão. El Building, o edifício povoado de porto-riquenhos, onde reinam hábitos que Anita julga obsoletos, transforma-se sob o olhar da jovem em um lugar protetor que ela quer impacientemente reencontrar: “She’s always thought that the old gray tenement building with its iron fire escapes hanging from its sides like bars made it look like a prison or an insane asylum. But right now she just want to let the place swallow her. She wants to be in its belly.” (ORTIZ COFER, 1995, 142) A imagem matricial, reconfortante, que o imóvel familiar envia se opõe àquela fornecida em “A House of My Own”, vinheta com a qual termina The House on Mango Street:

Not a flat. Not an apartment in back. Not a man’s house. Not a daddy’s. A house all my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody’s garbage to pick up after.

Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before a poem (CISNEROS, 1984, p.108).

Retomando, nessa vinheta, o título de Virginia Woolf, *A Room of One’s Own* (Um teto todo seu), Sandra Cisneros desenha uma casa onírica que se apresenta como lugar de “ego especular” (PUJOL, 1964, p.17). Um sujeito desenha-se fora do campo e se esboça projetando-se em um espaço reduzido e íntimo. Ao inverso, tanto em “Home to El Building” (“El Building, volta para casa”), de título revelador, quanto em “White Balloons”, último conto de *An Island Like You*, Judith Ortiz Cofer termina sua coletânea com símbolos de reunião e de reconciliação. Em “White Balloons” (“Balões brancos”), a comunidade reúne-se para um adeus ao mesmo tempo festivo e solene. Em um gesto de arrependimento, todos os habitantes reunidos sobre a plataforma superior do imóvel participam de um lançar de balões em memória de um filho do bairro. Homossexual e doente de AIDS, Rick Sanchez nunca tinha encontrado seu lugar entre eles.

Se é quase com uma dedicatória – ou uma doação, mas também a afirmação de uma separação – que se termina The House on Mango Street (“I have gone away to

come back. For the ones I left behind. For the ones who cannot out” [CISNEROS, 1984,

p.110]), *An Island Like You* conclui-se com uma cena que remete às imagens piedosas latino-americanas, de estética um tanto kitsch. Uma ascensão é celebrada, consagrando a emergência de um novo corpo – místico? – comunitário:

Before long the purple, blue, and orange sky above our building was filled with white balloons carrying the name “Rick Sanchez” toward the setting sun. Under the last rays of light, everything and everyone on the roof took a sort of golden glow, and it all looked so peaceful: like a family posing for a picture after a celebration (ORTIZ COFER, 1995, p.165).

◆ **Crystel Pinçonat**

Professeur de Littérature Générale et Comparée, Responsable du master “Traduction littéraire et transferts culturels” – POLE LETTRES ET ARTS Aix-Marseille Université – SCHUMAN-ALLSH – Bâtiment EGGER (salle courrier D. 220) – 29 avenue R. Schuman – 13628 Aix-en-Provence. Tél: +33(0)4 13 55 35 65. Site: <http://cielam.univ-amu.fr/membre/682> – Email: crystel.pinconnat@univ-amu.fr Parution récente: *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l’immigration*, Paris, Classiques Garnier 2016.

REFERÊNCIAS

BREVIGLIERI, Marc. “De la cohésion de vie du migrant: déplacement migratoire et orientation existentielle”. *Revue européenne des migrations internationales*. Vol. 26, n° 2, 2010, p.57-76.

BRUCE-NOVOA, Juan. “Canonical and Non-Canonical Texts”. *Retrospace*. Houston, Arte Público Press, 1990.

CISNEROS, Sandra. (1984). *La Petite fille de la rue Mango*. Trad. A. Saumont. Paris, Nil éditions, 1996.

CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York, Vintage Book, 1984.

COHAN (Graschinsky de), Graciela. “Histoire, migration et déracinement: le legs de Marie Langer”. *Topique*. n° 80, 2002, p.63-79.

COTA-CÁRDENAS, Margarita. “The Faith of Activists: Barrios, Cities, and the Chicana Feminist Response”. *Frontiers: A Journal of Women Studies*. Vol. 14, n° 2, 1994, p. 51-80.

- DÍAZ, Junot. (1996). Comment sortir une latina, une black, une blonde ou une métisse. Trad. R. Lambrechts. Paris, Plon, "Feux croisés", 1998.
- DÍAZ, Junot. Drown. London, Faber & Faber, 1996.
- EIGUER, Alberto. "Le faux-self du migrant". R. Kaës et al. Différences culturelles et souffrance de l'identité. Paris, Dunod, 1998, p. 89-106.
- FONKOUA, Romuald. Littérature et savoir. Afrique, Antilles, Europe, Document de synthèse, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle), 2001, communication personnelle.
- GELFANT, Blanche H. The American City Novel. Norman, U. of Oklahoma P., 1954.
- GRANDJEAT, Yves-Charles. "Introduction". Y.-C. Grandjeat, É. Andouard-Labarthe, C. Lerat, S. Ricard (dir.), Écritures hispaniques aux États-Unis: mémoire et mutations. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990.
- HÉMON, Eva. "Le temps des migrants; les temps de l'exil". *Thérapie Familiale*. Vol. 23, n° 2, 2002, p. 183-194.
- HINOJOSA, Rolando. (1976). Klail City y sus alrededores. Tempe, Arizona, Clásicos chicanos/Chicanos Classics 8, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1994.
- JONES-CORREA, Michael. Between Two Nations: The Political Predicament of Latinos in New York City. Ithaca / London, Cornell U. P., 1998, p. 111-117.
- LOMELÍ, Francisco A. "Hard-Core Barrio Revisited: Violence, Sex, Drugs, and Videotape Through a Chicano Darky Glass". A. Morales. Barrio on The Edge, Caras viejas y vino nuevo. Tempe, Arizona, Clásicos Chicanos/Chicano Classics 10, 1997.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel M. Rolando Hinojosa y su "cronicón" chicano: Una novela del lector. Universidad de Sevilla, "Filosofía y letras", 1993.
- MORALES, Alejandro. Barrio on The Edge, Caras viejas y vino nuevo. Tempe, Arizona, Clásicos Chicanos/Chicano Classics 10, 1997.
- ORTIZ COFER, Judith. The Line of the Sun. Athens and London, The U. of Georgia P., 1989.
- PARK, Robert E. (1925) The City. Suggestions for Investigations of Human Behavior in The Urban Environment, Chicago, Midway Reprint, 1984.
- PINÇONNAT, Crystel. "Stories of the Barrio, ou les aventures d'une forme à succès". Lire le récit bref. Littérature générale et littérature pour la jeunesse, journées scientifiques des 17 et 18 juin 2010, organisées par Patricia Eichel-Lojkine (à paraître).
- PUJOL, Robert. "Approche théorique du fantasme". *La Psychanalyse*. n° 8, 1964, p. 1146.

RICCEUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2000.

ROCARD, Marcienne. *Les Fils du soleil, La Minorité mexicaine à travers la littérature des États-Unis*. Paris, Maisonneuve et Larose, 1980.

RODRÍGUEZ DEL PINO, Salvador. "Génesis del mundo chicano según Rolando Hinojosa". R. Hinojosa. *Estampas del Valle*. Tempe, Arizona, Bilingual Press, Editorial Bilingüe, 1994, p. 10-18.

ROSALES, Jesús. *La narrativa de Alejandro Morales: encuentro, historia y compromiso social*. New York. Peter Lang, 1999.

SOTO, Pedro Juan. *Spiks*. México. J. Pablos, 1956.



Fotografia: Aurílio Santos

Errância e exaltação: Os Gansos selvagens de Bassan revisitado

Danielle Forget

Resumo:

É através do encontro entre “errância” e “paixão” que queremos questionar a presença da violência em *Os gansos selvagens de Bassan*, este romance de Anne Hébert, publicado em 1982. Uma releitura do romance se impõe afim de bem assegurar-se das coisas: a violência destaca-se não tanto de um referencial admitido como violento em nosso universo sociocultural – mesmo que a remissão a fatos criminais tenha uma incidência – mas sobressai antes de tudo da escrita. A violência se propaga pela ativação da paixão, esta manifestação particular e exacerbada do pathos, em todo o decorrer do romance. O pathos é um princípio estruturante e organizacional do discurso, e, desta forma, ele se constitui em fundamento da interpretação do texto. Mais diretamente convocado neste estudo, o aspecto pragmático da intersubjetividade: longe de comportar um interesse unicamente da psicologia individual, a paixão se impõe como encontro entre o indivíduo e o mundo. Ela estabelece uma certa relação com os outros. “Os gansos selvagens de Bassan” permite uma incursão nos meandros do desejo, tanto no plano narrativo quanto no enunciativo.

Palavras-chave: Alteridade. Errância. Pathos. Intersubjetividade.

1 INTRODUÇÃO

Quando um relato é elaborado a partir de episódios de doença grave, de morte súbita ou, pior ainda, de assassinatos, não se contesta a presença do trágico. Na literatura quebequense são abundantes esses heróis de destino estrondoso e que não deixam de nos comover: Menaud perde a razão, Jean, o Magro, sucumbe sob os efeitos da tuberculose, para citar somente alguns. Esses destinos comportam uma violência que repercute sobre nós, leitores, por meio de eventos que afetam os personagens.

Mesmo sendo o vivido solicitado no relato, é a *mis en œuvre* particular do pathos – no sentido retórico do que é ativado para suscitar e comunicar a emoção – que reterá nossa atenção. A exploração da errância com relação às paixões no romance de Anne Hébert, *Os gansos selvagens de Bassan*, nos parece responsável pelos contornos específicos de sua intriga.

Com efeito, é por meio de “errância” e “paixão” que pretendemos interrogar a presença da violência nesse romance: esta última diz respeito não tanto a um referencial que foi

consagrado como violento em nosso universo sócio-cultural – mesmo se a referência a fatos criminais tem uma incidência –, mas diz muito mais respeito à escritura: um efeito de discurso que se propaga pela ativação da paixão, essa manifestação particular e exacerbada do pathos, ao longo de todo o romance.

2 PAIXÕES

A “paixão” penetra de bom grado no vocabulário dos estudos literários, mas o termo está geralmente associado ao retrato de um ou de vários personagens; designa as pulsões irrepreensíveis do indivíduo que servirão para caracterizá-lo e para compreender sua conduta. Consideraremos, de preferência, as paixões como “esse fluxo de afetos transmitidos do locutor, quando toma a palavra, em direção ao destinatário, e que age como um dos componentes determinantes da adesão deste último à causa defendida pelo locutor/orador”. É evidente que o texto literário obrigará a considerar níveis complexos de intervenção: entre personagens, como instâncias da troca, e entre narrador e narratário. No prolongamento de *Passions bavardes* (2009), a paixão é abordada como princípio estruturante e organizacional do discurso e, a esse título, constitui-se em fundamento da interpretação do texto. Mais diretamente convocado nesse estudo, tem-se o nível pragmático da intersubjetividade: longe de possuir interesse unicamente do ponto de vista da psicologia individual, a paixão impõe-se como encontro entre o indivíduo e o mundo: ela estabelece certo relacionamento com os outros. Ela assume, assim, um lugar importante, determinando o teor linguageiro das proposições, seu poder ilocutório de transformação da relação com o Outro – personagens ou narrador –, insinuando-se na estética do texto. É preciso, pois sublinhar que, na obra de ficção, há apenas um estado passional inundando o personagem e transfigurando-o. Essas paixões não se limitam a um rótulo colocado sobre o personagem na composição de um retrato. Ultrapassando o plano da interioridade, elas se dão como intersubjetividade, isto é, como “forças” potenciais na interação com o outro, o que autoriza um modo de apreensão pelo aspecto discursivo: o amor, por exemplo, será abordado como verbalização de um estado, mais frequentemente por meio de expressões reconhecíveis (a declaração de amor, com o valor *hic et nunc* de um “eu te amo”, como sendo o arquétipo) ou, se ele não é verbalizado, é o não dito que se encarregará do valor pragmático apropriado no contexto.

A fim de melhor avaliar o efeito das paixões no campo literário, é importante convocar o pano de fundo cognitivo e ideológico: surgem aí o ponto de vista do autor apostando nas paixões, o do destinatário leitor interpretando-o, assim como os nossos reflexos mais gerais compostos de imaginários coletivos, estes últimos preenchendo com seu “prêt à penser” as situações submetidas à interpretação. Dito de outra forma, o que determina nossa concepção da paixão – e que compõe a semântica – é retrabalhado na órbita do texto que se elabora. Marcas do pathos permeiam o texto, assinalando seus princípios de desenvolvimento e de coerência. Esses indícios concernentes ao pathos manifestam-se apenas localmente – pelo gesto de um personagem, por suas expressões ou por um comentário –, mas se estenderão na trama narrativa para condicionar a interpretação da paixão e influenciar a orientação do texto, como veremos.

Assim, com relação à obra como um todo, consideraremos as paixões como uma elaboração: o texto constrói então esse estado patético na própria escrita por meio de certa distribuição dos traços ligados aos sentimentos, aos pensamentos, às atitudes; ele é acrescido de outros procedimentos no plano narrativo (diálogos, ordenamentos de micro-relatos, etc.) e os converte em impulso, numa relação de força entre os interventores. Os gansos selvagens de Bassan, romance de Anne Hébert publicado em 1982, merece ser relido a partir dessa noção de paixão. O tratamento que esta última recebe está intimamente ligado a uma visão subjacente da errância e da alteridade.

3 OS GANSOS SELVAGENS DE BASSAN E A VIOLÊNCIA

Esse relato de Anne Hébert organiza-se inteiramente em torno de um acontecimento: a morte das jovens irmãs Atkins, duas adolescentes declaradas como desaparecidas; descobrir-se-á que elas foram assassinadas por Stevens Brown. Ele conduz a intriga à qual irão se juntar episódios secundários. Se o assassinato retém a atenção do leitor ao longo de todo o romance, seu teor exato não é dado desde o início, uma vez que se pode somente pressentir que um grande infortúnio aconteceu. Alusões, subentendidos, reenvios intertextuais ao discurso religioso por meio do tema da falta e da punição encarregam-se de suscitar a interrogação, o que conduz a leitura em direção à busca de um saber que concerne esse “terrível” acontecimento.

Michel Meyer afirma que as paixões suscitam uma “problematologia” que nos leva a fazer a nós mesmos uma pergunta do tipo: “Até onde se dispõe a ir aquele que está tomado por uma paixão?” Transportado para a obra de ficção, esse questionamento é, como preconizamos, uma garantia de tensão dramática, senão de suspense. É isso mesmo que nos prende, em *Os gansos selvagens* de Bassan, por meio da construção dramática da força, a dos personagens tomados pelo seu destino e a dos desejos que se exercem sobre eles.

Voltemos à “verdade” sobre o assassinato: além de imprecisa, ela é revelada de maneira fragmentada; com efeito, o romance desenvolve-se de um modo original, cada capítulo encarregando-se de expressar a voz de um personagem sob a forma de trechos de diário, de carta, de “livro”. A escolha desse desenvolvimento narrativo contribui para dispersar a verdade sobre o assassinato, ao mesmo tempo em que se apresenta como testemunhos variados sobre essa questão, fazendo eco à investigação policial que será conduzida no vilarejo de Griffin Creek e que visa a recolher os depoimentos dos interventores. Assim, a fragmentação, em pontos de vista diferentes, torna a busca de um ponto de vista confiável, a “verdade” dos fatos, ainda mais inatingível.

No vilarejo de Griffin Creek, Stevens Brown é o personagem enigmático por excelência. Ele retorna ao país após uma ausência de uns cinco anos e o mistério paira em torno dele. Além da confiança que demonstra, ele possui um físico atraente e se dá conta rapidamente de seus atrativos com as mulheres; aliás, sua prima Maureen o cobiça, assim como as priminhas Nora e Olivia. Outros homens se comparam com ele, impressionados de que ele tenha ido até os Estados Unidos. Nesse vilarejo, onde o modo de vida é previsível e regado por “normas” tanto religiosas quanto sociais, Stevens representa a figura do estrangeiro frequentemente explorada na literatura. Sem ser completamente “exótico”, já que pertencente ao parentesco e proveniente desse meio, ele encarna, mesmo assim, o estrangeiro por uma espécie de exacerbação de seus traços de alteridade. Sua diferença em relação aos “outros do lugar” manifesta-se sem cessar, tanto por seu ponto de vista sobre os outros quanto, inversamente, por meio da imagem que os outros fazem dele. Ele é o rebelde, afastando-se das regras tácitas que preservam os bons costumes nesse vilarejo. Em suma, ele tem o ethos de um ser aventureiro: aliás, ele vai atrás de intrigas, fascinado que é pelas mulheres, e por suas primas em particular.

Pouco a pouco, no olhar dos outros e nas falas que se tem sobre ele, o mal se associa ao personagem. Eis Stevens, falando de Maureen: “Ela me responde delicadamente que eu sou um filho mau e ingrato e, ao mesmo tempo, ela sorri”. Ele manifesta-se sobretudo por meio do desejo, esse ímpeto a partir do qual Aristóteles considera o fundamento das paixões. O desejo é esse impulso que busca satisfação: ele pode se exteriorizar pelo prazer como pode aparecer por meio da dor e do tormento. Essa segunda face é sem dúvida a mais explorada no romance; o personagem de Stevens é rico nesse sentido, tanto por sua interação com o meio quanto pelo modo de expressividade pelo qual o relato nos revela o desejo. Quer seja expressão ou ausência de expressão, o desejo é essa paixão pela qual o personagem mostra sua interioridade, produz efeitos sobre outrem ou submete-se à sua influência. Ele exemplifica certo relacionamento com o mundo e, assim como no caso de todas as paixões, passa pela palavra do narrador, dos personagens.

No começo do romance, o desaparecimento das primas Atkins e o possível assassinato, nos é inicialmente acessível por meio de várias vozes e pela de Stevens. A intimidade dos personagens se mostra por monólogo interior tomando a forma do segredo a ser guardado; às vezes, ela embaralha as referências temporais: contra o tempo, pela evocação de lembranças, o presente tenta purgar a dor de um passado, ou busca um esclarecimento, como se os eventos em torno do assassinato ultrapassassem o entendimento. Encontra-se aí uma característica do estado passional: a virulência que ele provoca impede o indivíduo de ver claramente em si mesmo, condição essencial para atingir o domínio de si. Os personagens e, em maior dose, Stevens, são tomados de paixão, esta última se perfilando inicialmente no segredo, para ser gradualmente desvendada na medida em que todos não podem escapar da verdade que concerne o assassinato.

4 A PALAVRA AUSENTE

Exceto Stevens, que se confina no desinteresse, todos os outros personagens terão dolorosamente a responsabilidade por essa busca da verdade. Alternadamente, ao longo dos capítulos que levam em conta o ponto de vista de uns e de outros, eles tentarão falar sobre o acontecimento, escondendo suas pulsões profundas. A dificuldade lhes levará a se

refugiar no não dito, outra manifestação da falta e do mal de que acabam por se sentirem culpados. A ocorrência da imprecisão para descrever o verão de 1936 e o recurso frequente às reticências, essa figura que interrompe a frase e deixa o pensamento suspenso, é testemunha disso. No plano semântico, um modelo cognitivo está assim em ação, pelo qual o leitor apela aos topos: quanto mais alguém busca calar uma coisa, mais ela deve ser importante a seus olhos. Calar o mal que foi feito, calar o responsável – apesar das suspeitas que recaem sobre Stevens – e calar a paixão que está na origem da tragédia e que a motiva.

A palavra – e sua contrapartida, o silêncio – atrai a atenção sobre si em despeito das manifestações da paixão que assinalam sobretudo a perturbação, como uma incapacidade a assumir uma verdade, uma identidade, uma responsabilidade. A expressão livre do desejo é quase impossível. Maureen, quando descobre a que ponto Stevens lhe atrai, restringe-se a camuflar seus tremores, a fugir do olhar de seu primo a fim de não se trair.

Mas a voz de minha prima é branca, sem nenhuma entonação. Ela se deixa escorregar a meus pés, mole como uma boneca de pano. Em um sopro... [...] Após um momento, vejo bem que ela não tem mais força nenhuma nos braços e nas pernas. Ela começa a tremer. Posso ver uma veia grossa bater no seu pescoço (GSB, p. 68).

Já Stevens não leva a sério sua relação com Maureen. Ela é como o bom pão do qual ele se alimenta e que só parece lhe atrair para a satisfação de suas necessidades, para seu conforto egoísta. Nenhum acerto sobre a relação deles, provavelmente porque ela não passa do estágio primário do acasalamento: pelo menos é assim que Stevens a vê, Maureen não tendo direito ao capítulo para afirmar seu ponto de vista e não busca nem mesmo se impor, uma vez que é “dominada” por seu desejo passional.

As primas Atkins, de quinze e dezessete anos, poderiam, na inocência de sua juventude, mostrar abertamente a atração que tinham por Stevens. Uma vez mais, os gestos e os sintomas da paixão, como o acanhamento, o rubor, etc., vão se encarregar de estabelecer a presença de sentimentos, mais do que a palavra. Estes últimos são, entretanto, contraditórios, pois as primas assumirão às vezes um desejo claro, enquanto que, em outras vezes, prevalecerá a influência de representações repletas de amor.

Um dia será o louco amor, uma espécie de rei, bonito e forte, virá pela estrada de Griffin Creek, eu o reconhecerei prontamente, o brilho de sua pele, o coração sem defeito visível através de seu peito nu... Ele tomará minha mão e me fará rainha na frente de todos os habitantes de Griffin Creek reunidos à beira da estrada para nos saudar (GSB, p. 120).

Essa visão que é quase uma fórmula opõe-se à espontaneidade, à consideração individualizada do desejo, os estereótipos mostrando uma palavra não diferenciada. Essas jovens são apenas hesitações, reformulações paradoxais interiorizadas que coabitam com as palavras provocadoras, por falta de domínio dos códigos usuais para cortejar.

O plano de interação não pode ser negligenciado, pois lembremos que a paixão como discurso é também reação, resposta e relação de força. A atração de Nora e Olivia por Stevens suscitará a rivalidade entre elas: encontrar sobre quem pousa o olhar do homem faz, a partir de então, parte das preocupações delas, em detrimento da solidariedade anterior.

A exteriorização verbal da paixão ou sua ausência, que deixa transparecer perturbações, não deveria surpreender, tendo em vista o papel simbólico da palavra, notadamente face à identidade. Nomear é fazer existir, como tão bem mostrou Anne Hébert nesse outro romance, *Le premier jardin*, no qual Flora Fontanges reativa a memória dessas mulheres que pereceram no incêndio do hospício, citando o nome de cada uma, como se os mortos fossem chamados em socorro para “fazê-los encarnar de novo”. Esse ato enunciativo tem um alcance simbólico: o de dar novamente vida a uma face esquecida da história da Nova-França e de inscrevê-la em uma genealogia feminina. Inversamente, a palavra mata, remonta a uma recusa ou à impossibilidade de assumir uma identidade. A atitude dos personagens frente a suas paixões é testemunha dessa dificuldade de ser, divididos que estão entre o prazer e a dor que esse desejo proporciona.

Vários estudos esclareceram a defesa subjacente do romance em favor da causa das mulheres, denunciando a dominação masculina que se exerce pela força física e, mais insidiosamente, pela confrontação psicológica. Patricia Smart mostra bem que a intenção da autora passa pela negação de uma identidade e a tensão em direção a um ato destrutivo.

O duplo estupro e assassinato de Nora e Olivia Atkins por Stevens Brown em *Os gansos selvagens de Bassan*, de Anne Hébert reproduz a mesma economia de um desejo

masculino que esmaga seu objeto, o mesmo impasse cultural, o mesmo apocalipse de violência que os romances masculinos. Mas, sob o olhar de uma mulher, a metáfora do assassinato transforma-se, tornando-se o motor de uma escrita de resistência, o que afirma os direitos de um desejo e de um gozo do qual as mulheres foram sempre portadoras; escrita que insiste, para além da morte dos protagonistas femininos, sobre a necessidade de uma transformação cultural.

O romance procede também de uma reflexão filosófica acerca do papel atribuído ao desejo nesse recanto do país onde o puritanismo engendra atitudes conformistas a respeito de comportamentos julgados repreensíveis, quando não desviantes. Negar ao desejo todo direito à palavra, salvo quando caucionado por Deus (que encarna o Verbo, é preciso lembrar), é o mesmo que dar lugar à culpabilidade, mas também aos excessos da deriva, seja no que concerne o amor parental, conjugal, ou outro. Com efeito, o desejo carnal e a reminiscência do assassinato revelam outras faces da vida de Stevens. Dessa vez, longe de ser o predador, ele é vítima de seus pais, sobretudo de seu pai que, além de violências físicas, impõe-lhe a humilhação da rejeição. É por meio de lembranças ou de alusões que essas violências vêm à tona, a fragmentação da revelação acentuando a dor associada à memória delas. Aliás, não se sabe, desde o início, que um pacto tácito com Maureen torna o assunto dos pais um tabu? Mesmo se o personagem de Stevens, como mencionamos, é predominantemente propenso à associação entre o assassinato e seu estatuto de estrangeiro nesse meio, outros como o reverendo Jones são confrontados à falta: o suicídio de sua mulher Irène será abordado apenas com meias palavras e constantemente na suspeita de ligações obscuras que pesam sobre ele. Do adultério, põe-se a temer a perversidade, tanto o relato o mostra tomado pela vertigem passional, do que se encarrega a escrita por repetições, reforços e alusões. A intertextualidade funda-se sobre o registro religioso, nesse trecho do livro de Nora:

O lobo tem a aparência de meu tio Nicolas, sua roupa preta e sua corpulência, seu ar confuso de homem consagrado que o demônio tenta como a Jesus sobre a montanha. Ele bem viu que eu estava tomada de cólera e não em meu estado normal. Tenho certeza que isso o excita (GSB, p. 128).

No romance, o objeto cobiçado é onipresente por meio do desejo: este último toma formas diversas, mas parece quase impossível de ser satisfeito. Apresenta-se em

outros personagens. No reverendo Nicolas Brown, toma ar de um domínio que a autoridade das santas escrituras, muitas vezes evocadas, não pode combater. Maureen, por seu turno, após ficar muitos anos esperando por Stevens, dirige-se, contudo, novamente a ele, sem nem mesmo se preocupar com a contrapartida. Quanto às primas Nora e Olivia, elas oscilarão entre o medo e a excitação do prazer antecipado: cederão, apesar de tudo, à este último, o que não as impedirá de colar a esse amor a visão de um mal necessário, de alguma forma, para tornar-se mulher.

Dada a inscrição pragmática das paixões nas relações de força entre os participantes, compreende-se que o amor possa apresentar-se sob formas variadas, e mesmo imprevisíveis e contraditórias, quando o controle da situação escapa aos personagens. O ciúme surgirá como o inverso do amor, quando não é o medo, a vontade ou a cólera que confundirá os espíritos. Seu domínio cria as condições de uma palavra freada, ou mata.

5 A DINÂMICA DO TEXTO

Stevens Brown serve mais frequentemente de pivô à cartografia das paixões que envolvem o desejo. Deve-se surpreender-se com isso, dado o papel que ele desempenha no romance e que o destaca dos outros singularizando-o, o que não exclui os jogos de correspondência com outros personagens (não possui ele afinidades com Nicolas Brown, outras ainda com seu irmão, Perceval?). Mas a complexidade desponta pelos paradoxos atualizados ao longo desses testemunhos de vozes múltiplas.

O relato não nos “conta” do que Stevens pôde se tornar culpável, mas, mais importante do que isso, ele nos faz participar, experimentar seu desejo por efeito patético. Muito cedo, surgem seu mal-estar em relação a seu meio, a memória de uma infância sob o domínio do medo, da qual restam alguns vestígios quando ele chega ao vilarejo, no começo do relato. Se é importante destacar a dispositio (entendemos, aqui, a ordem de aparecimento das ações), é somente em seguida que Stevens apresenta-se a nós por meio do desejo, o seu, mas sobretudo o que é dirigido a ele. Uma mudança ocorre. A atração que ele suscita torna-se uma arma e ele a usa como um poder, uma variante do desejo que toma a forma da dominação. Essa passagem deixa despontar a violência,

remetendo à mitologia do gigante, que Anne-Sophie Morel mostrou que podia agir como figura maléfica, o tamanho contribuindo para exaltar o efeito de seu poder.

Do alto da costa, contemplo o vilarejo. Os braços cruzados debaixo da cabeça, inteiramente estendido sobre minha rocha plana, à beira do riacho, levanto a perna, pisco os olhos, coloco meu pé, com sua bota empoeirada, sobre o vilarejo, que escondo inteiramente. Meu pé é enorme e o vilarejo pequenininho embaixo. [...] Brinco de ter o vilarejo e de perdê-lo à vontade. (GSB, p. 62-63).

Como não ver nesse poder afirmado a compensação pelas humilhações e os maus-tratos sofridos? Mas não são tanto os nossos conhecimentos de psicologia que são requisitados nessa interpretação quanto a antecipação retórica que autoriza essa transferência com ares de vingança: Stevens seria então capaz de infligir aos outros todo o mal que sofreu? Até onde ele está disposto a ir? O relato continuará nessa direção e nossas suspeitas aumentarão com as acusações veladas mas repetidas que pesarão sobre ele e as apreensões que ele provoca em sua passagem. Ele inflige a seus próximos a desumanização da qual foi vítima: seu desinteresse, sua insensibilidade frente ao humano, deixa despontar em segundo plano “as cóleras do espaço público”, para empregar a terminologia de Marie-Hélène Larochelle.

A encarnação do mal surge também por ressonância com o personagem bíblico de Caim; o irmão, Abel, é substituído pelas primas e, de fato, por todo esse parentesco que compõe sua identidade. O homicídio o condena à fuga não apenas do país, mas, simbolicamente, à fuga de si mesmo, à ruptura com seus semelhantes, o personagem de Stevens já estando marcado pela errância desde sua entrada em cena no romance. A renovação da lenda o torna depositário dos vícios urbanos contra natureza, o que também convém a Stevens, pois ele vem dos Estados Unidos e conheceu a grande cidade.

O texto reveste-se das propriedades retóricas pertinentes para tornar sensível essa inquietude em expansão e proporcional ao efeito de violência sentido ao longo da leitura. Os ímpetos das primas, que também são cheios de reviravoltas, pontuam o desenrolar aumentando a parcela de inquietude que suscitam em nós, leitores, conscientes do momento letal em direção ao qual tende a tragédia e que representará o ponto culminante da força da ação.

Assim, Olivia vai exclamar, sobre Stevens: “Meu Deus, eu disse ‘meu amor’, sem pensar, como se eu estivesse cantando. Não, não, não é verdade. Estou sonhando. Esse homem é mau. Ele só deseja despertar o mais profundo espanto em mim para saciar-se dele como de uma maravilha.” (GSB, p. 202) E, pouco depois no relato: “Vou parar todo trabalho e todo movimento, ficar imóvel, fascinada, os dois pés na grama curta, atrás da casa de meu pai, presa no olhar de Stevens, como em uma rede?”, dirá Olivia (GSB, p. 216). O ethos do violento, do monstruoso constrói-se assim na extensão do texto e em sua duração: a força do desejo ganha em importância por suas ramificações múltiplas na interação dos personagens e a tensão dramática opera seu fechamento: com efeito, a expansão reservada ao desejo será função do reforçamento por repetição, por gradação. Assim, no nível narrativo, o relato das paixões entra em correspondência com o plano retórico pelos meios de persuasão, para tornar tangível essa “força” da paixão.

Lembremos que os atributos da força da qual provêm as paixões e que são suscetíveis de serem inscritos no discurso são a intensidade, a duração, a extensão, o deslocamento (GSB, p. 91). Vimos acima que o ethos era marcado pelo desejo em expansão. É importante sublinhar outro plano em que se manifesta o efeito que aumenta a paixão em *Os gansos selvagens* de Bassan: trata-se da fúria dos elementos naturais. Com efeito, a atmosfera de tempestade e as sensações que produzem o vento e a água nos rochedos, por exemplo, para citar apenas esses traços, devem ser inegavelmente ligados ao afeto do personagem. É, aliás, uma maneira, para nós leitores, de compreender o que ele sente, ele que é tão avaro em comentários diretos, com tantas precauções e proibições frente ao desejo. A tempestade que irrompe com ressonâncias de Apocalipse vem simbolizar essa força passional, revestindo-a ao mesmo tempo da violência e da condenação. Essa fúria da natureza pode ser explorada na duração e na extensão do texto, sendo que vários parágrafos são reservados a ela. O deslocamento, esse traço físico de uma força aplicada para mover um objeto, é também pertinente: a natureza assim agitada parece invencível. Nada poderia igualar-se a ela ou ultrapassá-la em força, sobretudo porque ela ameaça levar tudo com sua passagem. Nora não será tomada para sempre pelo mar, como é contado perto do fim do relato? Duração, extensão e deslocamento conjugam-se nesse romance em intensidade por efeito acumulativo, engendrando o dinamismo que retoma a representação da paixão, e na queda da sustentação – figura por excelência do suspense.

Se a tempestade oferece um substituto ao desejo, contribui simultaneamente para suscitar a inquietude da parte de certos personagens, como Perceval, o irmão idiota, e no leitor, que, é preciso sublinhar, não é exterior ao pathos decorrente. Esse simbolismo da natureza em fúria fica gradualmente mais preciso para encontrar um clímax perto do fim do relato; ele não procede de outro modo que a conglobação, essa figura da acentuação por gradação. A solidariedade dos temas marinhos, femininos e passionais junto à identidade e à palavra não comporta dúvida em tal passagem:

Certos marinheiros, na solidão de sua guarda, quando a noite reina sobre o mar, ouviram essas vozes misturadas aos clamores do vento, não serão nunca mais os mesmos, fingem ter sonhado e temem desde então o coração da noite. Minhas avós do equinócio, minhas altas mães, minhas baixas mães, minhas calmarias e minhas bonanças, meus mares de vazante e de sal. (GSB, p. 218).

Eles participam igualmente da tensão dramática em torno da força do desejo. A crítica sublinhou com justeza a importância cada vez maior de Stevens no romance. Contudo, mesmo se as vozes narrativas convergissem para esse personagem central enquanto objeto de questionamento e de desejo, ele não deteria a posição autoral. Endossar tal hipótese seria tentar resolver uma posição enunciativa problemática que os micro-relatos assumidos por cada um dos personagens dizem sucessivamente e enfraquecer uma característica essencial do romance, a multiplicidade das vozes. A essa característica acrescentam-se as dificuldades de reconstruir definitivamente certos dados factuais, as falhas no panorama temporal dessas vidas, tantos elementos que nos fazem dizer que *Os gansos selvagens* de Bassan cultiva os limites do verossímil, outra forma de iniciação ao questionamento.

6 CONCLUSÃO

A paixão associa-se à errância e à alteridade para contribuir de forma magistral ao efeito de violência no romance *Os gansos selvagens* de Bassan. Esta última não apenas surge no que diz respeito ao crime, mas cresce sobre a impressão de mal-estar de um mundo incapaz de assumir o desejo, essa esquivas de normas e de virtudes. Com ele, vêm as ressonâncias axiológicas, o olhar dos outros tomado na interação, a memória convocada, sem contar uma tomada de palavra altamente problemática que resvala para o segredo, para a culpabilidade.

Stevens faz o papel de predador conduzindo seu desejo em direção ao assassinato; sua força passional, fora de proporção comparada a dos outros, comporta esse aspecto de malfetoria que atrai para a destruição, o nada. Contudo, ele é também a presa do poder exercido pelas mulheres sobre ele e do qual ele quer se desfazer como recusa do desejo associado ao mundo adulto e retorno à infância. O relato o revela animado de uma cólera endêmica, mas recalcada e enganando às vezes a palavra, salvo frente a seu pretenso confidente, old Mic, que só existe como depositário das reflexões de Stevens. Esse confidente poderia muito bem existir apenas no imaginário de Stevens: seu papel no romance permite fazer aparecer todo o contraste com o qual se constrói o personagem de Stevens, livre em certos horizontes, mas sob o domínio do desejo recalcado quando se encontra em Griffin Creek.

A frequente incompatibilidade das posturas assumidas pelos personagens nas interações, as contradições que manifestam, assim como os não ditos e os silêncios cavam o fosso de uma intersubjetividade problemática. Stevens é incontestavelmente o arquétipo disso, atingido por um mal social e tendo ele mesmo sido submetido à violência familiar e à guerra. O relato põe em dúvida sua confiabilidade como personagem-narrador, entretanto. Desconfia-se de sua palavra até o fim, e quando ele pretende considerar o suicídio, não se exclui de ver aí um artifício, uma esquiva da responsabilidade na interação em curso.

O plano narrativo explora a amplitude, evocando assim um traço intrínseco da paixão; ele constrói sua força destrutiva por expansão ao longo de todo o relato. Para além da descoberta do assassino e de seus motivos, permanece não solucionado o questionamento sobre a responsabilidade: ela recai sobre o caso “monstruoso” que Stevens Brown representa ou sobre a sociedade que permite as condições de aparição? Tal questionamento só pode surgir acompanhado de uma sensação de violência. O leitor não sai indiferente do papel que lhe é reservado por meio do jogo das paixões. Ele é, de certa forma, transformado em refém pelos estados de espírito exacerbados colocados em cena, participando dos desejos perturbados e destrutivos dos personagens que vão crescendo, a paixão invadindo o romance.

A errância, vê-se bem, insinua-se para além do estatuto de Stevens, que conheceu países estrangeiros e retornou revestido dos traços da alteridade. Insinua-se também a

partir de uma de suas acepções em que “errar” quer dizer “enganar-se”, em suma, “escolher o mau caminho” e em que a integridade psicológica do ser também é posta em causa. A insanidade mental e psicológica faz de Stevens um ser estrangeiro a si mesmo, antes de sê-lo frente aos outros, e, entenda-se bem, um narrador altamente suspeito. A semelhança com seu irmão, Perceval, parece evidente. A exploração particular da paixão como força é responsável, parece-me, pela constatação que emerge do epílogo: a busca em vão de uma verdade. Tal constatação surge em contraste com a pretensa investigação policial que alimenta o romance: trata-se de um paradoxo, que Anne Hébert sabe tão bem construir.

◆ **Danielle Forget**

Danielle Forget est professeure émérite, retraitée de l’Université d’Ottawa. Ses recherches couvrent les domaines conjoints de la sémantique et de la pragmatique, appliquées à différents types de textes, bien que le texte littéraire reçoive une attention privilégiée. Soulignons en 2005, co-auteure avec K. Fall et Georges Vignaux, Construire le sens, dire l’identité : catégories, frontières, ajustements, Presses de l’Université Laval, Québec/Édition de la Maison des Sciences de l’Homme, Paris. Plusieurs de ses travaux, livres ou articles, portent sur l’analyse du discours, dont L’#39;émergence d’un discours démocratique au Brésil: conquêtes et résistances du pouvoir (1964-1984), (Éditions Balzac, Candiac, 1992 et EDUSP, Brésil, 1994). Danielle Forget est également l’auteure de deux romans policiers Intrusion et l’Appétit des eaux, publiés chez Marcel Broquet éditeur (2008, 2011). Elle écrit également des essais, des études et de la poésie, dont un dernier recueil, Zone anthropophage, est paru au Léopard amoureux (2014).

REFERÊNCIAS

- BLAIS, Marie-Claire, Une saison dans la vie d’Emmanuel, Montréal, Les Éditions du jour, 1970.
- BOYCE, Marie-Dominique, Création de la mère/mer: symbole du paradis perdu dans Les Fous de Bassan, The French Review, Montana, vol. 68, no 2, 1994, p.294-302.
- CLOSSON, Marianne et White-Le Goff, Myriam, orgs, Les géants, entre mythe et littérature, Arras, Artois Presses Université, 2007.
- FORGET, Danielle, Passions bavardes, Saint-Sauveur, Marcel Broquet éditeur, 2009.
- HÉBERT, Anne, Les fous de Bassan, Paris, Gallimard, 1982

HÉBERT, Anne, *Le Premier Jardin*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 103.

LAROCHELLE, Marie-Hélène, « La chasse au monstre », *Études littéraires*, Québec, vol. 39, no 2 (Esthétiques de l'invective), 2008, p.31-45.

MEYER, Michel, *Le philosophe et les passions*, Paris, Presses de l'Université de France, 2007, p. 84.

PATERSON, Janet M. et Saint-Martin, Lori orgs., *Anne Hébert en revue*, Presses de l'Université du Québec, 2006.

PESTRE de Almeida, Lilian, «Les Fous de Bassan, d'Anne Hébert ou un récit problématique annonçant le retour des Erinyes», ds *Canadart*, vol. 16, no 16, 2009, p.45-82.

QUINONES, Ricardo J., *The changes of Cain. Violence and the lost brother in Cain and Abel literature*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, 1988.

SAVARD, Félix-Antoine, *Menaud maître-draveur*, Éditons Fides, Ottawa, 1937.



Fotografia: Moreira Mariz / Agencia Senado

Errâncias, exílios e (re)enraizamentos em narrativas franco-afro-americanas

Humberto Luiz Lima de Oliveira

Resumo:

A contemporaneidade expõe aos nossos olhos os movimentos de migrações, por vezes levados ao paroxismo, empurrando para a errância e o exílio multidões de indivíduos, pelos mais diversos motivos. Assim, essas multidões forçadas a abandonar o lar, a terra natal, são impelidas a enfrentar o desconhecido, partindo sem nenhuma garantia de um futuro melhor, sem a certeza de receber hospitalidade na terra de acolhida, ou sem mesmo a segurança de que seja possível chegar a um lugar seguro. A errância que nos interessa é, pois esta vivida e provada por aqueles que são levados a abandonar as balizas das tradições e que vão penetrar nesse terreno movediço, sob o desconhecido, o inesperado e o imprevisto tão bem representado pela noção de “exílio”. Para tentar demonstrar como a Literatura nos mostra essa errância e as noções de “exílio”. Para tentar demonstrar como a Literatura nos mostra essa errância e as possibilidades de reconfiguração identitária, escolhemos os romances *Agaguk* (1958) de Yves Thériault e *Les Soleils des indépendances* (1970), de Ahmadou Kourouma.

Palavras-chave: Errâncias. Exílios. Reconfiguração identitária. Hospitalidade. Literatura Comparada.

1 INTRODUÇÃO

A contemporaneidade tem nos mostrado os movimentos por vezes paroxísticos das migrações, levando multidões a conhecerem a errância e o exílio, em que os indivíduos são forçados a se deslocarem por fatores dos mais variados. De fato, multidões são impelidas a abandonarem seus lares, sua terra natal e se vêem enfrentando o desconhecido, partindo sem nenhuma garantia de um futuro melhor, sem a certeza de merecerem a hospitalidade na terra de acolhida, ou até mesmo de ser possível chegar a um lugar seguro. Basta lembrarmos dos movimentos de fuga de milhares de exilados que continuam tentando fugir do terror implantado por milícias armadas em várias regiões da África (Líbia) ou dentro do próprio chamado “primeiro mundo”. Enfim, por razões as mais diversas, parte da humanidade migra, deixa para trás lembranças e afetos, bens e haveres e, por terra, por mar ou pelo ar, milhares de indivíduos vão à procura de novos espaços onde possam reconstruir suas histórias pessoais e coletivas.

Claro que sabemos que outro grande contingente, este marcadamente híbrido, pois desejoso de integrar a extraterritorialidade - recusando-se qualquer fronteira,

aderindo de modo camaleônico aos lugares e circunstâncias, sentindo-se sempre chez soi - também se move, transita entre mundos diversos. Embora não os ignoremos, nossa atenção maior vai para aquelas migrações nas quais grandes contingentes humanos, por viverem em condições desumanas, buscam atravessar as fronteiras, fugindo de sua terra natal provisoriamente vista como distopia.

Por isso, a errância que nos interessa é aquela sofrida e vivenciada pelos que são levados a abandonar balizas das tradições e vão penetrar nesse terreno movediço, adubado pelo desconhecido, pelo inesperado, pelo imprevisto que é tão representado pela noção de exílio. Assim é que entendemos esse trânsito muitas vezes involuntário que leva os indivíduos a se curvarem sob o peso de um passado recente, mas que parece deslizar, tornar-se demasiadamente fluido, pois as antigas certezas se tornam tênues, e as lembranças dos rostos amados parecem desfazer-se.

Enfim, o conceito de errância, para nós, pressupõe a movência contínua e muitas vezes inescapável. Aquele que “erra”, é aquele que deixa sua terra, “seu canto”, “sua casa”, “sua pátria”, suas certezas, de modo forçado, por se ver impossibilitado de continuar sendo como um dia o fora, ou pensara ter sido, e assim caminha para o desconhecido em busca de exílio, guarida, desejoso de um novo enraizamento.

Talvez porque tenha sido considerada durante muito tempo “passatempo fútil” ou atividade feminina (num universo onde a mulher branca e de classe abastada não precisava trabalhar!), a literatura, nas sociedades de passado colonial como a brasileira, foi sendo vista de soslaio por grande parte do público letrado. Além do mais, a literatura também seria vista com desdém por estar associada à “fantasia”, à “ficção”. É preciso lembrar que a imaginação passaria a ser vista como “a louca da casa”, por ninguém menos do que Descartes em sua obsessiva busca de apreensão da Verdade. (DURAND, 2001, p.167).

Nunca é demais lembrar a larga contribuição da Literatura na fixação e difusão de imaginários, valores e crenças hoje circulantes e que definem uma cultura, na medida em que, tendo a língua como seu principal material constitutivo, o texto narrativo busca constituir-se como mediação, propondo, desta forma, a imagem de sociedade suscetível de nutrir as reflexões sobre a nacionalidade e a identidade, posto que:

«[...] Le véhicule littéraire se présente d'emblée sous le signe d'une grande complexité, car [...] il conjugue identité individuelle et identité collective, il peut représenter l'identité en voie de constitution et de dissolution, et il permet à la fois l'affirmation et la critique d'identités. Même si les termes de ces oppositions peuvent se trouver dissociés – ainsi est-il plus probable de trouver l'affirmation d'identités dans la littérature populaire et sa critique dans

la littérature dite «élitaire»- le discours littéraire, en vertu de sa logique de la non-disjonction, les articule souvent de manière ambivalente, sinon paradoxale. [...]» (MOSEY, 1994, p. 247).

Por isso, é importante reconhecer que tem sido através dos textos literários, dos romances e novelas, principalmente, só aparentemente “inocentes” e escritos para o «deleite», que gerações inteiras foram formadas ideologicamente, foram confortadas com estereótipos negativos e positivos que ainda circulam no mundo contemporâneo. Desta forma foram construídas identidades coletivas assim como agora outras estão sendo rediscutidas, questionadas, reconfiguradas.

Os romances escolhidos Agaguk (1958) e Les Soleils des indépendances (1970) são selecionados dentre uma dezena de outros textos já lidos porque atendem a um programa de estudo. Que essas obras sejam canonizadas nos chamados centros hegemônicos apenas reforça a autonomia do crítico que nelas buscou e destacou as conexões possíveis, pois

«[...] em uma época em que a rapidez da comunicação técnica na verdade oculta intransponíveis barreiras ideológicas e políticas, o crítico pode atuar como intermediário e guardião [...] Do mesmo modo que busca estabelecer o diálogo entre o passado e o presente, o crítico também tentará manter abertas as linhas de contato entre as línguas. [Uma vez que] a crítica amplia e complica o mapa da sensibilidade. Insiste em que as literaturas não vivem em isolamento, mas em uma multiplicidade de encontros linguísticos e nacionais. [...]» (STEINER, 1988. p.27).

O certo é que, ultrapassando as modas literárias, recusando etiquetas momentâneas, superando as barreiras das fronteiras geográficas, linguísticas e políticas, essas obras inscrevem-se na melhor tradição da literatura, embora não deixem de revelar quem fala e o lugar de onde fala, de maneira mais ou menos explícita em cada um desses romances. Por isso, é necessário acrescentar que seus autores falam de perspectivas diferentes, diversos contextos sociais e históricos nos quais viveriam e produziram suas obras.

O canadense, nascido no Quebec, Yves Thériault, embora se expresse também em inglês, tem o francês como língua materna e nela escreve e publica. Nascido em 1915 e falecido em 1983, Thériault conheceria a fama que o sucesso de público e de crítica lhe

concederia ainda em vida, premiado que fora pelas instituições literárias de seu país, inclusive pelo Prix Athanase David, pelo conjunto da obra. Autor prolixo, Yves Thériault foi um dos primeiros a trazer para o texto narrativo personagens desconcertantes por sua condição de excluídos, periféricos ou ‘diferentes’ não apenas em conflito direto com sua individualidade, mas em confronto com uma sociedade carregada de hostilidade. Dentre suas principais obras estão a chamada trilogia do A: Aaron (1954), Agaguk (1958) e Ashini (1960). Agaguk seria adaptado para o cinema numa versão brasileira intitulada A sombra do Lobo. Além do que, fartamente ilustrada, grande parte de sua obra circula também na forma de música, gravuras, xilogravuras, etc.

Ahmadou Kourouma, nascido em Boundiali, na Costa do Marfim, em 1927, e falecido em Lyon, França, em dezembro de 2003, opta pela língua francesa para escrever, publicar e difundir uma obra também prolixa. Portanto, utiliza-se da língua do antigo colonizador do seu país para expressar sua visão dos conflitos decorrentes do processo colonial e da desilusão dos antigos colonizados com as independências dos países africanos. Dentre outros prêmios, receberia, pelo conjunto de sua obra, o Prix Jean Giono, um dos mais prestigiados que as instituições literárias francesas concedem. Intelectual respeitado na comunidade acadêmica, tornar-se-ia, também, Conselheiro para a UNESCO em assuntos culturais e se encarregaria de repertoriar a literatura oral popular africana. Como um dos mais exitosos trabalhos encontra-se a coletânea de contos da tradição oral publicadas sob o título *Il n’ y a pas de petite querelle* ou *Un rien tue tout*. Dentre suas obras mais conhecidas pelo público francófono encontram-se tanto *Les Soleils des indépendances*, objeto deste trabalho, quanto *Allah n’ est pas obligé*, que se tornou um clássico sobre a morte da infância, a violência, e o genocídio.

Embora seja importante lembrar as diferenças que cercam tanto a produção quanto a recepção destes dois romances, é mais importante ainda não deixar esquecer o que os une: ambos se inscrevem na melhor tradição da literatura e tentam mostrar, além da denúncia de uma realidade social malsã, as possibilidades reais de construção de novos pactos sociais ancorados no respeito à dignidade humana e na crença de que é possível a felicidade humana senão como meta a ser buscada, ao menos como processo a ser construído.

2 AGAGUK, DE YVES THÉRIAULT

Agaguk, como veremos, é o drama de um esquimó, ou Inuit que, ao recusar uma prática cultural ou uma tradição dos costumes tribais, vai descobrir que desencadeia uma série de outras conseqüências, alterando fundamentalmente a vida cultural que passa a ser recriada por ele.

Nas primeiras páginas, o leitor toma conhecimento de que Agaguk é um bravo caçador, um valente, e – é preciso observar que a valentia e a coragem eram as virtudes morais necessárias para a sobrevivência das sociedades primitivas! – e que, aos dezoito anos, não pode mais permanecer na sua aldeia tribal ante a “desagregação” dos costumes locais. Uma das mudanças consideradas mais dramáticas e que é o motivo da revolta do jovem guerreiro, seria a presença de uma mulher indígena da tribo montagnaise.

(Une Montagnaise venue du Sud, de déplaisante odeur, bizarre avec son visage épais, ses yeux de bête, ses robes de coton comme en portaient les Blanches. Ramook avait tenté de lui enseigner comment mâcher les peaux et les coudres ensuite, mais elle lui avait ri au nez).[...]

La Montagnaise sortit lui offrir une poignée de pemmican bouilli dans l' eau. Il lui cracha au visage, comme toujours il faisait depuis que son père avait amené cette femme dans l' igloo. [...]. Rien n' était tel qu' autrefois chez les Inuit. La pureté d' intention, l' attachement aveugle aux traditions n' étaient plus aussi puissant. Le mal du Blanc proliférait, cette evolution de l' individu s' opposant de plus en plus aux conditions. Chez Agaguk, la fuite vers la solitude, la libération. Chez les autres, quelle forme prendrait cette émancipation nouvelle? [...] (AGK, p. 54).

Eis aqui o clamor contra a perda da ‘pureza’ da tradição. Eis o grito primitivo de revolta ante a ‘decadência dos costumes’. Nada mais era «igual» na aldeia Inuit desde que o branco chegou, trazendo dentre suas mercadorias, o açúcar e o whisky, o chá e a pólvora, a desestruturação de um mundo até então aparentemente condenado à imobilidade, à permanência, logo, à tradição.

Chegando na aldeia a tempo de evitar que a jovem Iriook fosse estuprada pelo feiticeiro tribal, Agaguk constata que só lhe restaria fugir, ‘libertando-se’ de relações que ele considera espúrias. Ao dar as costas a sua comunidade que ele vê como contaminada pela «impureza», Agaguk não percebe que também rompe com toda a tradição comunitária.

Romance de exaltação da bravura e da coragem de um homem confrontado às forças instintivas da natureza e de si mesmo, Agaguk é também o romance que concede um destacado papel à personagem feminina. De fato, pouco a pouco, das páginas da narrativa, o narrador nos mostrará o crescimento espiritual e intelectual de Iriook. Primeiro, ela aprende a caçar, a atirar e a prover sua casa. Depois, ela opina, ela interfere na conversação até então reservada aos homens e manifesta seu pensamento, usa sua intuição para alertar seu companheiro. Em seguida, numa audácia ainda maior, ela ousa manifestar seu desejo sexual, abandona a tradição de passividade que reduzia a mulher primitiva à condição de objeto e assume-se como sujeito do seu desejo.

Même si Iriook, à l' rencontre de toute tradition, prenait de l' homme un plaisir qu'elle ne dissimulait pas, il ne lui était pas vraiment arrivé de céder à des impulsions, normales psychologiquement, mais qui eussent été réprochées immédiatement par son homme. Elle se rendait bien compte de l' évolution d' Agaguk par rapport à ses congénères. De presser l' avantage pouvait compromettre ce qu' elle obtenait qui était plus encore qu' elle n' avait jamais espéré en observant le comportement des autres couples inuit.

Contre toute raison, elle était tentée d' obéir à l' impulsion, de céder à cette première et brusque réaction de l' homme.

Bouleversé, Agaguk lui murmurait à l' oreille:

– Ne fais pas ça... Les femmes se font pas ça, Iriook.

Assim, é também graças à mulher que outras tradições serão mortas e que outras tantas serão criadas:

1. Ao provar que também é excelente caçadora, capaz de prover o lar e de defender a família (e a narrativa, ao criar a convalescência de Agaguk, o seu impedimento, abre caminho para a confirmação do papel da mulher!), Iriook mostrará a Agaguk que não mais necessita seguir a tradição que determinava a eliminação do segundo filho quando fosse de sexo feminino. Com ternura e também com astúcia, a mulher conduzirá o diálogo entre os dois de modo que Agaguk, ao se sentir livre para decidir, possa atender ao pedido da mulher, convencendo-se. Observe-se também que Agaguk, tendo eliminado fisicamente um branco, deveria pagar com uma vida a vida que tirara. É, pois

seguindo o raciocínio da tradição que Iriook pressiona o companheiro a conservar a vida da criança que acabara de parir.

Ils restèrent longtemps ainsi, l' un devant l'autre, incapables de parler, de bouger. Iriook pressait la fille contre elle, la cachait entre ses seins. Et lentement, aussi graduellement qu' elle était venue, la haine disparut de son visage. Ce fut un regard d' une muette tendresse qu' elle leva vers Agaguk. Elle comprenait, Esquemaude et femme, par quel combat l' homme venait de passer, quelle victoire elle avait remporté. Et l' homme lui apparut si grand qu' elle gémit doucement. Plus rien de ce visage mutilé ne lui faisait peur, ne la repoussait. Et que donner à Agaguk, en retour? Ce qu' elle connaissait de bonheur neuf, de joie soudaine et grandiose, elle n' aurait pu le dire. Aux instants sombres de sa grossesse, alors que dans l' étroite enceinte de l' igloo elle n' arrivait que difficilement à vivre devant la face mutilée de son homme, elle n' aurait pas cru possible que cette hideur pût un jour paraître belle. Et c' était pourtant le miracle qui se produisait. Agaguk devant elle, presque beau? Si doux en tout cas, et bon et généreux... Elle avança une main hésitante, effleura le visage mutilé (AGAGUK, p.338).

2. Juntamente com a demonstração da capacidade de prover sua família, Iriook também romperá com a tradição que interditava a palavra à mulher. Em condições de igualdade com o seu homem, mesmo se de maneira astuciosa, ela conseguirá fazer-se ouvir e ser acatada, saberá fazer-se uma parceira do homem e assim inaugura no Ártico um discurso feminino, nesta narrativa cheia de generosidade.

3. Por fim, a terceira tradição reinventada não é menos bela que as demais. É a descoberta, pelo homem, pelo macho, da sensualidade e do prazer amoroso. Ao descobrir-se grávida do primeiro filho, Iriook convence Agaguk de que poderiam continuar mantendo relações sexuais, desde que obedecendo certos cuidados. E então, sob a condução da mulher, o homem passa a ser paciente e amoroso, a conhecer outra forma de amar, aceitará a participação ativa da mulher numa relação até então dominada pelo macho. E assim está reinventada mais uma tradição que nasce sob os escombros de outra tradição.

“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 toundra. Ce qu' ils découvraient dépassait le monde fermé de leur entendement, la tribu, le sol fertile, les accoutumances. Ils n' étaient plus unis seulement dans la chair, mais aussi dans 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. C' était la délivrance des années d' autrefois et l' entrée dans des pays merveilleux et doux” (AGK, p. 57).

Assim, Agaguk alcança uma nova vida, incorpora maneiras de viver que lhe eram completamente estranhas. De fato, ele concebe uma nova vida com esta mulher. Ao tempo em que consolida uma nova e grandiosa força, uma coragem imensa que se traduz numa potência de viver que o narrador descreve como quase magnífica. Agaguk, na verdade, é um novo Adão que povoará o Ártico canadense, segundo a maestria de seu criador.

De fato, pouco a pouco a personagem incorporará novos usos e costumes, modificando substancialmente sua maneira de pensar, sentir, caçar, e também amar. Assim é que, atendendo à solicitação de Iriook, ele também negociará suas peles não apenas por sal e pólvora, mas também pelo chá e pelo açúcar.

De toutes ces sciences maintes fois décrites, Agaguk tirait la vanité. Devant Iriook, il prétendait sans vergogne savoir créer sa richesse. Que n' avait-il pas déjà accompli, d' ailleurs, dont il ne tarissait pas ? Mais s' il ne vantait ses propres prouesses, parfois Iriook montrait un fond d' espièglerie. Se nommait-il de la fière appellation, Inuk, qu' aussitôt elle rétorquait:

– Sang-Mêlé!

Ce qui était bien le pire insulte. Mais elle le disait en riant, son moment drôle à elle.

2.1 LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES

Les Soleils des indépendances narra a história de Fama, antigo príncipe malinké “Lui, Fama, né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes! Éduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d' autres, et coucher sa favorite parmi cent épouses! Qu'était-il devenu? Un charognard...” (p.12). É a que miséria em que a nova situação político-econômica do país, ‘após a independência e a ascensão do partido único faz com que, perdidos os antigos privilégios de casta e a riqueza que o mundo dos negócios lhe dera’, faz com que ele se torne uma espécie de carpideira nos funerais, disputando com os

griots o dinheiro pago pelos parentes do morto. De príncipe a mendigo, Fama se vê falido e sexualmente impotente. Salimata, sua esposa, deve prover a casa com o trabalho de vendedora ambulante de mingau de arroz.

Seguindo uma estratégia narrativa que visa dar voz à personagem feminina, alçada à condição de protagonista, *Les Soleils des indépendances*, ao trazer ao texto narrativo o drama de Fama, confrontado às suas peripécias, nos oferece também o drama de Salimata para quem o próprio Fama um dia fora o “salvador”, o “príncipe encantado”. É que Salimata é também uma errante, em cuja errância encontrara Fama, que lhe deu abrigo e proteção, mas não um filho:

Pourquoi Salimata demeurerait-elle toujours stérile? Quelle malédiction la talon naitelle? Pourtant, Fama pouvait en témoigner, elle priait proprement, se conduisait en tout et partout en pleine musulmane, jeûnait trente jours, faisait l'aumône et les quatre prières journalières. Et que n'a-t-elle pas éprouvé! Le sorcier, le marabout, les sacrifices et les médicaments, tout et tout. Le ventre restait sec comme de granit, on pouvait y pénétrer aussi profondément qu'on pouvait, même creuser, encore tounoyer et fouiller avec le plus long, le plus solid epic pour y déposer une poignée de grains sélectionnés: on noyait tout dans un grand fleuve. Rien n'en sortira. L'infécond, sauf les grâce et pitié et miséricorde divines, ne se fructifie jamais. (LSI, p.28)

O leitor vai saber o que levou Salimata a encontrar Fama, qual a razão da sua errância e do seu exílio nessa cidade onde mora numa favela, na parte sombria da velha cidade colonial. É que, numa estranha peripécia, conformando a tradição do lugar, ainda criança, mal seus seios despontaram, sua mãe lhe falou da excisão. O discurso materno lhe predizia a felicidade e a alegria com que ela deveria voltar do campo de excisão, cantando e dançando como a maioria das outras jovens:

Tu verras, disait- elle souvent alors que Salimata était une très petite fille; tu verras, tu seras un jour excisée. Ce n'est pas seulement la fête, les danses, les chants et les ripailles, c'est aussi une grande chose, un grand événement ayant une grande signification. Mais quelle grande signification? Tu verras, ma fille: pendant un mois tu vivras en recluse avec d'autres excisées et, au milieu des chants, on vous enseignera tous les tabous de la tribu. L'excision est la rupture, elle démarque, elle met fin aux années d'équivoque, d' impureté de jeune fille, et après elle vient la vie de femme (LSI, p. 34).

No dia tão esperado, Salimata partirá para o campo de excisão tomada pelo medo, pois se lembra dos murmúrios sobre as garotas que não voltaram e cujas sepulturas não eram conhecidas, a tradição rezando que aquelas não sobreviventes do ritual deveriam ser consideradas como sacrifícios para a felicidade da aldeia. Amedrontada e obediente, Salimata entrega-se à sorte:

[...] Elle revoyait chaque fille à tour de rôle dénouer et jeter le pagne, s'asseoir sur une poterie retournée, et l'exciseuse, la femme du forgeron, la grande sorcière, avancer, sortir le couteau, un couteau à lame recourbée, le présenter aux montagnes et trancher le clitoris considéré comme l'impureté, la confusion, l'imperfection, et l'opérée se lever, remercier la praticienne et entonner le chant de la gloire et de la bravoure répété en chœur par toute l'assistance.[...] Salimata se rappelait quand vint son tour, quand s'approcha la praticienne. Chauffait alors le vacarme des matrones, des opérées déchaînées, des charognards et des échos renvoyés par les monts et les forêts. [...] La praticienne s'approcha de Salimata et s'assit, les yeux débordants de rouges et les mains et les bras répugnants de sang, le souffle d'une cascade. Salimata se livre les yeux fermés, et le flux de la douleur grimpa de l'entrejambes au dos, au cou et à la tête, redescendit dans les genoux; elle voulut se redresser pour chanter mais ne le put pas, le souffle manqua, la chaleur de la douleur tendit les membres, la terre parut finir sous les pieds et les assistantes, les autres excisées, la montagne et la forêt se renverser et voler dans le brouillard et le jour naissant; la torpeur pesa sur les paupières et les genoux, elle se cassa et s'effondra vidée d'animation... (LSI, p.36-37).

Ao invés da celebração, o ridículo. Incapaz de sustentar-se em pé, Salimata será carregada nas costas por uma mulher, até a casa do feiticeiro, a fim de que os “maus espíritos” sejam exorcizados do seu corpo, uma vez que o esperado seria o sucesso do ritual e não o seu fracasso. Mas se a pobre garota pensava que seus males estariam findos com os incensos e unguentos prescritos pelo curandeiro, ela conhecerá outra tradição negativa: Tiécora, o feiticeiro, aproveitará a noite escura, quando todos dormem, para estuprá-la:

C'était là, au moment où le sommeil commençait à alourdir les paupières, que la natte s'écarta, quelque chose piétina ses hanches, quelque chose heurta la plaie et elle entendit et connut la douleur s'enfoncer et la brûler et ses yeux se voilèrent de couleurs qui voltigèrent et tournèrent en vert, en jaune et en rouge, et elle poussa un cri de douleur et elle perdit connaissance dans le rouge du sang. Elle avait été violée. Par qui? Un génie, avait-on dit après [...] (LSI, p. 38).

Três semanas depois, com as feridas ainda mal cicatrizadas, ela será entregue em casamento ao fedorento Baffi que anda como uma hiena, com uma volumosa hérnia na virilha. Apesar do uso da violência pelo marido, o nojo e o trauma impedem que Salimata aceite a consumação do casamento, embora se torne obrigada pela tradição a continuar vivendo como criada durante anos até a morte do marido.

A beleza da viúva atrairá outros pretendentes. Tiémoko, irmão de Baffi, passa a desejar ardentemente a mulher e a tradição lhe permitirá tomá-la como esposa. Mas tudo nesse homem lembrará a Salimata tanto o antigo feiticeiro que a violentou, quanto o próprio falecido marido. Violento e cruel, também este homem não conseguirá consumir o casamento:

“[...] Il a répondu en la séquestrant dans une case et en tournant nuit et jour autour de la case en brandissant le couteau et le fusil et en menaçant et en injuriant à la fois la séquestré, ses mauvais conseillers, tous les menteurs et la maudite ère des Blancs qui interdisait d'égorger les adultères bastards” (LSI, p.43).

Não tolerando mais a opressão em que vive, numa crise de revolta, Salimata vai fugir, dando as costas ao passado que ameaça esmagá-la: excisão, estupro, sequestro, cárcere privado, casamento indesejado... É nesta errância pela noite escura que sua vida mudará. No caminho para a cidade, em plena savana, quase desfalecendo de medo e cansaço, buscando o exílio, impelida sob o medo, desejando a liberdade, ela reencontra aquele que é “le plus haut garçon du Horodougou, le plus noir, du noir brillant du charbon, les dents blanches, les gestes, la voix, les richesses d'un Prince” (LSI, p.48)

Elle l'avait aimé aussitôt; lui, Fama, avait soupilé: “Salimata, tu es la plus belle chose vivante de la brousse et des villages du Horodougou” E depuis, jamais dans les tourments, les malheurs, dans l'amertume des soucis, dans toutes les damnations, elle ne l'avait oublié. Et c'était lui qui se trouvait au bout de la course, au terme de la nuit, à l'achèvement de l'essoufflement. [...] Salimata [...] avait rencontré son Fama. Un Fama toujours unique, déclencheur du désir de le toucher, de le frôler, de l'avaloir, de l'écouter (LSI, p. 48).

Se Salimata encontrou o amor de sua vida, por que está infeliz e insatisfeita? É que a tradição determina que a mulher deva dar um herdeiro ao seu marido, sobretudo se

este é um príncipe e tem um legado a deixar. E começam então outros tormentos, outras angústias, na peripécia que forma a vida desta mulher às voltas com o peso das tradições, das más tradições.

Durante meses ela conhecerá a felicidade, a alegria e o orgulho: seu ventre começa a crescer, ela sente todos os sinais de que está carregando uma criança. Mas, para assombro de todos, e dela própria, o tempo passa e a criança não vem. Era uma gravidez falsa. E ela se sentirá murchar após mais de ano de falsa gestação!

Fama necessita cumprir outra tradição: tomar por esposa a jovem viúva de um primo morto repentinamente, embora saiba do comportamento inconveniente da garota que a todos namora, abertamente, com uma facilidade extraordinária! Fama sabe que estará arranjando problemas, mas ainda pensa que, se voltasse para o seu antigo reino, na savana, poderia exercer um controle maior sobre a liberdade de movimentos da mulher, afinal, se na cidade ele era apenas um mendigo, na sua aldeia, apesar das mudanças nos comportamentos, os mais velhos decerto respeitariam a mulher de um príncipe! Começará então o calvário para Fama e Salimata numa ridícula situação, pois Fama não conseguirá manter relações com a jovem, pois ao ouvir os rangidos do leito onde dormem, uma raiva imensa toma conta de Salimata que, deitada no chão, relegada, grita, ameaça, e termina inibindo o marido.

A partir de então, a impotência tomará conta de Fama. Por mais que Salimata utilize unguentos, pomadas, incensos, rezas, carícias ousadas, o orgulho do seu marido estará para sempre extinto. Perdendo a liberdade de negociar, perdendo os poderes simbólicos, perdendo a chefia e os privilégios, Fama perde também o vigor físico e sexual. E por que tudo isso lhe aconteceu, se durante toda a colonização francesa ele prosperou?

Fama bouillait de remords pour avoir tant combattu et détesté les Français un peu comme la petite herbe qui a grogné parce que le fromager absorbait tout le soleil; le fromager abattu, elle a reçu tout son soleil mais aussi le grand vent qui l'a cassée. Surtout, qu'on aille pas toiser Fama comme un colonialiste! Car il avait vu la colonisation, connu les commandants français qui étaient beaucoup de choses, beaucoup de bois, routes, ponts, l'impôt et les impôts, et quatre-vingts autres réquisitions que tout conquérant peut mener, sans oublier la cravache du garde-cercle et du représentant et d'autres tortures (LSI, p. 7).

Mais l'important pour le Malinké est la liberté du négoce. Et les Français étaient aussi et surtout la liberté du négoce qui fait le grand Dioula, le Malinké prospère. Le négoce et la guerre, c'est avec ou sur les deux que la race malinké comme un homme entendait, marchait, voyait, respirait, les deux étaient à la fois ses deux pieds, ses deux yeux, ses oreilles et ses reins. La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce, les Indépendances ont cassé le négoce et la guerre ne venait pas. Et l'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et aveugles... et stériles». (LSI, p.23).

Ao engrossar as fileiras de combatentes contra os franceses, Fama tinha em vista ampliar privilégios, fazer melhores negócios, ganhar melhores posições no tabuleiro do poder local. Ao final, ele apenas perde posições no jogo do poder. Figura demasiado tradicional, Fama não pode ser integrado aos novos quadros dirigentes. Seu analfabetismo vai servir de álibi para o descarte político que o Partido único lhe faz. Empobrecido e humilhado, só lhe resta exilar-se na cidade:

[...] Les soleils des Indépendances s'étaient annoncés comme un orage lointain et dès les premiers vents Fama s'était débarrassé de tout: négoce, amitiés, femmes pour user les nuits, les jours, l'argent et la colère à injurier la France, le père, la mère de la France. (LSI, p.24).

O Partido único, manipulado pelas elites nacionalistas, sob um discurso que apontava para um viés esquerdizante e terceiro-mundista iria revelar-se autoritário, dogmático e insensível aos anseios populares. Por isso ele se pergunta: «Mais alors, qu'apportèrent les Indépendances à Fama? Rien que la carte d'identité nationale et celle du parti unique. Elles sont les morceaux du pauvre dans le partage et ont la sécheresse et la dureté de la chair du taureau (LSI, p.25).

Envolvido involuntariamente num suposto complô contra o Presidente, Fama passará tempos na prisão, sem julgamento, num processo kafquiano que parece não ter sentido algum, até o dia em que se verá libertado em nome da «réconciliation des coeurs».

A libertação da prisão é também libertação dos apegos. Fama sabe que não tem ninguém a esperá-lo, que não é amado por ninguém, nem mesmo por Salimata. Afinal, ele pode reconhecer sua própria impotência. E então ele toma decisões: a primeira, voltar para Togobala. Como Salimata poderia gerar uma criança que não via lugar no mundo?

Por isso, Fama, ao sentir aproximar-se o fim dos seus dias, indo ao encontro do seu destino – em nenhum momento ele pensa em evitar o caminho percorrido que o levará à morte!- Fama decide retornar ao seu antigo povoado, permitindo à mulher que encontre outro homem capaz de lhe dar o filho desejado:

Fama avait le devoir de ne plus paraître dans la capitale où sa présence aurait été un continuel reproche moral pour Salimata. Elle méritait quelques choses de bonheur, Salimata, sois heureuse, sans repentir, et chante chaque matin, en pilant, comme tu aimes le faire quand tu es vraiment heureuse, cet air de tam-tam:

Hé! Hé! Hé! Hé!

Si notre avantage consiste à tomber dans le puits, Hé! Hé! Hé! Hé!

Tombons-y pour nous le procurer (LSI, p. 184).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observe-se que, de maneira aparentemente contraditória, Agaguk, que no início da narrativa, rompe com o seu pai por este não ter respeitado as tradições de sua coletividade, ao fim do romance, este herói narrativo terá criado novas tradições, reelaborando aquelas que ele contribuiria para fazer desaparecer.

Ou seja, desfigurado fisicamente, e esta perda do rosto é emblemática, pois implica que ele terá pago com a perda de sua identidade a vida tirada (ele mata o branco traficante e, na tradição Inuit, uma vida deveria ser paga com outra vida). É importante lembrar que a vida do seu filho também seria poupada, pois Agaguk impede que o Lobo branco o ataque, lutando com a fera que morrerá, embora provoque nele graves ferimentos, inclusive com a mutilação de uma das faces, o que faz com que Agaguk não seja mais identificado nem pela polícia que o caça, nem pelo próprio pai que não mais o reconhece, nem por sua antiga coletividade. Logo, ele é um ser novo, à deriva, um errante.

Assim, integrando os artefatos de diversas culturas, tanto aquelas oriundas de outras tribos, quanto aquelas do branco europeu, como um novo Adão, Agaguk torna-se apto a errar na tundra imensa e a encontrar um novo espaço onde estabelecerá uma nova comunidade. Desta forma, retornado à vida, sobrevivendo à morte física, Agaguk não

tem mais passado e pode agir, pensar e sentir diferentemente da cultura de origem. É um homem novo, nem Inuit, nem ocidental, logo uma mistura dos dois posto que integra experiências das duas culturas, ou seja, um Mestiço. Por isso, recusa viver na antiga coletividade e prefere lançar as sementes de uma nova vida na tundra, recriará um espaço novo, capaz de acolher outros errantes que, como ele, buscarão novos enraizamentos.

Diferente de Agaguk, não podendo se ver sob outra identidade que não aquela que a antiga tradição tribal concedera, Fama não pode encontrar um novo enraizamento e deverá, numa viagem sem retorno ao seu antigo lugar de origem, encontrar a morte.

No entanto, embora deva encontrar a morte como exílio definitivo, sua vida não terá sido sem sentido, posto que, libertando-se do peso das tradições, Fama inaugura nova tradição ao permitir a sua mulher que retome sua vida, que reconstrua seu destino, que assuma sua liberdade até então vedada à figura feminina.

Salimata por sua vez, mostra-se inclinada a envolver-se com Abdoulaye, o marabout que, vendo que através da grosseria do assédio sexual não consegue conquistar a mulher, adota novas posturas e a corteja. Afastando da memória as lembranças do estupro e da violência doméstica, Salimata está disposta a aceitar um novo homem em sua vida, a engravidar deste que é, em tudo, oposto ao decadente Fama:

La sorcellerie et la magie couraient sous sa peau comme chez d'autres la malédiction. [...] Abdoulaye cassait et pénétrait dans l'invisible comme dans la case de sa maman et parlait aux génies comme à des copains. Qu'il fixât du doigt un fromager, et le tronc et les branches séchaient! Pour un homme de cette corne, faire germer un bébé, même dans le ventre le plus aride: un rien, une chiquenaude! [...] Et puis Abdoulaye se distinguait comme un mâle admirable; vigoureux et puissant comme un taureau [...] susceptible de tout pimenter plus que Fama, et riche en connaissance comme en argent (LSI, p.67).

Na solução narrativa de cada um dos romances escolhidos podemos ver como, ao fim da errância e do exílio, um novo enraizamento pode ser oferecido às personagens. Aliás, nestes textos narrativos se evidencia o fato de que somente aquelas personagens limítrofes, representativas de um modo de ser refratário às transformações (e as mudanças sociais implicariam também em mudanças comportamentais, com a redefinição e ressignificação de valores) é que serão eliminadas do texto ficcional.

Aquelas personagens que souberam operar as traduções e assim se desvencilharam das armadilhas essencialistas, após seu exílio e sua errância podem antever a promessa de um novo enraizamento onde poderão ancorar novos sonhos e realizar desejos, consolo para quem, sentindo-se perdido, terá percorrido longos caminhos que se entrecruzam em novas (re)territorializações.

◆ Humberto Luiz Lima de Oliveira

Docteur en Littérature comparée , Humberto Luiz Lima de Oliveira est professeur titulaire de Langue et Littérature françaises à l' Université d' état de Feira de Santana (Brésil). Fondateur du NEC - Nucléo d' Études canadiennes de l' UEFS (1998) et du laboratoire CELCFAAM- Centre d' Études en littératures et cultures franco-afro-américaines. Traducteur et conteur, il est aussi iteur de la revue Cadernos do Sertão: www.revistacadernosdosertao.wordpress.com. Parmi ses dernières publications Voix et images de la diversité : que peut la littérature? avec Abomo-Maurin, M.R. et Mpala Lutebele, Maurice Amuri, par L' Harmattan; Terres d' exil, terres d' accueil : identités, avec Marie- Rose Abomo-Maurin et Christian Mbarga, par l' Harmattan; L' Individu, le Collectif, la Communauté, avec Mihaela CHAPELAN, par l' Editura Fundației Romania de Maine,Bucarest, et le recueil de contes et nouvelles Narrativas de alguma esperança (Brasil).

REFERÊNCIAS

- BANCEL, Nicolas. «De la colonie à la postcolonie» in Cahiers Sud - Notre Librairie - Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l' océan Indien, n.165 avril-juin, p.7-12. Paris.
- BAUMAN, Zygmunt. Vida líquida. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução por Fernando Tomaz, Rio de Janeiro: Difel, 1989.
- CARPENTIER, André. Yves Thériault se raconte -Entretiens avec André Carpentier. Montréal:VLB, 1985.
- CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- DURAND, Gilbert. O imaginário, Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Tradução por Maria Adriana da Silva Caldas, Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FROMM, Eric. Análise do homem. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.

KOUROUMA, Ahmadou. Les Soleils des indépendances. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

MAJOR, Robert. «La ville d' Yves Thériault» In Croire à l' écriture. (org.) MAJOR, Robert, LEPAGE, Yvan G. Orléans (Ontario): Éditions David, 2000.

MEMMI, Albert. Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur. Paris: Gallimard, 1985. MORIN, Edgar. O Método 5. A Humanidade da humanidade. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOSER, Walter. «L'anthropophage et le héros sans caractere: deux figures de la critique de l' identité». In (org.) LETOURNEAU, Jocelyn. La question identitaire au Canada francophone. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1994.

MUDIMBE, V. Y. Apud MOURALIS, Bernard. «La littérature africaine et le fait colonial: quels traitements aujourd'hui?» In Cahiers Sud - Notre Librairie - Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l' océan Indien. n.165 avril-juin, p. 55, 2007. Paris.

SAÏD, Edward. Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STEINER, George. Linguagem e Silêncio. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

THÉRIAULT, Yves. Agaguk. Montréal: Les Quinze, 1998; Montréal: Le Quinze, 1993; Paris: Grasset, 1958, et Montréal: Institut littéraire du Québec, 1958.



Fotografia: Humberto de Oliveira

A outra língua e a terra natal, a “fechada”, a “taciturna”, aquela que a viagem para fora abre e torna acessível

Karine Rouquet-Brutin

Resumo:

Esta comunicação explora os embates epistemológicos, subjetivos e políticos implicados pelo fato de se estudar no estrangeiro numa língua que não é a materna. Para realizar seu intento, quais estratégias identitárias são utilizadas pelos estudantes migrantes? Parte-se da hipótese de que a língua escolhida como língua de trabalho científico- no caso o francês- funciona à maneira de uma língua “menor”, e de uma língua encontrada para um dizer outro. Assim passar uma fronteira, trabalhar numa outra língua é se dar a possibilidade de colocar em ato a separação que abre o trabalho de pensamento, a história e a memória.

Palavras-chave: Migrações estudantis. Estratégias identitárias. Língua materna. Língua menor.

1 INTRODUÇÃO

É no mais distante que o mais próximo pode acontecer. É do outro lado de um mundo em que você fala menos a língua e é mais falado por ela que você terá talvez a sorte de que tudo nesse país estrangeiro ofereça a você a experiência disso que Hölderlin chama “a terra natal”, “aquela que é difícil de ganhar”, a “Fechada”, a “Taciturna”. “O exílio, travessia do estrangeiro, é reconhecimento do próprio. No distante descobre-se o próximo, e ir em direção ao distante é uma aproximação do natal”, escreve o psicanalista Edmundo Gomez Mango.

Esse retorno à terra natal que o desvio da viagem convoca introduz uma experiência para a qual a segunda língua, a língua do país de acolhida, aqui a língua do trabalho científico escolhida pelos estudantes estrangeiros que vieram continuar sua pesquisa na França, pode dar acesso. São as migrações estudantis, as razões que sustentam os deslocamentos dos estudantes e a escolha de uma língua de trabalho que são interrogadas nesta comunicação. Dito de outra forma, essa segunda língua eleita para a pesquisa, aqui o francês, pode ser uma língua salvadora e abrir a passagem à representação do que não poderia ser dito na língua de origem e, a muitos deles, permitir a exploração e a elaboração de situações de violência política e de traumatismos históricos. Essa

segunda língua é uma língua de eleição e é uma língua “menor”. Forjo esse conceito de “língua menor” a partir da obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari: *Kafka: por uma literatura menor*. Explicarei isso em seguida.

Precisemos de imediato o local, o lugar, a experiência que me permitem formular essa hipótese e as que se seguem. Acolho, como professora designada da Université Paris 7, ao lado de meus colegas psicanalistas, estudantes estrangeiros vindos de todos os países do mundo para continuar sua pesquisa na França em Mestrado, Doutorado e Pós-doutorado, na unidade do Escritório de Ajuda Psicológica Universitária-Pascal, na Cidade Internacional Universitária de Paris. Essa cidade internacional foi concebida no fim da primeira guerra mundial dentro do projeto pacifista de que os intercâmbios de estudantes favoreceriam a concórdia entre os povos. Esses estudantes que viajam para sua formação são vanguardistas no sentido entendido por Hannah Arendt em *A tradição oculta*, quando ela opõe “a confusão desesperada desses viajantes que não sabem quem são” aos “refugiados indo de país em país” e que “representam a vanguarda de seus povos se conservam sua identidade”. Certamente, os encaminhamentos que as migrações estudantis seguem são extremamente diversos; alguns começam um périplo que não lhes reconduzirá ao local de onde partiram. Mas um grande número dentre eles estão engajados de forma consciente e voluntária na aquisição de saberes em nome de seu país e de seu povo. Essas vanguardas abrem o caminho aos outros.

Interesso-me pelas dinâmicas subjetivas que se inscrevem na passagem das fronteiras, o deslocamento dos objetos de pesquisa de uma língua a outra, a relação com sua própria língua e com sua história que se torna mais aguda pela experiência da vida e pela implicação no trabalho universitário em um solo estrangeiro.

Formulada de outro modo, minha hipótese é de que esse exílio voluntário funda uma dimensão epistemológica e que essa segunda língua, essa língua outra é eleita para vir ao mesmo tempo dizer e calar, mas em outra repartição do dizer e do calar. Em uma de suas *Histórias de Almanaque*, Bertold Brecht, lembra-nos Janine Altounian, conta que tubarões enviam para a guerra peixinhos para matar outros peixinhos, “inimigos, que se calam em outra língua”. Aquele que vem estudar em outra língua muda os territórios da palavra: “nele, uma língua fala no silêncio da outra e uma língua escuta a outra em sua fala própria”, escreve Edmundo Gomez Mango.

Vou estar longe aqui dos discursos sobre a língua perdida, o objeto nostálgico. Vou falar da língua encontrada, ao preço de um labor duro, muito duro, que acompanho e apoio, do qual sou testemunha, e sabe-se que a testemunha é um “passador”, primeiro destinatário, primeiro endereço.

Minha primeira parte vai ilustrar as questões subjetivas e políticas que sustentam o trabalho de meus estudantes quando estes exploram em suas pesquisas as situações de violência e de traumatismos históricos. Apresentarei em seguida os autores que me ajudam a pensar esse campo inédito, a saber, François Jullien, Edmundo Gomez Mango e Janine Altounian. Abordarei em uma terceira parte as dimensões da experiência linguística que os estudantes que acompanho atravessam: a prova do estrangeiro e a escolha da língua francesa como escolha de uma língua menor. Isso nos conduzirá à questão da relação entre as duas línguas, a materna e a língua de eleição: abandono, esquecimento, morte, matricídio ou diálogo, hibridização, mestiçagem?

2 QUANDO A PESQUISA EXPLORA AS SITUAÇÕES DE VIOLÊNCIA E OS TRAUMATISMOS HISTÓRICOS

Eis algumas ilustrações que permitem compreender as situações que os estudantes vêm trabalhar na universidade francesa, sob a cobertura de outra língua:

Uma estudante turca, jornalista, vem fazer seu mestrado em Estudos Políticos sobre o assassinato de líderes políticos de oposição. Ela me explica que queria trabalhar essas questões, mas em seu país é muito perigoso.

Uma jovem colombiana está inscrita no doutorado de Sociologia. Ela quer trabalhar sobre a maneira que a mídia colombiana estetiza os crimes políticos para torná-los aceitáveis. Ela está lendo todos os autores que abrem o imenso campo histórico e teórico que suscita a representação da violência que agita o coração das sociedades. Também está aprendendo a língua e isso é doloroso, tanto a língua lhe falta no momento, tanto é urgente o que ela tem a dizer.

Outra colombiana, bem jovem, de Direito, vem para a França com a intenção de escrever sua dissertação de mestrado sobre a instauração de um tribunal penal na Colômbia. É a única solução, segundo ela, para que os criminosos que arrasam seu país sejam punidos. Judiciosamente, seu orientador aconselhou-a a trabalhar sobre os acordos

jurídicos internacionais que permitiram que pudesse ser criado na Colômbia um tribunal penal internacional. Esse projeto inicial revela a imediata implicação política desse tema que, com certeza, vai ser reenquadrado e trabalhado no prisma da disciplina.

Um jovem chileno, muito angustiado, me foi encaminhado por uma colega psicanalista. Seu tema, em Ciências Sociais, interroga as formas artísticas como meio de elaboração da ditadura. Então porque esse sentimento de angústia, esse sentimento de não chegar a nada? A questão é como trabalha a culpabilidade individual? Coletiva?

Um estudante de Arquitetura propõe-se a estudar as marcas da ditadura na cidade de Buenos Aires. Outro, brasileiro, geógrafo, trabalha sobre a geografia da violência. Outro, da Coreia do Sul, vem interrogar na França, em um mestrado em Cinema, toda a filmografia histórica que representa em seu país a guerra das duas Coreias.

E não falo dos numerosos estudos sobre as populações deslocadas em Angola, na Colômbia. Não falo dos numerosos temas sobre as mulheres no Iêmen, no México, no Líbano, na África subsaariana e isso em todas as disciplinas, pois cada disciplina pode dar acesso, pela via que lhe é própria, à exploração dessas questões.

Os exemplos dados são moeda corrente. Uma grande quantidade de teses e dissertações atualmente trabalhadas e defendidas na França implica traumatismos históricos e violências políticas. Na Colômbia, no Brasil, as teses buscam, na maior parte do tempo, fornecer os instrumentos para pensar a situação política atual. Para os países da América Latina, e muitos outros países no mundo, Coreia, Vietnã, são os filhos e os descendentes das ditaduras – os vanguardistas de seus povos – no sentido entendido por Hannah Arendt, que vêm se dar um espaço em outra língua para pensar essas histórias coletivas, traumas históricos, políticos, genocidiários. Janine Altounian sublinhou essas questões comentando o trabalho de tese de Krikor Bélélian, “Transmissão de um patrimônio sob cobertura de um doutorado em língua estrangeira”: “um testamento que somente se decifra ao ser traduzido em uma universidade estrangeira”.

O desvio por outra língua permite vencer a censura, censura política, censura interior e abre um espaço para uma palavra a vir. São tomadas de palavra no estrangeiro, que se tornaram possíveis pelo deslocamento e o cruzamento de fronteiras. Passar a fronteira, trabalhar em outra língua é dar-se a possibilidade de colocar em ato a separação que abre o trabalho de pensamento, a história e a memória. Isso permite detectar os

deslocamentos, reposicionamentos e estratégias identitárias em obra nos percursos singulares que se realizam no seio das migrações estudantis.

3 PENSADORES DO DESVIO, DO EXÍLIO E DO ESTRANGEIRO

Introduziremos aqui François Jullien e seu pensamento do desvio pela China, Edmundo Gomez Mango, que teoriza justamente essa entre-língua em que se avizinham o próximo e o distante, e Janine Altounian, pois é ela que destaca mais fortemente a necessidade do recurso ao terceiro constituído pelas instituições, a cultura e a língua do país de acolhida para acolher, nomear, elaborar e transmitir a experiência traumática.

3.1 FRANÇOIS JULLIEN E A ESTRATÉGIA EPISTEMOLÓGICA DO DESVIO PELA CHINA

“Desorientar o pensamento fornece a possibilidade de retornar sobre ele, de maneira a interrogá-lo no que ele não se interrogava.” É o que declarou François Jullien, filósofo e sinólogo, em um colóquio que organizamos na Cidade Internacional Universitária: “Estudar, pesquisar em outro lugar: os estudantes estrangeiros na universidade francesa”. Ele nos explicou como seu desvio pela China, uma civilização que se desenvolveu totalmente fora do mundo ocidental e sem referência a ele, permitiu-lhe em troca “poder de alguma forma recolocar em perspectiva o pensamento europeu”, “pensar o impensado da filosofia ocidental”. Assim, explica ele, descobrir que o verbo “ser” não existe em chinês clássico permite perceber que a China constituiu-se fora do pensamento da essência, da ontologia e de seus grandes filosofemas: o ser, Deus, a liberdade: “passar por fora de outro pensamento, de outra cultura, qualquer que seja, é ser convidado a retornar, a reinterrogar o que não se interrogava, as partes implícitas, as escolhas refugiadas de nossa razão; e colocá-las em questão”. O percurso de François Jullien ilustra magistralmente a estratégia epistemológica do deslocamento: vê-se melhor sua cultura de fora que de dentro. É o desvio por fora, pelo distante que permite interrogar o próximo, e o próximo, o natal, para François Jullien, é o “impensado da filosofia ocidental”.

3.2 EDMUNDO GOMEZ MANGO: “A LÍNGUA E O EXÍLIO”

Jean-Pierre Vernant, em um texto fundador por mais de uma razão, “Atravessar uma ponte”, lembra-nos que os gregos antigos expressaram “a polaridade do espaço humano feito de um dentro e um fora” sob a forma de duas divindades opostas e

contudo indissociáveis, Héstia e Hermes, governando a complementaridade entre o íntimo e o estrangeiro, o familiar e o desconhecido, o tranquilizador e o inquietante, o nômade e o sedentário, o mundo fechado, estável da casa e a abertura do espaço e das trocas: “Para que haja verdadeiramente um dentro, é preciso ainda que ele se abra sobre o fora para recebê-lo em seu seio”.

Edmundo Gomez Mango completa esses pares de opostos mobilizados pelo cruzamento da fronteira: “A perturbação do exílio apenas pode ser aproximada da contradição das noções como o próximo e o distante, o natal e o estrangeiro, o dentro e o fora, o próprio e o alienado, a origem e o destino”. E ainda: “No distante, descobre-se o próximo e ir em direção ao distante é uma aproximação do natal”... “porque só e distante da fonte é que se aproxima dela para se refugiar nela, para encontrar abrigo em sua intimidade próxima...”. A título de ilustração, esse estudante mexicano um pouco perdido quando de sua chegada na França que se põe a ler *Le rêve mexicain*, de Le Clézio, essa matemática tcheca que se apaixona por Milan Kundera. Essa artista brasileira que descobre com estupor ao fazer leituras na França que os relatos escutados em sua infância sobre a Guerra do Contestado e percebidos então como lendas contadas por um velho empregado meio louco contavam de fato episódios verídicos de histórias da região onde ela nasceu.

“É na língua que começa a reviravolta”, prossegue Edmundo Gomez Mango. Aquela da partida ou da chegada “torna-se uma língua natal”.

“Reviravolta”, a palavra ressoa. Acompanho trabalhos nascentes, esboços mil vezes recomeçados de meus estudantes. Vejo os textos errarem em busca de sua inscrição e de sua forma, seu dizer é ali suspenso, em espera. Acontece esse momento da reviravolta: um dia, de repente, o estudante surge com um texto em que ele tomou posição, tomou sua posição no trabalho e na língua do anfitrião, de fato no simbólico, momento em que o olho abraça a ilusão do buquê derrubado. Pura miragem ótica: as flores tomam lugar no vaso para aquele que abriu esse ponto de perspectiva ali onde havia, dispersos, apenas uma mesa, um vaso e pobres flores derrubadas; é assim que Lacan comenta a experiência do caldeirão derrubado. Esse momento mágico da colocação em órbita do texto a vir é o prelúdio de um labor feroz que vai durar de um a dois anos, se

se trata de uma tese, em que a vontade de dizer vai se confrontar ao sofrimento da língua, aquela que escapa, aquela que é perdida, aquela que acaba por emergir.

3.3 JANINE ALTOUNIAN E A FIGURA DO ESTRANGEIRO SALVADOR

É nos livros de Janine Altounian, francesa de origem armênia, filha de sobreviventes do genocídio armênio, que se encontra formulada da maneira mais forte a função desse terceiro salvador para a sobrevivência psíquica que constitui a figura do estrangeiro do qual se adota a língua, a cultura e as instituições a fim de inscrever uma história ameaçada de ser engolida e ao qual se “confia” os traços desse aniquilamento para salvar o patrimônio ameaçado de desaparecimento pelo genocídio.

Fazemos aqui referência à reflexão que ela desenvolve na trilogia *Abram-me apenas os caminhos da Armênia. Um genocídio nos desertos do inconsciente, A sobrevivência/Traduzir o trauma coletivo, O intraduzível: Luto, memória e transmissão.*

No relato da deportação de seu pai, em que se origina todo o trabalho testemunhal de Janine Altounian, acontece esse momento em que, a caminho da deportação, a mãe, sentindo que não pode mais proteger seus filhos, lhes “dá aos árabes”. E, com esse gesto, ela os salva. Esse gesto foi mil vezes realizado quando a situação histórica é tal que os pais, frequentemente a mãe, entregam o filho a um terceiro que não conhecem, como única salvação possível: Perek, escondido pelos vizinhos, Moisés confiado às águas do rio, tantos outros deixados no pátio das igrejas, confiados à graça dos deuses. Esse gesto, de entrega do filho é um gesto ancestral de sobrevivência: condensa o maior desespero com a maior esperança. E é mais tarde esse mesmo gesto que Janine Altounian realizará inscrevendo e deportando a memória do genocídio armênio na língua de acolhida, o francês, na qual ela encontra refúgio. Operação paradoxal, nos diz ela, pois passa pelo desvio por uma língua e uma cultura deliberadamente silenciosa ou passiva nisso que provocou o desenraizamento dessa comunidade.

Estamos aqui buscando compreender as razões subjetivas profundas que regem os deslocamentos e as migrações estudantis e fazem eleger outra língua materna como língua de trabalho para aí confiar, elaborar, descobrir, nomear algo do qual se era portador, mas que não se podia saber, ou deportar aí uma herança ameaçada, deslocar uma problemática ou um conflito inabordável sem esse recurso à língua, à cultura, às instituições de outro

país. Concentremo-nos aqui na experiência de desorientação implicada pela chegada no estranho país de acolhida: experiência linguística enigmática e escolha de uma língua “menor”.

4 A PROVA DO ESTRANGEIRO

4.1 TOLERAR O ENIGMA DO OUTRO ESTRANGEIRO

Preparando uma mesa redonda com estudantes que iam tomar a palavra no colóquio “Estudar, pesquisar em outro lugar”, muitos deles disseram que se sentiam como crianças na universidade francesa, mais exatamente, que se sentiam infantilizados por seus professores. Além do sofrimento do exílio, o sofrimento do ser “em perda de palavras e de gramática”, além da dor de ser considerado, por causa dessa língua que se fala tão mal, como “um ser desprovido de sentimentos e mesmo de pensamento”, (Julia Kristeva e François Cheng nos contam os tormentos dos seres presos entre duas línguas e voltaremos a isso em seguida), entendia eu, que eles eram colocados na experiência poética por excelência. Para Octave Mannoni, a palavra poética lembra um momento da infância “em que a palavra escutada era ainda pura literalidade”. Ela nos reconduz a esse estado da infância em que “a palavra promete um sentido sem nunca dá-lo verdadeiramente”.

Não esqueçamos nossa entrada na língua dita materna que não nos foi sempre familiar. Foi preciso aprisioná-la, essa língua estrangeira: foi preciso colar arbitrariamente significantes a objetos e sensações inomináveis, reconhecer as palavras flutuando nas cadeias sonoras improváveis (ver aqui a experiência dessa alienação relatada por Jean-Paul Sartre em *As palavras*: as frases “mil patas que eram abundantes de sílabas e de letras, estiravam seus ditongos, faziam vibrar suas consoantes duplas”). Então, os estudantes diziam que se sentiam como crianças até que Yosuke Morimoto, estudante japonês de Filosofia, surpreendeu-nos ao dizer: “eu me sinto como um recém nascido nessa língua”.

É que a experiência a ser atravessada toca em níveis infinitamente profundos. A capacidade do estudante de suportar essa travessia parece-me ligada à sua capacidade de tolerar a ambiguidade, tolerar a ambiguidade das mensagens estrangeiras que o bombardeiam em uma língua que ele adivinha, mas que não compreende. E essa capacidade reproduz uma experiência muito antiga, que ocorre pouco tempo depois de nosso nascimento e que um psicanalista inglês, Donald Meltzer descreve assim, em “O

conflito estético: seu papel no processo de desenvolvimento psíquico”. Meltzer imagina o vivido do bebê descobrindo sua mãe: “O sentido do comportamento de sua mãe, do aparecimento ou do desaparecimento do seio e da luz nos seus olhos, o sentido de um rosto no qual as emoções passam como uma paisagem são desconhecidos para ele. Ele chega a um estranho país do qual ele não conhece nem a língua, nem os indícios e meios não verbais de comunicação que são usados. Sua mãe é enigmática para ele... Como K (o Joseph K de Kafka), ele deve esperar as decisões do chateau do mundo interior de sua mãe”. O bebê vive então um conflito que Meltzer enuncia assim: “o conflito pode ser enunciado em termos de fora da mãe, acessível ao sentido, e de seu interior, que deve ser interpretado e elaborado por imaginação criativa”. Ele acrescenta: “em arte, em literatura, cada análise é testemunha da persistência desse conflito durante toda a vida”. E eu acrescento: não é esse conflito que é reatualizado na experiência de imersão brutal em outro país, outra cultura, outra língua?

Tolerar esse conflito reside na capacidade que Bion, psicanalista inglês, na sequência do poeta inglês Keats, chamou de “a capacidade negativa”. Keats escreveu: “fui atingido de repente pela qualidade necessária à formação de um Homem de realização, sobretudo em literatura – o que Shakespeare possuía no mais alto grau: falo dessa faculdade negativa, a capacidade de ser na incerteza, o mistério, a dúvida sem irritar-se procurando os fatos ou uma razão”. Essa capacidade negativa é designada de outra forma por Bion em uma bela metáfora: “saber rodear-se de uma nuvem de não saber”. Assim, a capacidade de ser no mistério, na dúvida, a capacidade de tolerar o enigma do outro estrangeiro, desse país estrangeiro onde se escolheu estudar parece-me fundamental.

E nessa experiência de choque será preciso não somente permanecer si mesmo em terra estrangeira, mas afrontar o que Mallarmé chama “o mistério nas letras”.

4.2 A ELEIÇÃO DE UMA LÍNGUA MENOR E O JOGO ENTRE AS DUAS LÍNGUAS

De onde vem a ideia do escrito em língua menor? De Kafka, por intermédio da obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari, Kafka: por uma literatura menor.

O que é uma literatura menor para esses autores?

É preciso partir da situação de Kafka, judeu tcheco escrevendo em alemão na língua de uma “minoridade opressiva”, o alemão de Praga sendo, segundo Deleuze e Guattari, pobre, com um vocabulário “ressecado”, uma sintaxe “incorreta”.

É esse alemão que a escrita de Kafka vai levar a seus limites, do qual ele vai fazer um uso “intensivo”, nos dizem Deleuze e Guattari. Onde ele vai construir “uma literatura menor”, entendida como se segue:

A literatura menor possui três características: ela é desterritorializada, tudo é político, tudo toma um valor coletivo: “Quer dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio da que se chama grande (ou estabelecida)”. Os autores acrescentam: “Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreveu em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever como um cão que cava seu buraco, um rato que faz sua toca. E para isso, encontrar seu ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu terceiro mundo de si, seu deserto de si”.

“Uma literatura menor não é aquela de uma língua menor, senão aquela que uma minoria faz na língua maior”. É a utilização que toda comunidade submetida a um processo de colonização (política ou cultural) pode fazer com a língua dominante. Os autores dão o exemplo do que os negros fazem nos Estados Unidos. É também o caso de todas as literaturas pós-coloniais: os escritores de origem asiática ou africana que se expressam em uma língua maior, o francês ou o inglês, para transformá-los em profundidade, fissurar o edifício do pensamento dominante. Outro exemplo dado por Deleuze e Guattari: o processo de desterritorialização que os sotaques dos imigrantes impingem à língua maior. O rap hoje fornece uma bela ilustração musical dessa desterritorialização da língua.

Imré Kertész, em uma conferência proferida recentemente no Odéon, explicou que havia escolhido conservar sua língua de origem, o húngaro, para dizer as consequências de Auschwitz e do totalitarismo, mas criando “uma prosa atonal”, essa “explosão da tonalidade” traduzindo “a explosão do sistema de valores”: era preciso “inventar uma língua” utilizando as antigas palavras que não significavam mais nada.

4.3 ESCREVER EM LÍNGUA MENOR

Tomo emprestado o termo “menor” para anexá-lo à língua e para abordar o trabalho de hibridização que se produz nessa língua menor que é a língua científica da pesquisa em língua francesa para os estudantes vindos de outro lugar. O escrito em língua menor, como a literatura menor, é desterritorializado (na maior parte do tempo, os estudantes dominam insuficientemente a língua francesa, eles vão fazer um uso particular dela mesmo se uma parte de meu trabalho consiste em enunciar qual é o bom uso, não para que se submeta a ele, mas para que sejam identificados os dispositivos de enunciação), tudo é político, tudo toma valor coletivo: fala-se em nome de um povo, de um país. Mas as enunciações são individuais e inventa-se uma “escritura mestiça”, segundo a expressão de Amaranta César dos Santos, autora de uma tese remarcável sobre “A figuração e a fabulação da alteridade no cinema brasileiro contemporâneo. Cidade de Deus: do livro ao filme”.

É um longo caminho encontrar sua escrita em francês. Ele passa por algumas etapas identificáveis em quase todos. Os estudantes começam em geral traduzindo o que já escreveram em sua língua, mas geralmente isso produz escritos ininteligíveis, os professores pedem que recomecem. Depois de alguns meses, sob o impulso do trabalho e das leituras, eles escrevem diretamente em francês e começam a perceber a sintaxe francesa e a ordem de apresentação do pensamento que ela implica. Mas há vários erros, falhas de construção e de sintaxe, neologismos. Os professores dizem que é absolutamente necessário melhorar a escrita em francês.

A aprendizagem prossegue. O que é difícil é que eles não têm consciência do que eles escreveram. Eles são incapazes de apreciar a pertinência de sua expressão no espelho de seu texto. Eles não constituíram ainda seu interlocutor interior, aquele que pensa em francês e é capaz de ao menos ver os erros ou avaliar a construção de seu texto. A objetivação do pensamento que supõe todo trabalho de escritura implica a instauração de um leitor interior. A particularidade desse desdobramento reflexivo que é o do próprio pensamento é, aqui, que esse outro com o qual se continua o trabalho de pensamento deve pensar e falar em outra língua. É para esse diálogo, que por vezes vira conflito, que o ser em duas línguas é convidado.

Nesse estágio, os estudantes podem ou abandonar, ou encontrar múltiplos leitores que vão ajudá-los, ou encontrar um acompanhante ou uma acompanhante que vai operar na entrelíngua, não somente entre as duas línguas, a materna e a língua de eleição, mas entre o pensamento e sua tradução na língua. É o início da mestiçagem, da hibridização. A acompanhadora que sou, além de assinalar o que está incorreto ou não funciona (incarnando na realidade durante esse tempo de aprendizagem o papel dessa instância que vai progressivamente se interiorizar e que chamo de “leitor interior”), com eles a meu lado, começo a ver surgirem expressões, aproximações, tournures que funcionam em francês, mas que um francês não escreveria... e a encorajá-los. A bibliografia deles sendo constituída na grande maioria de autores estrangeiros que eles traduzem, os universos de pensamento que eles levam consigo se expande apoiando-se sobre os autores e críticos franceses que eles lêem em francês. E a força da tese vem da hibridização que opera seja no nível da língua, seja no nível das referências, bibliográficas ou culturais.

Com a língua, só há aventuras individuais. A forma que cada uma a inventa pode depender da maneira que escrevia em sua língua ou resultar de um compromisso com as lacunas de sua aprendizagem da língua francesa. Amaranta escrevia com frases muito longas em português, ela continuou a fazer o mesmo em francês; eu incitei a cortar, a diminuir. Ela integrou alguns cortes fundamentais, as complexidades da pontuação, mas continuou a fazer frases longas, barrocas, que sua banca saudou no final como um modelo de escrita em francês. É preciso dizer que passava na tese de Amaranta o sopro da epopeia e que uma epopeia não se escreve em frases curtas. Monica Vasquez, mexicana, sentia-se desconfortável com a complexidade da sintaxe francesa. Ela encontrou, quando da escrita de casos – ela estava no doutorado em Psicanálise e deveria portanto relatar entrevistas com pacientes –, uma forma muito própria de escrever esses casos que estendeu em seguida para a escrita da tese: frases curtas, indo ao essencial, um estilo sem ornamentos, informativo, simples, um trabalho que poderia ser aproximado ao de Camus, em *O estrangeiro*, ou de Beckett, mas com algo de “intensivo” na utilização da língua.

Eis a ilustração. Vocês terão uma ideia do aspecto direto dessa enunciação. Mas eu a cito aqui, sobretudo porque coloca precisamente a questão sobre a possibilidade de pensar aberta pelo trabalho em outra língua diferente de sua língua materna em relação com seu tema que trata da “dimensão histórica do delírio”. É o preâmbulo da tese de

Monica. O título é: “A dimensão histórica presente no delírio: corpo, linguagem e gerações”:

O trabalho com a loucura, mais precisamente com o delírio, nos conduz a formular questões. O delírio pode ser concebido como uma língua que veicula um saber? Se a resposta é afirmativa, seríamos tentados a formular outra: essa língua que concerne o delírio é a língua materna? Isso nos leva então a fazer algumas reflexões sobre a língua.

Nosso trabalho de pesquisa é pensado e escrito em francês, ele foi desenvolvido na França durante todo o tempo de sua elaboração. Precisemos para o leitor que nossa língua materna é o espanhol. Por que então ter escolhido escrever em uma língua outra que não é a língua materna? Por que desenvolver uma questão em outra língua diferente da língua materna? Pois não se trata somente de escrever em outra língua, mas de pensar em outra língua. Posteriormente, percebemos que havíamos escolhido trabalhar a questão do delírio e de sua relação com a História em outra língua porque, em nossa língua, não nos era possível formular essas questões. Sublinhemos o fato de que não estamos dizendo que as respostas a essa questão eram impossíveis de serem obtidas, estamos dizendo que essa questão em particular não podia ser formulada. Isso quer dizer que o francês, língua estrangeira, nos permitiu formular outras questões, o que não podíamos fazer com nossa língua materna. E, por isso, o francês nos abriu a porta do pensamento no que concerne uma questão em particular. Como isso é possível? Como uma língua estrangeira pode dar acesso a algo do pensamento que não era possível com a língua materna? Parece-nos, de acordo com nossa experiência, que uma língua estrangeira e, nesse caso, a escolha da língua é importante, nos permite uma distância com a “coisa” e por isso nos permite, portanto, pensar. Por que o francês? A proximidade entre o espanhol e o francês, dado que as duas são línguas latinas, pode ser uma resposta, mas é insuficiente. Parece-nos que, para essa questão, não temos uma resposta. Diríamos simplesmente que algo é possível quando da passagem “de uma língua a outra”. Este trabalho de pesquisa é testemunha disso.

A partir dessas reflexões pessoais, como pensar o delírio? Diríamos que o delírio é antes de tudo uma forma de formular uma questão. Trata-se da única forma possível para o sujeito de colocar as ‘coisas’ no seu lugar, pois se as palavras não nos permitissem isso, as palavras continuariam a ser perigosas. Por isso, poderíamos dizer que o delírio seria

também como o francês para nós, um meio de tomar distância com a “coisa”? Que o delírio representa também uma passagem de uma língua à outra? Nosso trabalho de pesquisa tentará responder essa questão, com esse “prazer de pensar” que a língua francesa nos deu.

Vê-se aqui formulada de forma impressionante a ideia de uma abertura ao pensamento que pode representar o trabalho em outra língua. Mas a língua ausente permanece presente; ela trabalha no coração do sofrimento de dizer e de escrever: sotaque, sintaxe, tournures, neologismos, sem falar das referências e do universo cultural que ela implica e que é suscetível de conduzir alguns à invenção de uma escrita. A língua ausente continua a tocar sua melodia em surdina e é isso que vem dar sua qualidade à tese, sua potência e seu timbre.

4.4 MORTE, MATRICÍDIO, ESQUECIMENTO, ABANDONO OU DIÁLOGO, HIBRIDIZAÇÃO OU MESTIÇAGEM?

Para interrogar mais de perto esse jogo entre as línguas, é interessante fazer apelo aos testemunhos de pensadores e de escritores.

Julia Kristeva e François Cheng traçaram seus percursos em seus escritos, e testemunharam sobre o deslocamento de suas inscrições na língua e na cultura do país de acolhida tornado o cadinho em que forjaram, desde a pátria perdida mas sempre presente, novas identidades que nos interpelam: “Sou um monstro de cruzamentos”, proclama Julia Kristeva, quando François Cheng se declara “passador” de um diálogo entre o Oriente e o Ocidente.

Julia Kristeva, em “Escrever em francês”, declara que o búlgaro tornou-se para ela “uma língua quase morta” inicialmente metaforizada em “água distante”, “fonte original”, depois “velho corpo cadaverizado”, “cripta enterrada”, “reservatório estagnante que apodrece e se desagrega” sobre o qual ela construiu uma “nova morada”, o francês, e uma “serenidade pontuada de palavras francesas”. Entre as duas línguas, em que uma se substituiu à outra, reina a antítese dada como irreconciliável entre “os dourados negros dos ícones ortodoxos” e “a aparência lisa das palavras francesas polidas como a pedra das pias de água-benta”. Mas ela evoca esses momentos de perturbação passional em que as metáforas abissais de sua língua materna eslava vêm “derrogar” ao

gosto francês, fazem sua língua se dividir, a tornam diabólica. Ela nos introduz no cerne desse indecível: a língua materna foi esquecida, “matricidada”, mas ela volta a perturbar sua língua e sua escrita em francês. Donde o “ser híbrido” que se desprende daí e que é o resultado de um “transplante”, “um monstro de cruzamentos”. Tudo isso é muito violento: o engendramento de si na entrelíngua diz respeito ao épico em Julia Kristeva.

Completamente diferente é a experiência de François Cheng, poeta de origem chinesa. Esse poeta utiliza de maneira recorrente os termos de “osmose”, de “simbiose”, de “casamento”, “casamento de amor e de razão” para ilustrar o diálogo íntimo das duas línguas. A língua materna é qualificada de “húmus”, de “adubo”, de “velha ama fiel”; se o francês foi adotado como instrumento de criação, a outra língua não foi por isso apagada, nem mesmo colocada em surdina; ela continua a agir dando imagens a metamorfosear. E ele nos dá exemplos muito precisos do jogo entre essas duas línguas que funda sua poesia em O diálogo: uma paixão pela língua francesa.

5 CONCLUSÃO

Vê-se, portanto, que a escolha dessa língua menor que é o francês como língua de trabalho científico implica um dizer e enunciados que não poderiam acontecer na sua própria língua. A língua menor é, portanto, uma língua encontrada para um dizer outro. Vê-se também como as migrações estudantis encorajadas pelas políticas nacionais e internacionais trabalham o cerne civilizador do século XXI.

Minha reflexão e os autores que convoquei implicam uma reflexão mais ampla, ao mesmo tempo sobre a escolha de uma língua pelo escritor e também sobre o trabalho de criação de uma língua na língua pelo escritor. É um campo imenso e as escritas de que falo são escritas do trauma (de traumatismos políticos ou psíquicos). A experiência traumática coloca no primeiro plano a questão da escolha da língua, quer se conserve a língua materna, quer se escolha escrever em outra. Explico-me com exemplos: Philippe Rott escreve em inglês como Georges-Arthur Steiner, judeu austríaco; Paul Celan, judeu romeno, em alemão; Jean Amery, judeu austríaco, em alemão; Elie Wiesel em francês; Kundera, tcheco, “um país varrido do mapa”, em francês; Isaac Singer escreve em ídiche e Aharon Apperfeld em hebraico; Imré Kertész em húngaro; Boris Pahor em esloveno. Falei antes de todos esses escritores de origem africana ou asiática que escrevem em inglês

ou em francês. Mas quando se escreve em esloveno, em húngaro, em ídiche, “na língua da infância”, diz Isaac Singer, a obra vai ter de passar pela prova da tradução para aceder a seu leitor. Boris Pahor, na conferência em que participava com Imré Kertész no Odéon, interrogava: o que teria acontecido a Kafka se tivesse escrito em tcheco? E se se admite a reflexão de Deleuze e Guattari sobre as línguas maiores e menores, os escritores que escolhem uma língua maior vão ter de criar estranhos usos menores. E, de toda forma, todo escritor cria uma língua menor, quer seja em uma língua maior ou em uma língua menor.

A escolha da língua de escrita implica, de acordo com o lugar no mundo da língua na qual se nasceu e de acordo com a história pessoal de cada um, tomadas de posição diversas, estratégias de enunciação, jogos entre as línguas e na língua. Sem dúvida, Janine Altounian detecta o sentido profundo da visada dessas escritas que lutam com o trauma na ruptura e na polifonia das línguas quando escreve: “em suma, o que se trataria em suma de adquirir..., seria o poder de se calar, de calar enfim, reter atrás da tela dos signos uma proliferação que se tornou possível”.

◆ **Karine Rouquet-Brutin**

Enseignante dans le Centre de Formation des Doctorants à l’Insertion Professionnelle (CFDIP) de l’Université Paris Diderot Sorbonne Cité. Anciennement, Responsable de l’accueil pédagogique des étudiants au Bureau d’Aide Psychologique Universitaire-Pascal et dans l’antenne de ce BAPU, au Relais social international de la Cité Internationale Universitaire de Paris Auteure de *L’alchimie thérapeutique de la lecture : Des larmes au lire*, L’Harmattan, 2000, Docteure ès Lettres de l’Université Paris Diderot, Spécialiste de Marcel Proust, elle a soutenu sa thèse sous la direction de Julia Kristeva: « La lecture comme expérience imaginaire » (1996). Spécialiste de Marcel Proust, son travail de recherche aborde des sujets aussi divers que la cruauté au féminin dans le roman noir contemporain, le déplacement des identités chez trois générations d’écrivains antillais, la démarche de ceux qui partent étudier ailleurs dans un autre pays et une autre langue, et en relation avec des historiens la guerre transmise dans le film de László Nemes: *Le fils de Saul*. Membre du CELCFAAM, Centre d’Études en Littératures et en Cultures Franco- Afro-Américaines.

REFERÊNCIAS

- ARENDETT, Hannah. La tradition cachée, Christian Bourgeois, Paris, 1987.
- ALTOUNIAN, Janine, Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. In: Un génocide aux déserts de l'inconscient, Paris, Les Belles Lettres, coll.
- ALTOUNIAN, Janine. Confluents psychanalytiques, 1990. La survivance/Traduire le trauma collectif, Paris, Dunod, coll. Inconscient et culture, 2000.
- ALTOUNIAN, Janine. L'intraduisible. Deuil, mémoire et transmission. Paris, Dunod, coll. Psychismes, 2005.
- BÉLÉDIAN, Krikor. Transmission d'un patrimoine sous couvert d'un doctorat en langue étrangère. cité par ALTOUNIAN, Janine L'intraduisible: Deuil, mémoire, transmission. Dunod, Paris, 2005.
- Berman, Antoine. L'épreuve de l'étranger. Gallimard, 1984
- BRECHT, Bertold. Histoires d'Almanach. cité par ALTOUNIAN, Janine. L'intraduisible : Deuil, mémoire et transmission. Dunod, Paris, 2005.
- BRUTIN, Karine. L'alchimie thérapeutique de la lecture. L'Harmattan, Paris, 2000.
- CHENG, François. Le dialogue; Une passion pour la langue française. Desclée de Brouwer, 2002
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Kafka: pour une littérature mineure. Les éditions de minuit, Paris, 1975.
- DOS SANTOS, Amaranta César. La figuration et la fabulation de l'altérité dans le cinéma brésilien contemporain: Cidade de Deus, du livre au film. Thèse de doctorat soutenue le 19 décembre 2008 à Paris 3-Sorbonne nouvelle.
- HOLDERLIN, Friedrich. La Migration. cité par MANGO, EDMUNDO GOMEZ. La langue de l'exil. Cahiers Intersignes: Parcours d'exil, n°3, automne 1991.
- JULIEN, François. Etudier, chercher ailleurs : les étudiants étrangers dans l'université française. Conférence d'ouverture du colloque Etudier, chercher ailleurs: les étudiants étrangers dans l'université françaises. Cité-débats, Ciup, 2004.
- MANGO, Edmundo Gomez. La traversée des frontières. Seuil, 2004.
- MANNONI, Octave. Un commencement qui n'en finit pas: Transfert, interprétation, théorie, Seuil, Paris, 1980.
- MORIMOTO, Yosuke. De la servitude volontaire. In: Étudier, chercher ailleurs: les étudiants étrangers dans l'université française, Paris, Cité-débats, Octobre 2004
- KRISTEVA, Julia. Ecrire en français. In : Tu parles!? Le français dans tous ses états. Paris, Flammarion, 2000.

LACAN, Jacques. La topique de l'imaginaire. Le séminaire, livre 1: Les écrits techniques de Freud. Seuil, Paris, 1975

ROUQUET-BRUTIN, Karine. La question des frontières ou l'appel à l'autre. In Mana, n°14-15, L'Harmattan, 2007.

ROUQUET-BRUTIN, Karine, « Penser dans une autre langue », Actes du colloque du BAPU-Pascal: Malaise collectif, mal-être privé, décembre 2006.

ROUQUET-BRUTIN, Karine. Destins métisses et constructions identitaires: l'appel à l'autre langue, l'autre culture. Exils, migrations, création, Université Paris 12-Val de Marne, Vol 1

VASQUEZ, Monica. La dimension historique présente dans le délire: corps, langage et générations. Thèse de doctorat soutenue le 20 novembre 2008 à Paris 11 sous la direction de Marie-Claire Lambotte.



Fotografia: Rildo Moura

Da errância dos cineastas africanos ao “cinema nômade”

Mahomed Bamba

“[...]errância gerou em mim uma nova foto. Busca-se sempre como existir, como olhar os outros, como dirigir um olhar às pessoas. O fato de me ter imposto essa restrição, esse prazer e essa alegria da errância, me obrigou a tirar uma foto que correspondia à visão que eu tinha.” (Raymond Depardon, *Errance*, 2000, p. 18).

Resumo:

Este artigo tem como objeto de reflexão as figuras da errância e do nomadismo nos cinemas africanos. Alguns projetos filmicos e videográficos, feitos por cineastas que vivem e criam como sujeitos errantes, oferecem ao espectador uma interpretação mais filosófica e estética do nomadismo. Eles põem em cena em suas obras aquilo que pode existir de mais humano, subjetivo, íntimo, coletivo e universal nas experiências de movimentos de populações e no exílio individual.

Palavras-chave: Nomadismo. Errância. Exílio. Cinemas Africanos.

1 INTRODUÇÃO

A errância e a flânerie são noções cujo valor heurístico parece inesgotável e suficiente para falar das diferentes facetas da condição do sujeito moderno. Elas servem para designar formas de deslocamentos tanto físicos quanto imaginários que um indivíduo ou grupo de indivíduos efetua em um dado espaço. Esses movimentos podem ser motivados por uma busca de si e, por consequência, não tendo uma destinação precisa. Assim, a questão do nomadismo do sujeito se desdobra de uma dimensão ontológica que está no centro de todas as preocupações teóricas e poéticas de que ela é o objeto desde o século XIX. Depois que Walter Benjamin e Hessel se fizeram os cantores da flânerie, esse conceito tornou-se um dos pilares dos estudos da modernidade e terminou por gerar o que se convencionou chamar desde então de filosofia e “poética da flânerie”. Para Benjamin, há uma forma de embriaguez e uma dimensão moral na flânerie urbana que convém descrever. A atitude do flâneur lembra a de um suspeito, isto é, aquela de um homem que, por um lado, sente-se olhado em todo lugar e por todos. Por outro lado, esse homem é quase impossível de ser encontrado, de tão absorto e afogado na multidão. Quando não é a geografia e a topografia das cidades (balizada de “passagens”) que

oferecem pretextos e figuras para questionar o ser e o devir do humano no século XIX e nos nossos dias, são os percursos imaginários, criados pelo próprio sujeito, que estão no centro disso que Benjamin chamava de “dialética da flânerie”. A descrição da atitude do flâneur em um romance, um poema ou em um filme pode ser lida como uma maneira, dentre tantas outras, de figurar o vivido e o devir do sujeito no seio de uma dada comunidade ou entre duas realidades.

É notadamente no domínio das artes de representação visual e figurativa que as diferentes modalidades do nomadismo se deixam apreender e declinar como dimensões constitutivas da subjetividade das sociedades modernas. Acreditamos portanto que a compreensão do sentido das diferentes formas do nomadismo moderno, em qualquer cultura, passa também pela análise da figuração dada pelos filmes. No “cinema ocidental”, a errância é abordada geralmente em seus aspectos filosóficos e existenciais. Sua tematização dá lugar à criação de obras intimistas em que a fuga para frente, o perder-se, a deambulação sem rumo, as angústias, os medos e o mal-estar do ou dos personagens são os motores da trama narrativa. O road movie tornou-se, no cinema, o gênero por excelência da errância e a viagem, sua forma arquetípica. Nos cinemas africanos, pelo contrário, a problemática da errância tende a se confundir muito rapidamente com a da imigração, do exílio e das questões diaspóricas. Examinando as figuras dos imigrados, da fuga do indivíduo de sua comunidade, do retorno do personagem para os seus em certos filmes africanos, descobre-se que os cineastas têm uma relação por vezes singular com a temática da errância.

Por outro lado, certos filmes africanos contemporâneos buscam dar novamente a esse “desejo de outro lugar” toda a sua dimensão humana e universal. No relato, além de discutir as razões e consequências da imigração econômica, vê-se também despontar uma intenção de abordar a questão dos movimentos de populações em suas múltiplas variantes: a “viagem interior”, as errâncias do sentimento e, sobretudo, o exílio “voluntário” e a errância dos intelectuais, dos artistas africanos.

2 DA APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO GEOGRÁFICO À FIGURAÇÃO DA ERRÂNCIA

As independências, na África, significaram não apenas o acesso à soberania; essa vitória sobre a colonização foi seguida pelo desejo de reapropriação do espaço territorial. O recurso aos nomes africanos para identificar os estados pós-coloniais inscreve-se nesse sentido. Os cinemas africanos não demoraram a seguir essa tendência. Deve-se, até hoje, a André Gardies o estudo mais completo dessa relação dos cinemas africanos com o espaço reconquistado. Apesar das dificuldades de historização da evolução da produção cinematográfica vinte anos depois das independências africanas, Gardies (1989) parte da hipótese de que existiria um paralelo entre os esforços para reapropriar politicamente os países herdados da colonização e as modalidades de figuração do espaço presentes nos filmes feitos por cineastas africanos. Daí a ideia de que os filmes africanos, após as independências, funcionariam como “espaço espelho” em que se leriam na cavidade e em filigrana a lenta e por vezes difícil conquista do território dividido e fragmentado pelos colonizadores (1989, p. 9). Sobre a base, portanto, dessas modalidades representativas do espaço, Gardies distingue quatro fases na evolução dos cinemas africanos:

1. fase no curso da qual as representações icônicas da África ainda estão em concorrência com as da França ou da Europa, e em que o “espaço do colonizador é ainda majoritariamente presente” (1989, p. 10)
2. fase da clivagem, no curso da qual é remarcada a presença de um espaço duplo nos filmes
3. a terceira fase parece corresponder àquela em que os cineastas exploram o espaço da África em todas as suas contradições
4. a quarta fase marca o retorno para a África ancestral em que o espaço-tempo pré-colonial seria figurado com os valores perdidos

O que merece ser sublinhado na sequência das observações de Gardies, podendo eventualmente ser objeto de uma longa reflexão, são os modos de representação dos movimentos dos personagens e dos próprios cineastas nesse espaço “entre dois” criado pela história da colonização entre os jovens estados africanos e a ex-metrópole. Ao mesmo tempo em que os cineastas africanos fazem filmes sobre a imigração, eles se

interrogam também sobre as formas de errância entre o lugar do ex-colonizado e o espaço do ex-colonizador. Desse modo, eles se interrogam sobre sua própria situação no mundo, sobre sua relação com a África (que deixou de ser o lugar de residência deles, mas que continua a ser o objeto de seus filmes e para onde eles são obrigados a voltar periodicamente para retornar às origens). A errância encontra-se, portanto, duplamente inscrita no seio da representação fílmica. Essencialmente, ela concerne os protagonistas do relato que estão como que suspensos entre dois polos, em errância entre dois mundos. Todo o binômio modernidade/tradição será reproduzido sobre o fundo de deslocamento dos sujeitos de um espaço a outro. Os filmes africanos colocam em cena personagens tão clivados quanto o espaço onde evoluem no relato.

Na quarta fase, pode-se constatar que a apropriação simbólica do espaço-tempo pré-colonial nos cinemas africanos se traduz por uma espécie de aproveitamento das paisagens e certos hábitos culturais não ainda edulcorados pela influência ocidental. Tanto esses traços culturais serão escolhidos por seu lado autêntico e folclórico, quanto por sua eficácia no bom desenrolar do relato. A beleza e a exuberância do cenário e do figurino do filme *Sarraounia* (1987), de Med Hondo, por exemplo, vêm do esforço na direção e na reconstituição do palácio real da Rainha Sarraounia.

Após reconstituições históricas, é a vez do vilarejo retomar o lugar na representação do espaço pré-colonial. Mesmo se as grandes cidades africanas (capitais) não estão ausentes da diegese, elas aparecem como ponto de fuga do sujeito em direção a outro lugar. O espaço urbano desaparece desde o início nos filmes africanos para deixar lugar ao rural. Daí a clivagem muito rapidamente detectada pela crítica ocidental entre um cinema dito de “mato” e um “cinema de cidade”. O retorno em direção os seus aparece, assim, como uma das primeiras figuras recorrentes da errância nos cinemas africanos. Há um valor regenerador e quase terapêutico nos filmes sobre o êxodo rural e sobre a imigração em direção à Europa.

3 A CIDADE NOS FILMES AFRICANOS: ESPAÇO DE ERRÂNCIA

Quando o êxodo rural coloca as cidades no primeiro plano na história de certos filmes são sobretudo as capitais africanas, sintetizando todas as contradições das sociedades africanas, que são destacadas na representação. Na maior parte dos filmes senegaleses,

costa-marfinenses, marroquinos, argelinos... os centros urbanos aparecem essencialmente como pontas de mira antes de serem lugares de perdição. São lugares que exercem todo tipo de atração sobre o sujeito vindo do mato. Por vezes as capitais apresentam-se como um lugar onde o protagonista encontra refúgio distanciando-se da opressão da tradição da África profunda. Em uma África ainda à beira da descolonização, os filmes de Jean Rouch costumavam passear alegremente com seus personagens (como se leva o cachorro para passear) nas capitais africanas ainda em construção. Tanto em *Moi un noir* (1958) quanto em *Jaguar* (1967), vê-se flâneurs sustentarem um discurso por vezes desconexo, por vezes em forma de comentário sobre o objeto de suas percepções visuais, olfativas e sonoras. É nisso que certos filmes de Rouch guardam traços em comum com os primeiros filmes feitos por cineastas africanos. Em *Afrique sur Seine* (1955), é de novo a figura da flânerie que é convocada. Esse filme de Soumanou Vieyra, considerado pelos historiadores como o primeiro filme da África negra, tem como cenário Paris. Esses personagens que deambulam sustentando um discurso tingido de humanismo lembram, sob muitos aspectos, aqueles dos filmes de Jean Rouch (cf. o filme *Petit à Petit* (1971)).

Em *Borom Sarret* (1962), ao contrário, Sembène Ousmane traz de volta o cinema africano para o espaço africano. Ele ancora a ação de seu curta-metragem na capital Dakar e resume habilmente as desventuras de seu protagonista-carreteiro a uma espécie de percurso do combatente entre o centro da cidade (que permanece proibido para ele) e o lugar de residência situado na periferia. Safi Faye impõe as mesmas atribulações ao personagem principal de seu primeiro longa metragem, um camponês, que tem a infelicidade de trocar seu vilarejo, que vive uma longa seca, pela cidade grande. Após ter deambulado dias inteiros, o camponês de *Lettre paysanne* (1975) encontra um emprego de “boy”. Mas, logo despedido de seu trabalho, ele se desencanta e o retorno ao seu vilarejo, isto é, em direção aos seus, revela-se, em definitivo, a única saída para a sobrevivência. Alguns anos mais tarde, é o mesmo tipo de fantástica cavalgada urbana que Djibril Diop Mambéty oferece aos espectadores com *Touki Bouki* (1973) e *La Petite Vendeuse de Soleil* (1999).

Em todos esses filmes, pode-se observar a recorrência de longas sequências filmadas em plano geral em que o sujeito errante e o espaço percorrido são mostrados sob diversos ângulos. Os passeios intermináveis dos personagens tornam-se pretextos para oferecer o espetáculo da vida urbana e da modernidade que já começam a transformar o

espaço africano. Como essa modernidade da cidade é frequentemente enganosa e deturpadora, muito rapidamente a cidade grande torna-se, nos filmes africanos, o lugar onde os personagens flâneurs são vítimas de todo tipo de desventuras. Em Ali Zaoua (2001), o cineasta marroquino Nabil Ayouch constrói seu filme em forma de verdadeira epopeia urbana em que as crianças de rua ocupam o primeiro plano. A flânerie dos companheiros de Ali, por Casablanca serve também de fio condutor para nos mostrar uma cidade moderna, mas também muito dividida e contrastada. No início do filme, Ali comunica seu desejo de outro lugar onde o maravilhoso, o fantástico e o sonho se misturam. Na sequência, seus amigos erram com seu corpo, o tempo de lhe oferecer um sepultamento digno de sua “posição”. Com a morte de Ali, portanto, seu sonho de partir para algum lugar é retomado e retransmitido por seus amigos. Eles se agarram a isso como uma segunda vida. A errância nesse belo filme de Nabil Ayouch, além de ser simbolicamente representada pela figura da flânerie urbana, encontra uma forma de desfecho muito original: a fuga de todos os próximos de Ali, a bordo de uma escuna, em direção a esse outro lugar com o qual ele havia tanto sonhado, esse lugar onde dois sóis brilham no céu.

4 O ELOGIO DA ERRÂNCIA NOS CINEMAS AFRICANOS

Como dizíamos, há pouco, os cinemas africanos consagram-se também a explorar as formas de errância ligadas ao exílio, ao desenraizamento e à vida fora da África. A começar pelo exílio forçado dos próprios artistas africanos. Na sequência lógica do que poderíamos de agora em diante chamar de “elogio da errância”, certos cineastas africanos problematizam o exílio a partir de seu próprio vivido e experiência como expatriados. Dentre a nova geração de artistas e poetas africanos, assiste-se mesmo a uma estetização da errância. Ela toma a forma de uma reivindicação legítima do direito de pertencer ao mundo (ao “todo o mundo”, como diria Édouard Glissant) e, sobretudo, ao “cinema-mundo”. Como se vive o exílio? Que quer dizer a expressão “cineasta africano que vive na Europa”? Como se cria sendo artista africano em exílio? Como e porque se filma a África do estrangeiro? Eis algumas questões que dão uma nova configuração à definição da errância nos cinemas africanos. Elas remetem ao cerne da discussão a problemática da

liberdade e do lugar do sujeito no mundo, de sua dupla relação com seu presente e com sua origem (e com seu passado).

O desenraizamento não é mais definido em termos negativos. Não se trata mais de sentir pena de sua sorte e falar mal do fato de filmar a África a partir do exterior. É esse tipo de raciocínio que se encontra em epígrafe, por exemplo, nas obras recentes de certos cineastas como Mahamat Saleh Haroun (do Chade) ou Balufu Bakupa-Kanyinda (Congo). Todos vivem a errância e gostariam de defini-la em toda a sua complexidade e não como uma simples condenação. É no distanciamento do país de origem que esses cineastas parecem encontrar o objeto e o motivo de sua criação. De seu país de acolhida, eles adotam uma perspectiva em que podem melhor apreender e descrever a realidade da imigração com toda a subjetividade permitida pela arte do cinema.

Em uma instalação de vídeo que criou como um tríptico e que intitulou Sombras na exposição Diáspora, é pela representação da cidade de acolhida que Mahamat Saleh gostaria de situar o questionamento sobre a imigração e a realidade diaspórica, que ele define, aliás, como realidades urbanas. Uma das maneiras de abordar esse tema seria então ir buscar o que haveria de mais universal e de humano na presença visível/invisível dos grupos provenientes da imigração e duravelmente estabelecidos nas cidades de acolhida: a melancolia, a memória e a “força vital”. Esse cortejo de sentimentos é uma das características marcantes das errâncias.

As trajetórias da diáspora africana são completamente individuais. Nas sociedades de acolhida, as diásporas são vivas. Escolhi trabalhar sobre as sombras que constituem o rastro do vivo. Gostaria de me distanciar do cinema: encontrei uma maneira de falar do sujeito concebendo uma instalação mais plástica, que faz apelo ao vídeo. Nas sociedades que os acolhem, os imigrantes são ao mesmo tempo visíveis e invisíveis. Eles se integram, trabalham, estão presentes em diferentes níveis da sociedade. Mas essa visibilidade é limitada porque eles não são representados em certos domínios, nem em certos meios. Se o termo diáspora existe é porque ela traz problema, então é nomeada. Por meio de sombras furtivas apreendidas em diversos territórios urbanos como Londres, Paris, Lisboa e Porto-Príncipe, eu quis filmar as errâncias de silhuetas africanas que constituem de alguma forma o inverso do visível (Mahamat Saleh Haroun).

Colocando a questão diaspórica e do exílio no mesmo plano nessa instalação de vídeo, a intenção de Mahamat era também de sublinhar que o desenraizamento, qualquer que seja, supõe uma forma de “arrancamento” de um espaço ou de um território dado. Esse primeiro movimento acompanha-se de um ímpeto imperativo e frequentemente inconsciente de ancoramento social e cultural no lugar de acolhida. Desse paradoxo decorrem todas as outras formas de “errância imaginária”. Esse desejo de enraizamento no novo meio pode ser vivido coletivamente (em comunidade) ou individualmente. E é esse aspecto da imigração, do exílio, que muitos artistas e intelectuais pensam que convém também representar.

5 A DIMENSÃO MIGRATÓRIA DA ERRÂNCIA

Certas representações filmicas da errância parecem encontrar, portanto, na imigração a figura mais coletiva. Apenas as motivações econômicas e políticas não são suficientes para explicar e justificar os deslocamentos de populações. Outros filmes sobre as migrações levam em conta o desejo de outro lugar tão inerente a todo ser humano. Em outros termos, um grupo de indivíduos não se lança para uma destinação incerta com o único objetivo de um bem-estar material. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que os movimentos de populações são apresentados como elementos essenciais do processo constitutivo da história humana, assiste-se a uma criminalização da imigração dita econômica. É nas fronteiras entre o vivido migratório e o exílio que certos cineastas africanos buscam assim situar a ação de seus filmes. Há como que uma vontade de superar os clichês que distorcem todos os outros aspectos ligados à imigração proveniente da África, começando por sua justificativa apenas por motivos econômicos e políticos. Cineastas, escritores, artistas plásticos, poetas, todos gostariam de ver no “exílio cultural” e voluntário um meio de abordar o tema da “viagem interior”, mas também e sobretudo aquele do desejo do outro. Assim, esses filmes dão um aspecto mais humano e mais universal à dimensão migratória que há na errância. Os homens e os povos partilham esse sonho de outro lugar. A errância desempenha o papel de um contra-peso ao sentimento de pertencimento por vezes redutor e sufocante. Um filme como *Herremanko* (2002), de Abderrahmane Sissako, capta bem esse movimento ao situar a ação de seu filme em

um espaço desértico e fronteiriço. Aqui o imobilismo e a morosidade precedem e justificam o sonho de partir em direção outro lugar, mas também fixam, paradoxalmente, a ação do filme nessa espécie de entre-dois situada em um deserto que aparece como ponto de passagem para o ocidente.

6 CONCLUSÃO

É tendo em vista, portanto, esses filmes, que se pode dizer que uma poética da errância toma forma nos cinemas africanos. Essa poética vai de par com a grande importância que é cada vez mais concedida ao destino do sujeito nos filmes africanos. Da mesma maneira que descreve as culturas africanas no que elas têm de mais particular e universal, o cineasta africano busca também apreender as diversas ligações que o indivíduo tece com o resto do corpo social (na cidade e no campo). A busca de si passa também por um novo questionamento da memória colonial e das múltiplas relações que o indivíduo expatriado mantém com sua origem e sua terra natal. Como resume tão bem o cineasta chadiano, Mahamat Saleh Haroun:

[...] contrariamente ao que dizia Ahmadou Hampâté Bâ (“É preciso saber de onde se vem para saber aonde se vai”), nós somos muitos a dizer: “O mais importante é saber onde se está para saber aonde se vai”. Pode-se saber de onde se vem e não saber onde se está. É essa consciência que permite gerar uma pesquisa estética. [...]

Se a crítica de cinema Elisabeth Lequeret pode falar de lugar “quase-incestuoso” entre os diretores africanos e a França (outros falariam talvez simplesmente de relações pós-coloniais), é, entre outras razões, por causa da presença da ex-metrópole em todos os níveis de atividade cinematográfica realizada pelos africanos: a ajuda e a cooperação fornecidas pela França para a produção de filmes africanos faz com que os cinemas africanos (nem todos) sejam ao mesmo tempo “africanos” e pós-coloniais (em um sentido teórico e político). Sem contar que Paris é o lugar de residência e de trabalho de muitos cineastas africanos. Entre a França e os cinemas africanos existe, portanto, uma espécie de movimento de pêndulo. Quando não é a França que se implica na realização de filmes africanos, são os diretores africanos que fazem da França sua segunda “pátria”. Cria-se, portanto, uma zona de entre-dois em que erram em permanência os filmes africanos e os

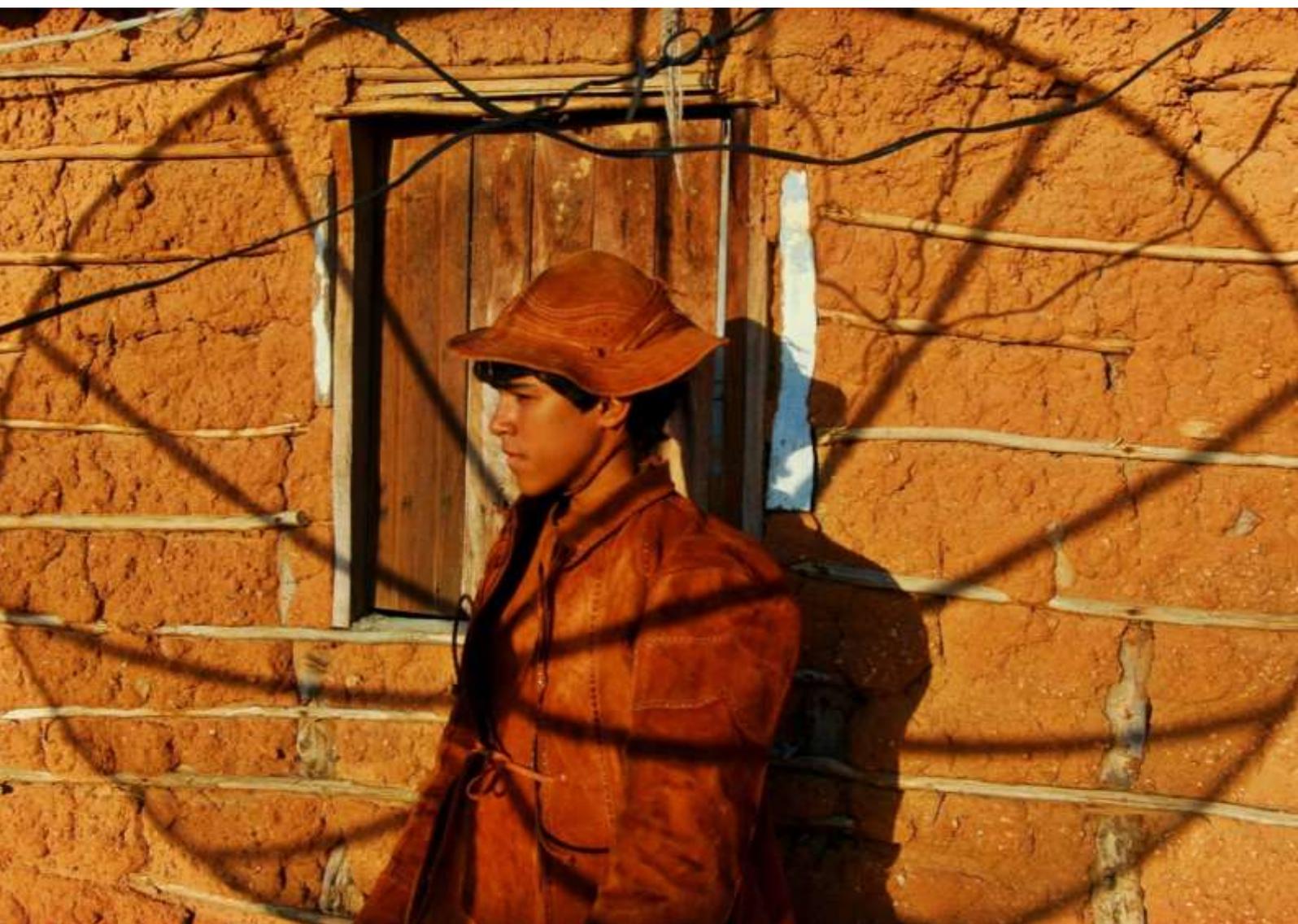
próprios cineastas. Dessa errância nasce então um “cinema-nômade” que, mesmo tomando corpo e forma do estrangeiro, não permanece desligado da realidade africana.

◆ **Mahomed Bamba**

Mahomed Bamba nasceu na Costa do Marfim, onde se graduou em Letras na Université Nationale d'Abidjan, em 1992. Migrando para o Brasil fez Mestrado em Linguística Geral e Semiótica (USP) e doutorado em Cinema e Estética do Audiovisual. Foi professor de Língua e Literatura francesas na UEFS e Professor da Facom/UFBA onde atuava no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom). Faleceu em 16 de novembro de 2015.

REFERÊNCIAS

- BARLET, Olivier. Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question. Paris: Images Plurielles, L'Harmattan, 1996.
- BARTHET, Dominique (org.). Figures de l'errance. Paris: L'Harmattan, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- DEPARDON, Raymond. Errance. Paris: Seuil, 2000.
- GARDIES, André. Cinéma d'Afrique noire Francophone: l'espace miroir. Paris: L'Harmattan, 1989.
- GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- KANE, Momar Désiré. Marginalité et errance dans la littérature et le cinema africains francophones: les carrefours mobiles. Paris: Collection plurielles, L'Harmattan, 2004.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (dir.). Propos sur la flânerie. Paris: L'Harmattan, 2009.
- LEQUERET, Elisabeth. Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.



Fotografia: Aurílio Santos

Exílio interior no romance da África central

Marie-Rose Abomo Maurin

Resumo:

O exílio abordado neste trabalho pode parecer ridículo, na medida onde não se trata, como nestes tempos atuais, de deslocamento de populações, mas se reduz à partida de um ou de alguns indivíduos. Estes são obrigados a deixar o grupo humano no qual vivem por uma transgressão, um delito, para simplesmente salvar a própria vida. É então que a floresta se torna como uma igreja, tanto a “terra de acolhida” e lugar de proteção para quem nele vem esconder-se em seu seio. A vida se reorganiza. Mas, para os kimbanguistas deportados cujo delito é de seguir a doutrina de um profeta nativo, durante o período colonial, as condições do exílio no interior de seu país se assimilam àquelas do tráfico negreiro. Em todos os casos, o exílio tem por corolário a errância, uma perda da identidade social momentânea ou definitiva. Sempre ligado a uma decisão política ou social, o exílio impõe uma mudança de hábitos, de modo de vida, uma ruptura da qual se pode ou não sarar.

Palavras-chave: Exílio. Interior. Floresta. Errância. Transgressão.

1 INTRODUÇÃO

Para o termo “exílio”, o grande dicionário universal do século XIX, de Pierre Larousse, propõe as seguintes definições: expulsão da pátria, estado de uma pessoa que é assim expulsa, estado daquele que vive fora de sua pátria..., estadia em um lugar diferente daquele onde se reside normalmente, terra, vida mortal em oposição ao céu que é a pátria dos eleitos. A essas definições acrescenta-se certo número de adjetivos qualificativos acompanhando geralmente esse termo: longo, doloroso, amargo, penoso, fatal, triste, injusto, embelezado, honorável... o exílio supõe então uma solidão tanto psíquica quanto moral.

A expulsão não é outra coisa senão esse banimento que costuma acontecer após uma condenação regular. É, com efeito, a expressão de uma pena pronunciada contra um culpado. Uma nuance ínfima entre os dois termos, exílio e banimento, reside no fato de que o exílio aparece como uma decisão arbitrária, não vindo depois de nenhum julgamento.

Diferente das grandes saídas massivas que conheceram certos países da Europa, da América ou da Ásia, o exílio no meio banto, sobretudo segundo o que dizem os textos consultados, pode parecer derrisório. Relata-se, frequentemente, casos de exílio de membros da comunidade que cometeram delitos graves: assassinatos no clã, adultério,

estupro, incesto... quando os culpados não são simplesmente executados. Buscar refúgio junto aos tios maternos era algo frequente. Numerosas epopeias mencionam a presença de cativos de guerra depois de batalhas sangrentas e cuja existência é a de exilados. Pior ainda que o exílio, a quarentena reduzia o homem à condição de animal caçado, vivendo a apenas alguns metros de distância dos seus. A deportação, frequentemente, observada no romance, diz respeito ao exílio no sentido em que há um desenraizamento do ser de seu meio de vida, por uma razão qualquer. Este é em seguida transplantado em um contexto que lhe é totalmente estrangeiro, transplante que ele julga arbitrário e injusto. Por vezes, escolhe-se necessariamente a fuga, depois o exílio, para evitar a morte que é prescrita a cada condenação dos culpados. São algumas dessas formas de exílio, que nomeio exílio interior, que escolhi tratar aqui.

2 LEIS SÓCIO-TRADICIONAIS E NOÇÃO DE EXÍLIO: A LENDA DE M'PFOUMOU MA MAZONO², DE JEAN MALONGA

O relato de Jean Malonga leva o leitor ao coração da sociedade tradicional, com seus ritos iniciáticos, as divisões sociais que distinguem os homens livres e nobres dos escravos. Hakoula, em *A Lenda de M'pfoumou ma Mazono*³, de Jean Malonga, chega à terra de exílio, após uma fuga. Procurada por uma falta grave, a jovem mulher é obrigada a deixar o vilarejo de seu marido para se refugiar no coração da floresta. Ela tinha sido iniciada nas práticas de uma sociedade secreta e era casada com um homem de boa posição, mas ela o trai com um escravo que é logo abatido pelo marido ultrajado. A revanche do marido traído concebe-se na “dialética do desafio e da riposta” que sustenta o sentido da honra⁴, essa honra que todo homem digno deve cultivar na sociedade tradicional, por medo de ser considerado como indigno de sua posição. A questão que coloca um dos personagens do romance leva a compreender melhor a gravidade de sua falta: “É possível que a bela e fiel Hakoula, de uma posição tão elevada, rebaixe-se até um escravo?”⁵

Hakoula sabe que o costume preconiza a pena capital nessas situações; sua fuga leva a uma guerra entre o clã de seu marido e o do seu pai, guerra na qual o campo de seu marido é aniquilado. Parece, contudo, que esse amor proibido que a conduz ao exílio e ao coração da floresta virgem constitui igualmente um desafio lançado à tradição. A escolha do adultério, com um parceiro que é apenas um escravo, isto é, um sub-

homem em relação ao clã de nobres, diz respeito à provocação; diríamos uma vontade do autor de questionar a ordem estabelecida. No fim de sua fuga, Jean Malonga instala a fugitiva em um vale maravilhoso, no meio da floresta, protegida pelo espírito de sua avó. É no decorrer desse exílio que, já grávida de seu marido que foi preso, ela dá luz a um filho.

Como um conto, *A Lenda*, verdadeiro relato linear, organiza as causas e encadeia os efeitos em uma ordem cronológica. O exílio da jovem mulher é assombrado pela lembrança, essa mesma lembrança que ela busca esquecer. Em particular, “ela se lembra também do juramento feito ao marido [...] e do pacto de sangue”. A fuga na floresta virgem, em uma clareira, apresenta-se como uma pausa no meio de um turbilhão, o da vida da jovem mulher, como o momento de fazer sua introspecção, seu exame de consciência. É então que a clareira torna-se um símbolo, o da tábua rasa e do relaxamento que conduz à reflexão.

Esse exílio na floresta aparenta-se ao abandono da jovem mulher nas mãos da floresta, mãe que nutre. É um ato de enraizamento na terra-mãe. A organização de sua nova existência aparece pela primeira vez como um ato de liberdade. Tanto para o autor quanto para o personagem, assiste-se à tomada de consciência de uma existência fora da consciência coletiva e do grupo social. A apropriação de si ou, mais exatamente, a reivindicação de sua pessoa, do que se é e, sobretudo, do que se deseja ser, supera as considerações comunitárias. O exílio torna-se a ocasião de uma aprendizagem nova e de uma nova aproximação do mundo.

Mas, mais trágico é o exílio de Ma Mazono, seu filho nascido durante o exílio de Hakoula, quando o pai é ainda prisioneiro de guerra. A situação de seus pais o condena ao estatuto de pária dos inferiores. Não surpreende, portanto, que essa situação suscite a vontade de ficar com seu pai. Príncipe, de sangue nobre, Ma Mazono considera o exílio como uma opressão que sua posição não pode suportar. O sentido da honra exige dele que ele se desfaça disso. O que ele fará arrebanhando todos os outros párias e escravos para sua causa. Sua coalizão permite não apenas reencontrar esse pai que ele não havia conhecido, mas também abolir a escravidão. Ma Mazono funda um novo reino com seus companheiros, conferindo assim ao texto de Jean Malonga um alcance ideológico e utópico.

3 EXÍLIO INTERIOR E DEPORTAÇÃO: A SORTE DOS KIMBANGUISTAS⁶

Em seu romance, *Um eco na noite*, Elebe ma Ekonzó⁷ retrata a partida dos deportados em direção aos campos: “colares de ferro em torno do pescoço e dos pés, queimaduras em vários lugares do corpo, ablação das partes masculinas”⁸.

O que surpreende na maior parte dos relatos de deportação é a ausência de queixa, de gritos de dor, como se o não-dito devesse ser percebido na descrição das condições de deportação como uma maneira de preservar sua dignidade. Enquanto Ovídio em seu exílio achava sua sorte injusta, enquanto Du Bellay só aspirava voltar para sua Liré, o exilado e o deportado bantos parecem acometidos de um mutismo dificilmente compreensível.

Retraçando a sorte reservada aos adeptos do profeta Kimbangu, “esses crentes feitos prisioneiros, humanos reduzidos à condição de bestas”⁹, o autor mergulha o leitor em um realismo lúgubre. Com efeito, os detalhes que ele semeia pelo texto somente lembram a difícil história do próprio profeta. A descrição do campo dos deportados dá conta de um dispositivo de verdadeiro campo de concentração, de um cárcere, e suscita o horror, e isso ainda mais porque se trata apenas de um delito de religião. Com uma ironia plena de amargura, o narrador retoma as injustiças impostas a esses prisioneiros que, arrancados de suas casas, conhecem um exílio doloroso:

Seu fanatismo religioso se espalhava como uma linha de pólvora pelo conjunto de sua jurisdição em êxtase (o do profeta)... Temendo a detonação, ele havia pedido reforço em Léopoldville, a fim de “desafiar a anarquia” [...] Esses deportados que não haviam cometido outro crime senão o de fomentar uma inspiração divina germinada em Kamba (a Jerusalém dos Kimbanguistas) mais do que em Belém¹⁰.

Duas concepções da religião se opõem aqui: a das autoridades coloniais que não admitem a existência de nenhuma outra crença que não a que eles ensinaram e a do autor que marca um engajamento pessoal evocando esse “desavergonhado transplante de negros para o país do tio Sam”¹¹. O retorno brutal à memória coletiva, a da deportação

de escravos na América, outro exílio imposto às populações africanas, imprime imagens fortes e visa a provocar uma reação. A linguagem, em sua brutalidade, reveste uma veemência que deixa a impressão de que a história se repete, por razões diferentes e com novos atores.

Por causa de divergência de crenças religiosas, os adeptos do profeta são “condenados à vida de pária”¹², “ao banimento perpétuo”¹³. Lomani Tchibamba dá o título de “ngemena” achava sua sorte injusta, enquanto Du Bellay só aspirava voltar para sua Liré, o exilado e o deportado bantos parecem acometidos de um mutismo dificilmente compreensível.

Retraçando a sorte reservada aos adeptos do profeta Kimbangu, “esses crentes feitos prisioneiros, humanos reduzidos à condição de bestas”⁹, o autor mergulha o leitor em um realismo lúgubre. Com efeito, os detalhes que ele semeia pelo texto somente lembram a difícil história do próprio profeta. A descrição do campo dos deportados dá conta de um dispositivo de verdadeiro campo de concentração, de um cárcere, e suscita o horror, e isso ainda mais porque se trata apenas de um delito de religião. Com uma ironia plena de amargura, o narrador retoma as injustiças impostas a esses prisioneiros que, arrancados de suas casas, conhecem um exílio doloroso:

Seu fanatismo religioso se espalhava como uma linha de pólvora pelo conjunto de sua jurisdição em êxtase (o do profeta)... Temendo a detonação, ele havia pedido reforço em Léopoldville, a fim de “desafiar a anarquia” [...] Esses deportados que não haviam cometido outro crime senão o de fomentar uma inspiração divina germinada em Kamba (a Jerusalém dos Kimbanguistas) mais do que em Belém¹⁰.

Duas concepções da religião se opõem aqui: a das autoridades coloniais que não admitem a existência de nenhuma outra crença que não a que eles ensinaram e a do autor que marca um engajamento pessoal evocando esse “desavergonhado transplante de negros para o país do tio Sam”¹¹. O retorno brutal à memória coletiva, a da deportação de escravos na América, outro exílio imposto às populações africanas, imprime imagens fortes e visa a provocar uma reação. A linguagem, em sua brutalidade, reveste uma veemência que deixa a impressão de que a história se repete, por razões diferentes e com novos atores.

Por causa de divergência de crenças religiosas, os adeptos do profeta são “condenados à vida de pária”¹², “ao banimento perpétuo”¹³. Lomani Tchibamba dá o título de “ngemena” a seu relato e o traduz por “rejeitado, caçado, banido, deportado”¹⁴, como em eco às palavras de Elebe ma Ekonzo em Um eco na noite: “E nós, os confinados? E nós, os deportados? E nós, os banidos?”¹⁵. De um lado, em gradação, os participios passados empregados como adjetivos qualificativos, todos sinônimos; de outro lado, uma nova gradação de questões retóricas em que o emprego anafórico de “e nós” reenvia a participios substantivados em uma construção ternária: a repetição remete à obsessão. Com efeito, os dois autores tentam mostrar o quanto é duramente sentida essa relegação injusta que não tem nome. A introdução nas práticas, em um sistema de relações e de hábitos, nos habitus¹⁶, como diria Pierre Bourdieu, de uma religião importada, totalmente colonial, modifica as tradições religiosas. Assiste-se à fusão dos ensinamentos vindos do Ocidente e das crenças locais que o kimbanguismo encarrega-se de promover, fusão que não pode ser aprovada. Essa religião torna-se não apenas a dos congolezes exilados em seu próprio país, mas também a de uma coesão que permite buscar sua força em uma comunidade. O comportamento não deixa de lembrar o dos negros exilados nas plantações de cana-de-açúcar, livrando-se ao vodu ou ao canto do blues.

O paralelo que se estabelece entre a deportação dos kimbanguistas e o tráfico de escravos permite compreender em que consiste essa deportação que, finalmente, confina os homens ao exílio. Instaura-se uma hierarquia naquilo que o deportado abandona. É, inicialmente, o distanciamento do país, do lugar de vida, que desestabiliza. Com efeito, o objetivo perseguido por aquele que pronuncia a sentença de exílio consiste em tirar o indivíduo de seu ambiente de vida, em desenraizá-lo, a fim de expô-lo aos perigos da existência, de isolá-lo, de obrigá-lo a sentir essa nostalgia pungente que, primeiramente, destrói e aniquila toda resistência.

É em seguida que ocorre o distanciamento dos lares, da família. Sabe-se que a família, o clã, tanto quanto o vilarejo são, entre os Bantos, os lugares de qualquer realização de si. Compreende-se que buscar cortar as raízes familiares só faz mergulhar no desespero mais profundo. Para os condenados, a sentença é tão mais difícil porque tira os homens da comunidade de outros seres. Assim, portanto, a deportação que confina ao exílio seria o meio mais certo de infligir ao homem o arrependimento de ter nascido, de

ter aderido a uma religião diferente da dos mestres, e de ter ofendido a autoridade colonial no poder. O isolamento tramado se parece, em toda sua estratégia, com um convite ao suicídio. A sorte dos deportados é posta em termos de abominação:

Os condenados foram abandonados pela Força Pública que lhes “planta”, um a um, semeando-os de espaço em espaço, à boa distância, com interdição absoluta e severa de se reunir e, sobretudo, de tentar fazer ouvir os encantamentos de suas “seitas diabólicas”.

Com efeito, esses homens expiavam ali o crime de lesa-religião judaico-católica porque eles haviam seguido as pregações e o culto de “simulacros de profetas”; porque eles haviam feito “reuniões secretas e subversivas”; porque eles se tornaram adeptos de “seitas místicas” consideradas pelos colonizadores como sendo um “perigo muito grande” para suas “obras humanitárias civilizadoras” que tinham como único objetivo o “grande bem” dos pobres nativos que era preciso fazer “caminhar” por bem ou por mal. Uma vez que somente o “bem católico” é obrigatório, e que a autoridade de Boula Matari, vinda do próprio Deus, tinha como missão impor a “Fé”. A fim de que o maldito proselitismo desses “relegados políticos” não se revelasse capaz de se servir desse novo meio para se multiplicar no país ngbaka, os Mindélélé-Mboka-Comandantes-Chefes empreenderam febrilmente campanhas de condicionamento e de dissuasão no seio da população de Kungu, Businga, Karawa, Budjala, Bosokolo e todas as chefias e sub-chefias periféricas situadas na confluência dos rios Lua e Vindu ¹⁷.

Essa citação é longa, é verdade, mas merece ser apreendida em seu conjunto. Essa acusação na qual o autor reintroduz os termos empregados ao longo do processo dos Kimbanguistas é um requisitório contra as autoridades coloniais. O que interessa sobretudo ao crítico literário na análise de seu texto são, ao mesmo tempo, o vocabulário empregado assim como a estrutura do raciocínio. Esse discurso oratório, no estilo mesmo do polêmico, do deliberativo, do judiciário, ordena-se entre três articulações. A primeira descreve como os homens foram dispersos na floresta. Essa primeira fase convoca o pathos. A segunda etapa, que começa por “com efeito”, instala o leitor nos termos da acusação, da explicação e da justificativa, da legitimação, portanto, da sentença. A última conclui, explicando as decisões tomadas para erradicar certo mal: o kimbanguismo¹⁸.

O encaminhamento que o autor segue tenta fazer compreender as razões da condenação à rejeição, razões que repousam unicamente em um pensamento único, pensamento colonial. O desenvolvimento desse pensamento conduz somente à culpabilidade daqueles que se desviam dele. “Com efeito” provoca a explicação da razão que se enuncia. Esta é composta apenas de agravos que reforçam o emprego anafórico da

locução conjuntiva “porque” seguida de “eles”, que pode ser facilmente substituída por “visto que”, “dado que” ou “desde que”.

A locução conjuntiva “porque” serve para expressar uma subordinada circunstancial de causa que indica a razão da ação expressa pelo verbo da principal. A repetição dessa locução vem aqui fazer o papel de enumeração das causas. “Uma vez que” vai romper esse ritmo monótono imposto por “porque”, mas conserva, entretanto, seu valor de causa. Após os atos de acusação, resta somente o veredicto e a reparação que anuncia “a fim de que”, seguida de uma subordinada que indica com que intenção é exercida a ação da principal cujo sujeito é Mindélélé-Mboka-Comandantes-Chefes.

Se se pode acusar as autoridades coloniais de extorsão, de desenraizamento e de deportações de populações, os novos Estados resultantes das independências africanas se destacam sobretudo por essa capacidade de promover o exílio político interior.

4 EXÍLIO POLÍTICO NOS NOVOS ESTADOS INDEPENDENTES

Essa forma de exílio é corrente no romance e tem como causa a recusa do oponente a aderir ao partido político no poder ou, simplesmente, às ideias das autoridades no poder. Ela se desenvolve com o governo colonial, como demonstram *Elebe ma Ekonzo* e *Lomani Tchibamba*, e se amplifica após as independências.

É assim ao menos que se apresenta o exílio de Kinalonga¹⁹ e de Kotawali²⁰. Se se considera que o romance de Jean-Pierre Makouka M'Boukou, *Os exilados da floresta virgem*, é uma das primeiras obras de ficção a fustigar a ascensão dos ditadores aos comandos dos Estados africanos, uma quinzena de anos apenas após as independências, ele vem unir sua voz aos dois romances ácidos de Mongo Beti, *Perpétua* e *o hábito da infelicidade*²¹ e *Remember Ruben*²².

Kinalonga, muito tempo próximo do poder constituído, se cansa de sua complacência para com as autoridades. Sua dissidência começa com escritos que declaram sua oposição à ditadura. Condenado à morte por suas convicções políticas, convicções contrárias às que ele havia praticado, ele deve se refugiar na floresta. O caso de Kotawali é exemplar, primeiramente porque se trata de uma mulher. Engajada entre os maquisards que perturbam o país, ela jura vingar um ente querido torturado pelos homens do poder.

A escolha da floresta, lugar de exílio, como no exemplo de Hakoula, dá a esse elemento toda a sua importância. Nesses anos em que não se pode sair de seu país para se refugiar em um país estrangeiro, a vasta floresta equatorial serve de refúgio, de lugar de enraizamento. É difícil encontrar ou procurar eficazmente aí um fugitivo. Kinalonga não é simplesmente um exilado, é um banido cuja cabeça é igualmente colocada a prêmio. A recompensa proposta por sua captura permite surpreender a ácida ironia do autor, pois essa recompensa é “o equivalente a um saco de arroz e uma porção de peixes defumados”²³.

Kinalonga, a despeito de sua inteligência, deve assimilar as leis da floresta: esta se impõe ao homem como uma realidade contra a qual o objetivismo científico não tem nenhum efeito. Há um convite, não à selvageria do refugiado, mas à apologia dessa flora em torno da qual se desenvolvem numerosas crenças. A rejeição só pode ser agradável se o refugiado se reconcilia com os lugares, se enraiza aí, tira daí a substância vital necessária à sua sobrevivência. O que Kinalonga não compreende rapidamente. A mudança de lugar exige uma adaptação rápida do humano. Ora, aqui, o proscrito sofre inicialmente uma degradação física. Com efeito, ele tinha emagrecido. Apesar de seus trinta e cinco anos, ele aparentava ter cinquenta. A floresta impõe a seu hóspede uma lavagem cerebral. Em seu exílio na floresta, o homem vive uma verdadeira iniciação que o autor descreve em toda a sua extensão. Os ritos pelos quais ele passa são o ponto de partida para uma busca de equilíbrio. É preciso conquistar a floresta, dominá-la e se deixar conquistar por ela.

Kinalonga encontra outros fugitivos na floresta aos quais ele conta as últimas notícias da cidade. Surpreende que seu relato não esteja marcado nem de lamento, nem de amargura e ainda menos de nostalgia. Muito pelo contrário, longe das recriminações que se poderia esperar, ele exalta o perdão, os benefícios da floresta que os protege como uma capa ou uma carapaça. Esse hino à floresta o distingue de Ovídio das Tristias. Como em Jean Malonga, a floresta suaviza o exílio.

O exílio aparece portanto aqui como a consequência de uma fuga, depois de uma condenação, frequentemente uma condenação à morte. Se Kinalonga e Hakoula encontraram refúgio na floresta, Kotawali deve mudar de refúgio regularmente. Longe de revestir o aspecto de uma sedentarização, o exílio torna-se errância, em uma

vagabundagem ao mesmo tempo física e psicológica. Cria-se uma lenda em torno dessa exilada que não hesita a pegar nas armas, é a maquisarde cuja sobrevivência só depende de suas permanentes mudanças de lugar. A exilada se enraiza em uma instabilidade que a faz ter medo.

Henri Lopes relaciona a ideia do exílio com a da lembrança em *O chorar-rir*²³. O narrador da história de Lopes, enquanto a revolta está prestes a eclodir no país contra os procedimentos do poder, é acusado de cumplicidade com os autores do complô. Ele é então obrigado a deixar o país e a se refugiar na França, após um momento passado na clandestinidade. Durante esse lapso de tempo, antes de retornar junto ao ditador, ele ressuscita as lembranças, as alimenta com os ecos que chegam do país e acentuam sua desorientação. Essas lembranças povoam suas noites de todo tipo de seres bizarros que o levam a gritar e berrar durante seu sono. É nesses sonhos que ele pode igualmente ver sua mulher a quem teve de abandonar para fugir. O exílio tortura, os pesadelos e os sonhos tornam-se de alguma forma uma maneira de reatualizar e reviver a lembrança independentemente da vontade.

Mede-se a ironia do chefe de Estado que anuncia solenemente à população que o antigo presidente “escolheu o exílio”, ironia que o autor denuncia. Essa escolha é feita para não morrer ou para evitar a execução capital. O sadismo do locutor informa sobre sua capacidade de engendrar o medo. Ninguém pode duvidar da sorte que seria reservada ao antigo presidente se ele não tivesse escolhido o exílio. O discurso do ditador é um engodo nesses países recentemente independentes da África. Para desacreditar a oposição, acusam-na de incapacidade e de irresponsabilidade. O implícito e o pressuposto vêm em auxílio à manipulação de opinião, opinião esta que, felizmente, não se deixa enganar. Essa linguagem que se pode considerar como contra-discurso, porque própria do discurso político, é reconhecida por sua ambiguidade. O verbo escolher, quando se trata de exílio, parece mais dizer o seu contrário, pois longe da liberdade que a livre decisão de se engajar ou não em uma ação confere ao indivíduo, essa escolha é não apenas forçada, mas também necessária.

Mongo Beti, em *Perpétua e Remember Ruben* evoca a sorte dos adeptos de Ruben Um Nyobé, secretário do movimento de oposição U.P.C. (União das Populações dos Camarões) e independentista executado pelas forças coloniais no

momento da ascensão dos Camarões à independência. Mas, como no caso de Kimbangu, uma vez eliminados os chefes carismáticos, são seus adeptos que vão sofrer com a fúria do poder. Essola, em Perpétua, é enviado para uma prisão no norte do país, uma região oposta em todos os domínios à sua, assim como o herói de *A palavra estéril*²⁴ que purgará sua pena no Chade, enquanto que suas raízes são da floresta, porque ele é um adepto de um outro profeta, André Matsoa.

Mongo Beti demonstra a existência de campos de concentração nos quais o presidente saído das independências, Baba Toura, tortura os oponentes ao seu regime. Sem que o autor os evoque a todos, ele sugere os mais famosos. Yoko, antiga fortaleza colonial com muros espessos, compõe-se de numerosos subterrâneos; Mantoum, Tcholliré e Mokolo, tantos lugares de onde não se foge. Por metonímia, a prisão traz o nome da localidade na qual está instalada, na origem assim de lendas e de mitos de todos os tipos.

Dois termos caracterizam esses exílios-deportações: desaparecimento e repressão.

No vocabulário de Mongo Beti e de todo camaronense que vive em um meio de repressão contínua, nos anos que se entendem de 1958 a 1970, “desaparecer” enche-se de conotações funestas. Aquele que desaparece é cuidadosamente colocado na sombra, antes de sofrer uma morte atroz:

Os raros militantes ainda ativos tinham sido desmascarados, condenados pelos tribunais da jovem República sob a acusação de banditismo terrorista e fuzilados em praça pública após terem sido arrastados de cidade em cidade... As pessoas não somente se abstinham de política como de uma maldição, sua sabedoria tipicamente banta chegava até mesmo a bani-la da conversação²⁵.

Nesse exílio interior dos oponentes ao regime político, certos nomes tornam-se rapidamente detonadores e pretextos para represálias. Estamos longe do exílio quase tranquilo daqueles que podem fugir para o estrangeiro. Ouragan-Viet, nome que o jovem Abena, irmão de cidade de Mor-Zamba, em *Remember Ruben*, herdou após a guerra da Indochina, torna-se ao mesmo tempo simbólico e mítico, como Ruben, cujo nome continua a provocar igualmente perturbações. Mongo Beti cria mitos, esses personagens que, obrigados à errância e, mesmo que fisicamente ausentes, inquietam as autoridades. O ausente faz falar de si. Sua força está não apenas na sua errância, mas também na multiplicação de seus adeptos. O ausente está em todos os lugares ao mesmo

tempo, em uma errância perpétua, errância que o faz duvidar. Se o personagem de Mongo Beti lembra, ao mesmo tempo, em Ouragan e “Viet”, a noção de devastação, o autor lhe confia o cuidado de pôr fogo em um bairro da cidade sem que os serviços da ordem sejam advertidos. Ele é exilado em seu país, já que é procurado. Sua cabeça é colocada a prêmio; é uma das manifestações do exílio nas novas repúblicas africanas.

O exílio não consiste sempre em deixar seu país. Mongo Beti, como tantos outros autores africanos, apresenta, em Perpétua, o retorno do exílio de Essola ou, mais exatamente, o retorno dos campos de concentração do norte. Nativo da floresta, a estadia na região saheliana do país provoca nele um maravilhamento: “Ele se maravilhava, como um estrangeiro abordando enfim o rio do qual ele teria durante tanto tempo escutado a descrição antes; atordoado em encontrá-lo tão parecido com a imagem que tinha feito dele”²⁶. O hábito da prisão faz do antigo exilado um estrangeiro na sua própria terra, não apenas por causa da duração do exílio, mas também por causa das mudanças ocorridas durante a ausência. Aqui, as mentalidades parecem tão modificadas quanto as coisas.

Essa impressão de encontrar um rio do qual se havia escutado a descrição serve somente para preparar melhor o narrador para a desilusão. Com efeito, as primeiras páginas de Perpétua abundam em palavras e expressões reveladoras do ambiente geral em que o paralelo entre outrora e hoje repousa sobre uma construção antitética. O balanço que o narrador faz aparece mais negativo, pessimista e dramático. Os estragos das forças de ordem, a repressão, signo de uma época dada, são tão intensos que os resultados se traduzem em “cidades fantasmas”, em “homens mudos”, “velhas mulheres esfarrapadas”. O recurso à hipotipose acentua a degradação. O medo, o luto, a desolação, a pobreza e o silêncio constroem seja à resignação, seja à revolta, ao exílio portanto.

Assim, portanto, à guisa de conclusão, notam-se poucas situações de verdadeiros exílios. Contudo, as deportações massivas de populações, as prisões e os campos são vividos mais duramente que as saídas de seu país: não apenas eles retiram o indivíduo de sua célula familiar, com todas as consequências que se pode imaginar em tal situação, mas também se acompanham de abusos corporais.

O refúgio na floresta aparece como exílio dourado, na proteção da mãe-floresta que fornece a seus hóspedes o que lhes é vital. Mas, para tanto, não se pode sobreviver aí sem aí se enraizar. Com efeito, assiste-se a uma dupla prova: a da aprendizagem da vida

fora da comunidade humana e a da adaptação à floresta. Então essa floresta torna-se um novo elemento de refundação e de reestruturação.

Assim, portanto, o exílio sempre ligado a uma decisão política ou social, impõe uma mudança de hábito, de modo de vida, uma ruptura que pode ou não ser curada. Trata-se de errância física e psíquica provocando não apenas a modificação dos comportamentos, mas também uma ruptura nos hábitos. O exilado é entregue a uma instabilidade que o atinge profundamente, nem que seja por um tempo, até o momento em que ele consegue domar um novo espaço, enraizar-se nele a fim de criar aí uma nova história.

◆ **Marie-Rose Abomo Maurin**

Possui doutorado “nouveau Régime” (Paris IV-Sorbonne, 1990), HDR (Paris 12 – Créteil, 2007). Foi professora da Université de Yaoundé (Camarões) e também atuou na Universidade Estadual de Feira de Santana (Brasil). Suas pesquisas estão voltadas para as literaturas francófonas escritas assim como as literaturas orais e escritas em línguas da África central pahouine (Fang- Bouloubeti). Ela é também autora de uma quinzena de obras críticas e de inúmeros ensaios, além de ser romancista, poeta, dramaturga e tradutora. Integrante do Centro de estudos em literaturas e culturas franco-afro-americanas (CELCFAAM).

NOTAS

1 Le corpus d’analyse s’intéresse au Cameroun, au Congo et à la R.D. du Congo et couvre ici une période qui va de 1950 à 1983.

2 Paris Présence africaine, 1954.

3 Que nous résumerons par La Légende.

4 Pierre Bourdieu, Esquisse d’une théorie de la pratique, précédé de trois études d’ethnologie kabyle, Paris, Seuil, coll. Essais, 2000, p. 25.

5 La Légende, p. 42.

6 Id., p. 69.

7 « Le 6 avril 1921, dans le petit village de Nkamba dans l’ouest de la République Démocratique du Congo, un chrétien africain, Simon Kimbangu, déclenche sans le vouloir un mouvement d’éveil spirituel aux implications profondes. Les répercussions ont

si profondes qu'elles ébranlent jusqu'aux fondements de l'édifice colonial belge. Alarmé, le pouvoir colonial s'empare de Simon Kimbangu qu'il s'empresse de condamner, après un «procès» risible, à la peine de mort. C'était le 3 octobre 1921. Cela en dépit du fait que l'action de renouveau spirituel commencée par Simon Kimbangu s'est déroulée dans le cadre des Eglises officielles. Ce mouvement prend dès lors le nom de Kimbanguisme. Il est persécuté atrocement de 1921 à décembre 1959 ; et les persécutions ont fait 150 000 martyrs, dans des camps de concentration qui ne le cèdent en horreur qu'à ceux mis sur pied par le pouvoir nazi. On doit au Kimbanguisme d'avoir jeté les bases de l'indépendance politique, du Congo belge en particulier ». <http://www.kimbanguisme.net/kimbanguisme/kimbanguisme1.htm>

8 «Le Kimbanguisme, mouvement religieux né de la réaction à la situation coloniale, est devenu une grande église institutionnalisée depuis 1959. Cette religion, fondée dès 1921 par Simon Kimbangu est devenu un espace libéré, où les successeurs de Kimbangu ont non seulement mis en place des éléments de recomposition identitaire noir, mais aussi donné au Kimbanguisme une envergure mondiale. Au-delà du mot Kimbanguisme, se cache un message panafricaniste ou adressé aux Noirs, qui engage les fidèles dans un processus de critique de leur identification ethnique et dans une action religieuse.

9http://www.missionsafricaines.net/index.php?id=article&cHash=e01b4120b3&tx_ttnews%5Btt_news%5D=25, ce 21/09/2013 10 Editions U.E.Z.A. 1983

11 Id., p. 17.

12 Les Tristes, entre 8 et 17 après JC.13 Les Regrets, 14 Id., p. 11.

15 Id., p. 17.

16 Id., p. 17.

17 Lomani Tchibamba, Ngemena, Yaoundé, Clé, 1981.

18 Id., p. 86.

19 Id., p. 84.

20 P. 31.

21 Esquisse d'une théorie de la pratique, p. 256.

22 Ngemena, p. 85. Tous les mots entre guillemets ou en italique le sont par les soins de l'auteur qui reprend les termes employés au moment du procès des Kimbanguistes.

23 Marie-Rose Abomo-Maurin, « “Ngemena” ou la mise en scène de l'accusation dans le procès de la colonisation belge », Littératures du Congo-Zaïre, Bayreuth, 1993, éd. Matatu, Rodopi, Amsterdam, 1995, p. 209-223.

24 Jean-Pierre Makouta M'Boukou, *Les Exilés de la forêt vierge*, Paris, l'Harmattan, 1981 ; d'abord paru sous le titre *Les Exilés de la forêt vierge ou le grand complot*, Paris-Honfleur, Coll. Poésie-prose africaine, n° 10, 1974.

25 Guy Menga, Kotawali, N.E.A. 1976.

26 Paris, Buchet-Chastel, 1974.

27 Paris, l'Harmattan, 1978, 1ère édition: Coll. « 10-18 », 1974.

28 *Les Exilés de la forêt vierge*, p. 14.

29 Paris, *Présence africaine*, 1982.

30 Guy Menga, Yaoundé, Clé, 1969, (Grand prix de l'Afrique noire, 1969).

31 Perpétue, p. 12.32 Id., p. 10.

REFERÊNCIAS

ABOMO-MAURIN, Marie-Rose, « “Ngemena” ou la mise en scène de l'accusation dans le procès de la colonisation belge », *Littératures du Congo-Zaïre*, Bayreuth, 1993, éd. Matatu, Rodopi, Amsterdam, 1995, p. 209-223.

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Seuil, coll. Essais, 2000.

ELEBE MA EKONZO, *Un écho dans la nuit*, Editions U.E.Z.A. 1983.
<http://www.kimbanguisme.net/kimbanguisme/kimbanguisme1.htm>

http://www.missions-africaines.net/index.php?id=article&cHash=e01b4120b3&tx_ttnews%5Btt_news%5D=25, ce 21/09/2013.

LOPES, Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, *Présence africaine*, 1982.

MAKOUTA M'BOUKOU, Jean-Pierre, *Les Exilés de la forêt vierge*, Paris, l'Harmattan, 1981; d'abord paru sous le titre *Les Exilés de la forêt vierge ou le grand complot*, Paris-Honfleur, Coll. Poésie-prose africaine, n° 10, 1974.

MALONGA, Jean, *La Légende de M'pfoumou ma Mazono*, Paris, *Présence africaine*, 1954.

MENGA, Guy, Kotawali, N.E.A. 1976.

MENGA, Guy, *La Palabre stérile*, Yaoundé, Clé, 1969, (Grand prix de l'Afrique noire, 1969).

MONGO BETI, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet-Chastel, 1974.

MONGO BETI, *Remember Ruben*, Coll. « 10-18 », 1974.

TCHIBAMBA, Lomani, *Ngemena*, Yaoundé, Clé, 1981.



Fotografia: Moreira Mariz/Agência Senado

Experiência de errância ou a busca da liberdade. O que diz a África em O campo dos inocentes

Maurice Amuri Mpala-Lutebele

Resumo:

Após a guerra, três dramaturgos de culturas e horizontes muito diversos, Eugène Ionesco, o romeno, Samuel Becket, o irlandês, e Arthur Adamov, o armênio, afirmam-se audaciosamente na paisagem teatral na década de cinquenta pela vontade de pintar a condição do ser jogado no turbilhão existencial, construindo, ao mesmo tempo, um teatro “novo”, metafísico, simbólico e alegórico, baseado sobre uma reutilização de procedimentos estéticos e dramáticos muito antigos não pretendendo, entretanto, mais demonstrar através de explicações racionalistas o que se tornou a condição humana, mas fazê-lo sentir da maneira mais simples e mais franca possível, por todos os mais oferecidos pela cena. Os três dramaturgos contentam-se, assim, simplesmente, de encenar a terrível condição humana que eles descobrem sob as ruínas ainda fumegantes da guerra através de uma tentativa que não se dirige exclusivamente ao intelecto, mas antes de tudo à sensibilidade. Fazendo intervir todos os recursos significantes da cena, atinge-se à criação de um espetáculo total ou cenário, objetos, elementos visuais e sonoros, gestos e movimentos materializam o que a linguagem não é capaz de expressar no palco, produzindo sentimentos, emoções, relações humanas: trata-se, sobretudo, menos de dizer que de fazer sentir. O que prevalece, então, é a percepção interiorizada da realidade que não consegue mais nomear diretamente o objeto, mas enfatiza a força da sugestão e da provocação das imagens cênicas sobre os sentidos dos espectadores. Ao investir a imagem e o sol da condição de filtrar a realidade através da percepção alegórica de um espaço teatral engolfado por uma duração desestruturada, o que faz surgir seres despersonalizados tomados por pulsões primeiras, Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Arthur Adamov conseguem criar uma visão suficientemente esclarecedora da condição humana, tal qual a vêem, aconselhando de aceitá-la assim como é e tal qual ela se oferece aos seus olhos.

Palavras-chave: Exílios. Errâncias. Teatro do absurdo. Reconfigurações identitárias.

1 INTRODUÇÃO

O encontro África/Ocidente suscitou muitos movimentos migratórios que tendiam para o exílio, sobretudo para os africanos, movimentos devidos a diversos fatores: o tráfico de escravos negros, o etnocentrismo da Europa, a fuga da “margem maldita” em direção ao “paraíso bendito”, as ditaduras e as guerras civis na África com o que elas comportam de pauperização das populações, etc. Esses infelizes acontecimentos permeiam assim a história dolorosa da África e levam, por conseguinte, muitos africanos ao exílio, à errância, à busca de um novo abrigo, a viver diversos tipos de experiência

errante. Contudo, esta última não é apanágio dos africanos. Ela é universal, da essência humana, na medida em que todo homem pode empreender, de uma maneira ou de outra, a busca desse novo abrigo, fugindo do irracional da vida, inerente ao percurso existencial.

O fenômeno “errância” é então vivido como um processo dialético desencadeado pela tomada de consciência de uma situação de falta, de privação, de caos, de assujeitamento. Ela conduz efetivamente a uma busca, na incerteza, bem entendido. Desapontado, desencorajado, revoltado, o preocupado torna-se “errante”, em busca de um novo espaço para um novo enraizamento, uma nova identidade: a liberdade. Um itinerário espiritual ao mesmo tempo espacial e temporal que oferece diversas possibilidades de pistas de “solução”: resignação, suicídio, acomodamento, refúgio em considerações filosóficas ou religiosas, revolta ativa, etc.

A leitura de *O campo dos inocentes* nos faz descobrir experiências de errância devidas ao irracional da vida, este último se manifestando sob forma de racismo, de xenofobia e de etnicismo. Experiências de errância representadas por três contistas africanos. Com efeito, nossa leitura, propondo-se a dar conta dessas representações, limita-se aos “3 [primeiros contos] considerados como sendo os mais notáveis” (JACQUEMIN, Jean-Pierre, 2006: 12) entre os quinze selecionados no “curso internacional proposto e organizado pela ONG belga Cooperação para a Educação e a Cultura (CEC) e aberto a todos os autores de origem africana” (GERRARD, Ann, 2006: 5). Trata-se dos contos *Você tem horas?*, de Sami Tchak (Togo), *Uma voz entre minhas entranhas*, de Vincent Lombume (República Democrática do Congo) e *Uma história americana*, de Kangni Alem (Togo). A palavra foi assim dada à África, sobre esse assunto.

2 DE UM ITINERÁRIO A OUTRO

A história de Gilles, em *Você tem horas?*, constrói-se em torno de duas questões: a primeira, “o que é a vida?”, que abre o relato e que ele dirige a Doudou Fall, abordando-o em um banco numa pequena praça de Paris. A segunda, “você tem horas?”, de Doudou Fall a seu interlocutor, é sua única fala que pontua o encontro, como leitmotiv de seu pensamento obscuro.

O narrador homodiegético Gilles conduz o leitor às respostas a essas duas questões revelando progressivamente, de maneira ascendente, os fatos que desembocam na etapa paroxística: a confissão de seu crime, elemento desencadeador de sua errância retrospectiva, em busca de apaziguamento: “Senhor Fall, fui eu quem matou sua filha Nadia. [...] Eu não fiz nenhum mal a ela, nenhum, nenhuma imundície, nenhuma, eu só... com uma faca, porque ela tinha aquela pele que não me pertencia, só isso, pensando alimentar assim minha raiva, eu ignorava que com esse ato eu enforcava na verdade minha própria vida. O que é a vida?” (p. 25). Com efeito, após ter cometido seu crime, sob o peso de sua consciência, Gilles percorreu em vão o mundo, principalmente o Senegal (país de Doudou Fall), para se redimir. Ele será obrigado a voltar à França, com isso, confessar seu crime junto à vítima.

Uma voz entre minhas entranhas apresenta, por sua vez, outra experiência da errância, a da narradora Sapa vivenciando uma degradação tanto moral, psicológica, quanto material em sua velhice, por ter “desperdiçado” sua juventude, momento propício para dar um sentido à vida.

A degradação torna-se um verdadeiro calvário, uma errância infernal interna, pelo jogo de oposição muito pronunciado entre essa juventude vivaz e essa velhice moribunda:

[...]cada tijolo desses escombros traz uma porção de minhas histórias de prostituta, mulher de ninguém, mulher de todo mundo, vendendo barato minha carne em troca de vapores e fumaça, armada de minha beleza que eu acreditava imóvel, eterna, quando se tem vinte anos, e que tudo sorri para você. [...] Ao longo de toda minha vida de cão, os rins esmagados para dar a meu pequeno eu esse canto de barro, essa ilusão de segurança, esse pequeno pedaço do Universo em torno do sol, meu pequeno barraco, sol de escombros em torno do qual giram desesperadamente sonhos, esperanças, fé, Deus, mas mais frequentemente pesadelos, fome, solidão, tristezas e lamentos, ah, minha vida de cão no último decanato de sua menopausa. (p. 30) O contraste é claro entre as duas idades. Ela encontra-se finalmente “sozinha, sem marido e sem filho, e sem amiga por perto (p. 33).

É oferecida, contudo, à Sapa uma ocasião de se tornar útil, de se redimir: um bebê, albino, é “jogado” e abandonado na rua, ao lado de seu barraco e uma voz vinda do mais profundo dela mesma lhe diz para pegar esse “filho-de-ninguém” e de criá-lo como seu próprio filho. Infelizmente, sob o peso “das crenças, superstições e medo de socorrer um albino” (p. 32), essa feiúra, ela deixa de fazê-lo, refugiando-se em pretextos. Vítima de remorso, ela permanece em sua amargura sem saber mais como sair dela.

“E, então, em uma noite de temporal [...]: abre pra mim, mãezinha” (p. 35). Uma dezena de anos mais tarde, o mesmo filho-de-ninguém bate à sua porta. Após hesitar, reunindo toda a sua coragem, ela responde:

Não vá embora! Quem quer que seja, não vá embora. [...] Perco um filho, ganho um filho! [...] Sim, pequeno, digo a ele, enorme, feliz e livre, eu sou a Sapa e você é meu filho, aquele que a voz entre minhas entranhas me deu! E aqui está: esse barracão pertence a você! E todas as minhas lembranças de festas, de música, de cores, de perfumes, de vinhos, de voluptuosidades! [...] E essa trouxa de roupas usadas, mas ainda novinhas, ali no canto, está vendo? pertence a você! Você virá comigo ao Grande Mercado agora, e eu vou ensinar você a sobreviver, pequeno, sem fazer mal a ninguém! ” (p. 38) A Sapa revive, assim, liberada, nesse novo universo social.

Enfim, Uma história americana abre-se com uma nota de esperança, a esperança de ser bem sucedido na vida: “creio que chegará o dia em que poderei me voltar para o meu percurso de pássaro migrador e suspirar [...]: ouf, até que tive sucesso na minha maldita travessia da vida!” (p. 41). Esse desejo de Ingnak encontra sua legitimidade e sua justificativa em seu tormento interior: “estou em uma merda que eu não poderia qualificar de outra forma que de negra [...] Preciso sair dela, a qualquer preço!” (p. 41) Trata-se, com efeito, de uma fuga, de uma dolorosa separação de sua terra natal:

faz muito tempo que tomei a firme e definitiva decisão de virar as costas a esse país ratificado, disputado, cortado e recosturado, com os tocos sempre sangrantes” (p. 42). O percurso foi então semeado de múltiplos dilaceramentos: saudades do país, subsistência difícil, evasões ilusórias, sexualidade contra-natureza, etc. A história de Ingnak não reflete, contudo, ações concretas para sair dessa situação! Tudo fica nas intenções, nas tentativas: “tentar a nova aventura” (p. 48).

3 FATORES

A experiência de errância caracteriza-se geralmente por um movimento migratório que parte do ato de exílio, passa pela errância propriamente dita para buscar aterissar em um novo enraizamento. Isso supõe, em princípio, um deslocamento físico no espaço e no tempo na medida em que essa migração se efetua em dois espaços físicos diferentes. É o caso, a título de exemplo, do deslocamento “obrigatório” dos africanos em direção à Europa evocado acima. Movido por uma situação de carência, na qual não se reconhece mais, não se conhece mais, na qual não encontra mais suas aspirações naturais, o homem é assim “obrigado” a fugir do espaço 1 para o espaço 2: viver o exílio

cujo ponto de partida é portanto uma “escolha” obrigatória a fazer ou a se sujeitar, a escolha de deixar isso que prezava, isso com o que tinha se identificado, mas viciado pelo fator da errância, tornando-se assim a situação de carência. Como isso ocorre nos três relatos?

Em seu espaço 1, seu país, a França, sua pessoa, sua humanidade, sua raça, Gilles vive normalmente sua existência até o momento em que, por ódio racial, mata Nadia Fall, de seis anos, filha do senegalês Doudou Fall: “eu só... com uma faca, porque ela tinha aquela pele que não me pertencia, só isso, pensando alimentar assim minha raiva...” (p. 25). Ao invés de trazer a satisfação esperada, o crime de Gilles torna-se mais o ponto de partida de uma nova vida: “eu ignorava que com esse ato eu enforcava na verdade minha própria vida” (p. 25). Com efeito, a tomada de consciência da futilidade de seu crime o coloca em um caso de consciência muito agudo, uma situação infernal que torna seu espaço 1 insuportável. E já que se sente “devedor”, ele precisa de outro espaço para “regularizar”... Ele deve errar, na busca de... O fator da errância de Gilles situa-se em seu crime, em si mesmo portanto, e ele vai assim se exilar em si mesmo para uma errância interna.

Sapa também, em Uma voz entre minhas entranhas, leva ativamente sua vida, sua juventude, até o momento em que se dá conta da inutilidade de toda essa vida calorosa, densa, enérgica, por não lhe dar um sentido, por não a imortalizar de uma maneira ou de outra. Seu espaço 1, a saber, sua pessoa, se fratura então e seu “eu” não se reconhece mais aí. É preciso então saneá-lo, recriá-lo. A Sapa é obrigada a se pôr em busca do espaço 2, mais seguro. Ela deve “errar” em busca de um sentido para dar à sua vida. Aqui também o fator da errância situa-se na responsabilidade da pessoa concernida: a gestão de sua vida, de sua juventude.

Uma história americana representa, ao contrário, um fator da errância situado fora de Ingnak: é a tomada de consciência de pertencer a um país (do qual ele tem até vergonha de citar o nome) empobrecido, vítima da corrupção, dos interesses egoístas, das guerras sangrentas... e que não faz nada para assegurar, em todos os planos, seus cidadãos: “faz muito tempo que tomei a firme e definitiva decisão de virar as costas a esse país ratificado, disputado, cortado e recosturado, com os tocos sempre sangrantes...” (p. 42). A insegurança integral em seu país levou-o a tomar uma grave decisão: exilar-se na

América. Esse fator externo vai assim conduzir a uma errância essencialmente externa, física.

Podendo ser interno ou externo, o fator da errância desvelado pelo efeito de uma tomada de consciência demanda do concernido, de maneira natural, e mesmo por reflexo de conservação, a atitude de escapar. Esta se materializa frequentemente pela “fuga”: distanciar-se do perigo, ir para outro lugar, em direção ao desconhecido. Daí o movimento migratório, a errância física ou espiritual, com diversas faces. O campo dos inocentes nos dá ilustrações disso.

4 ERRÂNCIAS

“A errância de que falamos, é aquela [...] vivida por aqueles que são condenados a abandonar as balizas das tradições e que vão penetrar nesse terreno movediço, reforçado pelo desconhecido, pelo inesperado, pelo imprevisto” (RAMA, 1985). Se, portanto, o exílio provoca aflições e rupturas a montante, ele prefigura, além disso e sobretudo, dilaceramentos que semeiam seu caminho e sobre os quais repousa seu trágico: “abandonar”, “terreno movediço”, “desconhecido”, “inesperado”, “imprevisto”, ... tudo inspira um percurso funesto.

O inútil crime de Gilles lhe abre essa via do exílio. Esmagado pelo peso de sua consciência, ele é obrigado a errar para se endireitar: “percorri o mundo para tentar dar aos outros o melhor de mim mesmo, dizendo para mim mesmo Eu pago minha dívida, mas eu não a paguei” (p. 25). Com efeito, durante trinta anos, Gilles percorreu o mundo, atravessou o Senegal, o país de Doudou Fall, realizando ali todas as boas ações possíveis para ficar em paz com sua consciência, o que de nada adiantou:

corri as pistas do mundo antes de fazer para mim um ninho no seu país, o Senegal, sim, fabricando para mim uma identidade, sim, trabalhei, dei minha carne e meu sangue, meu suor e minhas tripas, nas cidades, eu estava presente para cavar poços, refazer uma estrada, uma ponte, ajudar uma garota que morria, escutar um pastor contar suas histórias de amor com as estrelas, olhar... Não era humanitário, mas a busca de uma tranquilidade, me redimir, digo para você, me redimir, eu quis me redimir, mas isso não funcionou, isso não pode funcionar assim (p. 22).

O ritmo acelerado da narrativa reúne aqui trinta anos de errância, em um sumário narrativo pertinente, e destaca os esforços despendidos por Gilles para se redimir em

contraste com o resultado obtido, o fracasso: “isso não funcionou, isso não poderia ter funcionado assim”. O espaço 2 não é tão acolhedor quanto Gilles pensava: o trágico da errância. A busca, a errância, portanto, deve continuar.

Quanto à Sapa, ela se encontra frente à sua vida inútil, sem sentido: uma juventude perdida, não valorizada: “e depois, todos esses anos de nosso colapso desenfreado, ao longo das décadas de nossa independência arruinada, sol destruído, sol quebrado em mil pústulas...” (p. 30). O tempo da velhice sofre as consequências: pobre, sem família próxima, ela fica estagnada em uma vida de miséria material e moral. O desejo de se redimir lhe abre também a via de se negar, de se exilar em si mesma, de se deixar para “renascer” com uma vida útil: uma errância contudo marcada por momentos de fraqueza, de hesitações, de medo do olhar dos outros, de justificativas. Falta-lhe a coragem de enfrentar o “que vão dizer”: “A Sapa reconheceu seu sapinho! / A Sapa é uma feiticeira! / É um marido noturno batráquio que engravidou a estéril Sapa!” (p. 32). Ela não tem a audácia de desafiar o “riso” dos outros:

e todo ‘Kossovo’ teria, ao longo do resto de minha vida, rido de mim, e rido do filho albino, contaminando a Cidade inteira com seu riso enorme e cotidiano, imortal, impiedoso. À feiúra toda inchada de minha vida, eu teria acrescentado a desse filho-de-ninguém, albino ainda por cima, e os sofrimentos inúteis que ‘Kossovo’ dá de bom grado em quantidades generosas, tão cheio de risos... (p. 33).

E, entretanto, são as exigências do exílio, da errância, inerentes a seu trágico. Com esse fracasso, a Sapa não consegue então superar o que ela chama “minha temporada imóvel de remorso. [...] Meu pedacinho de temporada insone de remorso, de amargura e de filho-de-ninguém...” (p. 34-35). Por conseguinte, ela continua sua errância interna, nela mesma.

Essencialmente externo, o fator de errância de Ingnak, a decadência de seu país, o leva para um exílio físico e moral na América, confrontado a todos os imprevistos da errância. Ele é, nesse sentido, atormentado pela solidão e pela saudade de seu país na medida em que “a terra natal”, com suas tradições maternas, continua a aprisionar de certa maneira: “invento aniversários para não ficar sozinho. Sinto falta desse maldito país, sobretudo das noites em que...” (p. 42). É sobretudo pela falta de trabalho remunerado, portanto falta de dinheiro, que a errância é deprimente:

já dois meses que meus débitos não são mais aprovados, provocando a agressividade das seguradoras, as ameaças de minha agência de crédito, os cortes da companhia telefônica, e mesmo o assédio de uma loja on-line... (p. 43).

, acuado pelo trágico do exílio, ele encontra refúgio em evasões infelizmente efêmeras; “furioso, contrariado, eu sonho, de macho choroso [...] e me embebedado de Jack Daniel’s nº 7” (p. 43).

O cúmulo da errância de Ingnak é essa sexualidade contra-natureza, ignonímia que ele vive, buscando trabalho:

ela gritou para mim: “Ingnak, gosto de você!”, e escorregou no tapete. Sua língua remexeu em minha cripta lunar, não, mas ela é louca, essa mulher! Depois, rastejei, xinguei, bati, quando senti um instrumento masculino abrir seu caminho em direção à minha lua. [...] Passei a noite refugiado no banheiro, repetindo: “Mas ela é louca, mas ele é louco”, [...] Deborah, a noite toda, murmurou: “Vem, meu querido, vem, não vou te fazer mal!” Pela manhã, [...] o homem-mulher não estava em nenhum lugar à vista. O jovem vigia na entrada me olhou, desgostoso, me entregando minha carteira de identidade (p. 55-56).

De uma tentativa a outra, Ingnak não sai do albergue. A errância permanece inteira. E, entretanto, é preciso fazer do espaço 2 um novo ambiente seguro, um nova “casa” que forneça as condições para recriar novos vínculos identitários ou de pertencimento.

5 NOVO ENRAIZAMENTO

Chegar a um novo enraizamento não acontece necessariamente com toda errância. Com efeito, o caráter dialético que se observa entre a tomada de consciência do fator de errância e a própria errância não ocorre entre esta última e a obtenção do “abrigo” procurado. Dito de outra forma, a transformação do exílio ou da errância em uma nova vida regular, em um novo “nascimento” do exilado, não é automática, não é evidente. Tudo dependerá da natureza da errância e de sua gestão por todos os atores implicados, principalmente pelo próprio errante. Vejamos o que nos diz O campo dos inocentes.

Após trinta anos de errância, com todas as grandes reparações empreendidas pelo mundo afora e principalmente no Senegal, Gilles não consegue “pagar sua dívida”, não consegue se emendar, se redimir: “isso não funcionou, isso não funcionou, isso não pode funcionar assim”, relata ele, amargamente. Mas ele nos informa, na sequência, que as peripécias da errância lhe revelaram que ele estava em um caminho errado para atingir seu objetivo. Ele confessa a seu interlocutor:

“como você queria que isso funcionasse, hein? Cinco anos, sim, faz cinco anos que voltei para a França, cinco anos que ando na sua sombra, que sua pele projeta no meu coração sua sombra de tristezas, de sofrimento. Cinco anos que revejo as mesmas realidades, mas com olhos que tiveram o tempo de aprender (p. 22).

Ele aprendeu, portanto, que um exílio ou uma errância não se “administra” melhor em função de seu fator desencadeador por entrar na lógica de causa e efeito. No caso da espécie, seu tormento sendo essencialmente interior, só pode ser essencialmente resolvido com a vítima de seu crime. Ele aprendeu que confessar seu crime à esta última pode conduzir à libertação: “a polícia, me entregar para a polícia, trinta anos após o ato, está prescrito e, de toda forma, por que à polícia? Eu me entrego a você, Senhor Fall, a você. Não peço que me perdoe, entrego-me apenas para me libertar de...” (p. 25)

A confissão de Gilles torna-se o momento mais importante de seu “exílio”, de sua errância, na medida em que, ao mesmo tempo, revela o crime e coloca o criminoso frente à vítima para assumir todas as suas responsabilidades: ele não somente confessa seu crime a quem de direito, mas ele próprio se condena à pena capital, matando-se com uma bala na cabeça:

ignoro de que hora você fala, mas tenho a minha hora, nesse saco tem tudo para a minha hora, você vai ver e compreender, eu me condeno à pena... que foi abolida aqui por culpa de Bad..., eu me aplico, minha hora, sim, eu a tenho, Senhor Fall, minha hora, e justamente ela acaba de bat... (p. 26).

A confissão, seguida imediatamente da condenação, constitui, então, o momento da tensão psicológica forte do conto, ainda mais porque se situa, em analepse, no fim do relato sob a forma de anacronia narrativa. Os outros fatos narrativos posteriores ao crime precederam na narrativa, por acumulação, mais para preparar a explosão dessa tensão psicológica forte. A confissão, seguida da condenação, libera assim Gilles, colocando-o

“de costas viradas para as chamas de uma consciência carregada durante trinta anos como a mais severa das penas infligidas a um humano” (p. 26).

As hesitações, os medos não permitem também à Sapa de se encontrar em seu espaço 2, de saber dar um sentido à sua vida, mesmo no curso da velhice. Ela se apega tanto a isso que se preocupa com o tempo que passa: “e o desfile dos dias e das estações, o desfile dos anos em uma morosa monotonia da vida que se vai” (p. 34). E, frente a outra ocasião de se tornar útil, “abre pra mim, mãezinha”, a Sapa fica sabendo, pela mesma voz do mais profundo de si mesma, que deve enfrentar suas fraquezas, erguidas como obstáculo para a sua humanidade positiva:

de repente, no fundo de minhas tripas, ali mesmo onde uma voz saiu de mim, uma ansiedade me aperta: e se de novo essa voz, como sopro, voz de vísceras, voltasse, mas como mordida, para me lembrar da evidência das estações e dos dias, a evidência do amor simplesmente, amor acima das superstições, das crenças e dos medos que irritam os homens e os colocam sem cessar contra si mesmos? Amor, simplesmente, digo a mim, amor, mesmo no temporal, nas tempestades e nas trevas. [...] Salto do leito miserável e, sem refletir, berro para a noite, mais alto que o temporal:

“Não vá embora! Quem quer que seja, não vá embora!” (p. 35).

O “sim” liberador está aí, para pôr fim à temporada de remorso, à errância interna. A Sapa recria seu espaço 2, seu novo espaço social no qual ela vai reviver, adquirir uma nova identidade aberta ao filho albino, aos outros necessitados:

eu estouro de rir, um riso enorme, feliz e livre [...] Sim, pequeno, digo a ele, enorme, feliz e livre, [...] você é meu filho, [...] E aqui está: esse barracão pertence a você! E todas as minhas lembranças de festas, de músicas, [...] tome todas as minhas economias [...] e faça com que Ma'Tekele vá até a estação sem água e sem trovão, e mesmo além (p. 37-38).

Aqui também, o “sim” liberador constitui o momento da tensão psicológica do conto, o “sim” muito desejado e esperado pelo leitor, mas cuja chegada tornou-se tensa, primeiramente pelo suspense criado por uma nova hesitação cf. “quem é? eu berrava, mais alto que o vento, meio irritada, meio amedrontada por essa voz desconhecida [...] Vá embora! eu gritava, colocando em minha voz toda a violência de minha temporada de remorso e de amargura” (p. 35), “seguida pela expressão desse “sim” em um andamento rápido cf. “De repente, no fundo de minhas tripas [...] meu coração redobra

de violência [...] Salto do meu leito miserável e, sem refletir, berro para a noite, mais alto que o temporal: ‘Não vá embora! Quem quer que seja, não vá embora!’ [...] Entre, digo a ele. [...] Você é meu filho...” (p. 35-37). Ufa! Parece exclamar o leitor, um “ufa” de alívio, de satisfação, que termina o relato de maneira receptiva.

O novo enraizamento de Ingnak realiza-se dificilmente no sentido de que ele mesmo não se agarra a nada: “ele mistura [tanto], com truculência, imigração, dificuldades cotidianas, desilusões literárias, preconceitos culturais, sexualidade(s) e racismo(s)” (JACQUEMIN, 2006: 16), que ele não se encontra em nenhum lugar. Também não chega ao fim do tunel. Sua aventura sexual, constituindo a tensão psicológica forte do conto, aparece mais como um ponto de acabamento negativo, como a expressão de sua imensa decepção e a do leitor: ao invés de se mostrar como uma aventura de amor, ela aparece mais como uma aventura de desgosto, de insatisfação, de vergonha. Os dois “falsos apaixonados” não podiam nem mais se olhar nos olhos, eles tinham mais que “fugir” um do outro: “pela manhã, quando saí, o apê estava vazio, silencioso. O homem-mulher não estava em nenhum lugar à vista. O jovem vigia na entrada me olhou, desgostoso, me entregando minha carteira de identidade.” (p. 56) O enraizamento não aconteceu, então, nessas condições.

6 SIMBÓLICO DAS ERRÂNCIAS

Sob a forma de conclusão, algumas considerações se desprendem dessa leitura de três relatos em *O campo dos inocentes*. É que o exílio, a errância e o enraizamento aparecem finalmente como epifenômenos sociais, mantendo relações dialéticas para formar um conjunto, um fenômeno social dinâmico. À maneira de um processo, esse último é desencadeado pela tomada de consciência do fator do exílio (causa) que provoca o próprio exílio, a errância (efeito) que, por seu turno, necessita de um enraizamento (regularização). O fator, a errância e o enraizamento tornam-se então etapas importantes desse processo, desse itinerário, ao mesmo tempo físico e moral ou espiritual, da experiência da errância: o fator cria uma inversão do homem em si mesmo, a inversão se materializa por um distúrbio, um tormento e uma busca de apaziguamento. É aqui que a errância se torna fabulação, simbólica, e faz de todo homem, atormentado pelo irracional da vida, um errante: o errante “é [então] cada um de nós em sua vida, em sua experiência

do absurdo no curso do [...] encontro consigo mesmo, com [o Outro]. O que conta então é saber assumir esse conflito existencial privilegiando a humanidade positiva.” (AMURI, 2010: 42). E atingir o novo enraizamento é assim uma libertação, um renascimento. A experiência de errância é, em última análise, uma busca da liberdade, um estado de espírito. O enraizamento aparece finalmente como a etapa mais crucial da experiência de errância na medida em que é ela que traz e consagra a salvação, o “renascimento”.

A leitura dos três relatos acima revela mensagens a esse respeito: a experiência de Gilles nos ensina que para enfrentar melhor o trágico da errância convém sobretudo se reportar à natureza de seu fator desencadeador, dominar todos os parâmetros desse fator. Gilles compreendeu que, para se liberar de seu crime, devia confessá-lo, e assim se corrigir, junto a Doudou Fall. Podemos ler aí uma justa interpelação ao africano (chamado hoje “clandestino”), para falar somente dele, a quem as condições socio-históricas do encontro África/Europa impuseram viver no exílio, na errância: “a África também deve tornar-se um paraíso, e os africanos têm o dever de trabalhar aí” (AMURI, Maurice, 2010: 41).

A experiência da Sapa nos faz ver que a vida sobre essa terra é também uma errância: nosso enraizamento, a saber, nossa felicidade, nosso bem-estar, o desenvolvimento da nossa comunidade social, a profundidade e a pertinência de nossas crenças, tudo isso dependerá do valor do sentido que demos à nossa vida, do valor de nossas ações: a errância interna da Sapa é um verdadeiro apelo ao sentido de responsabilidade, ao sentido de dever. Que o novo Dirigente africano se impregne disso para fazer da África (para falar mais uma vez somente dela) um espaço de enraizamento para o Homem. Já a década literária africana 1970-1980 toca o alarme:

Os Sóis das independências, de Amadou Kourouma, Violento era o vento, de Charles Nokan, Xala, de Sembene Ousmane, O círculo dos Trópicos, de Alioune Fantouré, A vida e meia, de Sony Labou Tansi, ... todos esses romances, por meio de heróis problemáticos, traduzem alternadamente a decepção causada pelos novos dirigentes africanos, a esterilidade ou a impotência de uma época, de uma classe política. Eles expressam sobretudo a confusão da população africana frente à irracionalidade da vida política em um continente fechado em um círculo infernal. (AMURI, Mpala-Lutebele Maurice, 2005: 101-102).

Uma voz entre minhas entranhas volta hoje como a voz do mais profundo da África, dirigindo-se ao Dirigente africano: “tome esse filho-de-ninguém, eduque-o como

seu próprio filho” (p. 32). A voz que se transforma até em grito revolucionário que o Magrebe ressoa hoje por toda a África carente de direitos humanos fundamentais. Um dever nobre de fazer da África um “paraíso”!

A dispersão do pensamento e da ação de Ingnak o conduz a uma errância permanente. Ele não chega a se enraizar em seu espaço 2. Há também aí lições a tirar, como destaca Jean-Pierre Jacquemin, falando de Uma história americana: “a farsa, construída sabiamente em jogos de espelhos, de homologias sutis, não era verdadeiramente apenas uma farsa?” (JACQUEMIN, Jean-Pierre, 2006: 14). O movimento de solidariedade, em torno de uma mesma causa nobre, motivado pelos mesmos interesses ou preocupações, deveria ter desembocado em contra-ataques do trágico da errância. Bill, seu amigo vendedor de livros, Abdon, seu velho amigo, Emily Bounty, sua vizinha de apartamento, e Kémayo, seu “irmão” da África de origem camaronesa constituem, sem dúvida, “aliados” com quem ele podia contar.

Três relatos curtos, três experiências de errância, três buscas da liberdade, três falas complementares: exortações para enfrentar o trágico da vida. O conto aparece finalmente como o gênero mais indicado para traduzir as dimensões fortes de tal experiência. Com efeito, pela brevidade de sua narrativa, seu incipit que engaja o relato, seu final em dilatação, o conto rende eficazmente a tensão dramática desse enfrentamento (AUBRIT, Jean-Pierre, 1997).

◆ Maurice Amuri Mpala-Lutebele

Docteur en Langue et Littérature Françaises et Professeur Ordinaire à l'Université de Lubumbashi. Il est auteur de plusieurs articles et ouvrages dont : Testament de Tchicaya U Tam'Si, Paris, l'Harmattan, 2008 ; Aura d'une écriture. Hommage à Georges Ngala (dir.), Paris, l'Harmattan, 2011 ; Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes (en col.), n°5 de Interfrancophonies 2012.

(http://www.interfrancophonies.org/AMURI_2012.pdf); Francophonies et gouvernance mondiale : vues d'Afrique (en col.), Paris, Riveneuve, 2012 ; Lubumbashi cent ans d'histoire (dir.), Paris, l'Harmattan, 2013 ; Aspects écocritiques de l'imaginaire africain (en col.), Bamenda, Langaa RPCIG, 2013 ; Voix et images de la diversité. Que peut la littérature ? (dir.), Paris, l'Harmattan, 2013 ; La sociocritique : essai d'analyse textuelle. Divergences/Convergences méthodologiques (en col.), Paris, Ed. Publibook, 2013 ; Les sagas dans les

littératures francophones et lusophones au XX^e siècle (en col.), Bruxelles, PIE Peter Lang, 2013 ; Des symphonies pour la croissance verte. Littérature et dynamiques de l'environnement (dir.), Paris, l'Harmattan, 2014 ; Itinéraires et identités des lettres congolaises. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji (dir.), Paris, l'Harmattan, 2015 ; Frantz Fanon Figure emblématique du XX^e siècle à l'épreuve du temps, Paris, l'Harmattan, 2016. Il a obtenu une Chaire de coopération de l'Université Libre de Bruxelles pour mars 2017.

REFERÊNCIAS

AMURI, Mpala-Lutebele Maurice et KASHOMBO, Ntomba Jean. "Le tragique de la rencontre Afrique-Occident: relire aujourd'hui La Noire de... de Sembène Ousmane". In Parcours interculturels. Etre et devenir. Côte-Saint-Luc; Québec-Canada: Editions Peisaj, 2010.

AMURI, Mpala-Lutebele Maurice. Littératures africaines francophones du XX^e siècle, une dynamique de décolonisation bradée. Lubumbashi: Presses Universitaires de Lubumbashi, 2005.

AUBRIT, Jean-Pierre. Le conte et la nouvelle. Paris: Armand Colin, 1997.

GERARD, Ann. "Avant-propos" de Le camp des innocents. Prix littéraire Williams Sassine 15 nouvelles africaines. Bruxelles: Lansman Editeur, 2006.

JACQUEMIN, Jean-Pierre. "Préface" de Le camp des innocents. Prix littéraire Williams Sassine 15 nouvelles africaines. Bruxelles: Lansman Editeur, 2006.

RAMA, Angel. A Cidade das Letras. Tradução Emir Sader, São Paulo: Brasiliense, 1985



Fotografia: Flávio Eiró

O “Teatro novo” dos anos 1950: uma dramaturgia da alma em exílio

Mirela Garren

Resumo:

Após a guerra, três dramaturgos de culturas e horizontes muito diversos, Eugène Ionesco, o romeno, Samuel Becket, o irlandês, e Arthur Adamov, o armênio, afirmam-se audaciosamente na paisagem teatral na década de cinquenta pela vontade de pintar a condição do ser jogado no turbilhão existencial, construindo, ao mesmo tempo, um teatro “novo”, metafísico, simbólico e alegórico, baseado sobre uma reutilização de procedimentos estéticos e dramáticos muito antigos não pretendendo, entretanto, mais demonstrar através de explicações racionalistas o que se tornou a condição humana, mas fazê-lo sentir da maneira mais simples e mais franca possível, por todos os mais oferecidos pela cena. Os três dramaturgos contentam-se, assim, simplesmente, de encenar a terrível condição humana que eles descobrem sob as ruínas ainda fumegantes da guerra através de uma tentativa que não se dirige exclusivamente ao intelecto, mas antes de tudo à sensibilidade. Fazendo intervir todos os recursos significantes da cena, atinge-se à criação de um espetáculo total ou cenário, objetos, elementos visuais e sonoros, gestos e movimentos materializam o que a linguagem não é capaz de expressar no palco, produzindo sentimentos, emoções, relações humanas: trata-se, sobretudo, menos de dizer que de fazer sentir. O que prevalece, então, é a percepção interiorizada da realidade que não consegue mais nomear diretamente o objeto, mas enfatiza a força da sugestão e da provocação das imagens cênicas sobre os sentidos dos espectadores. Ao investir a imagem e o sol da condição de filtrar a realidade através da percepção alegórica de um espaço teatral engolfado por uma duração desestruturada, o que faz surgir seres despersonalizados tomados por pulsões primeiras, Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Arthur Adamov conseguem criar uma visão suficientemente esclarecedora da condição humana, tal qual a vêem, aconselhando de aceitá-la assim como é e tal qual ela se oferece aos seus olhos.

Palavras-chave: Exílios. Errâncias. Teatro do absurdo. Reconfigurações identitárias.

1 INTRODUÇÃO

O mais popular dentre os movimentos de vanguarda do século XX foi, sem dúvida nenhuma, o “teatro novo”¹, marco decisivo na renovação do teatro francês, que teve seu apogeu nos anos 1950, graças, principalmente, às escritas dramáticas revolucionárias de três figuras de ponta do século – um romeno, Eugène Ionesco, um irlandês, Samuel Beckett e um armênio, Arthur Adamov – que, tendo vivido os grandes desastres das duas guerras mundiais, descrevem, cada um à sua maneira, a condição do ser tomado pelo turbilhão existencial, condenado a uma errância absurda que o despossui dele mesmo, ao mesmo tempo em que constroem um teatro “novo”, metafísico, simbólico e alegórico, baseado em uma reutilização

de procedimentos estéticos e dramáticos muito antigos, a serviço de uma reflexão psicológica nova, moderna, muito próxima da filosofia existencialista.

A nova fórmula teatral proposta por Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Arthur Adamov traduz admiravelmente, por meio da transposição de uma variedade de destinos humanos alienados, a errância do homem em um mundo absurdo no qual esse homem vive a trágica despossessão de si mesmo. “Minha obra dramática pode ser considerada como o teatro da alma em exílio. Tentei mostrar aí o trágico da alienação sob todas as suas formas”², anota Eugène Ionesco. Samuel Beckett faz alusão à confusão total como dimensão de sua criação, estado de absurdidade absoluta que deve permanecer incompreensível: “[...] não fui eu quem inventou a confusão. A única chance de renovação é abrir os olhos e ver o estado de confusão. Não é um estado que se pode compreender. Sou da opinião de que é preciso deixá-la entrar, pois ela é que é a verdade”³. Quanto a Arthur Adamov, ele coloca o homem em um impasse trágico: “De qualquer ponto que parta e qualquer caminho que siga, o homem moderno chega sempre à mesma contestação: a vida dissimula sob suas aparências visíveis um sentido eternamente escondido à penetração do espírito que erra em sua descoberta, preso entre a dupla impossibilidade de encontrar e de renunciar a essa busca sem esperança”⁴. A consciência de que há talvez um sentido, mas que este não será jamais encontrado, contribui para mergulhar o homem em uma errância condenada ao absurdo.

Esse tema da errância que o “teatro novo” de Eugène Ionesco, de Samuel Beckett e de Arthur Adamov traz para a cena encontra um primeiro apoio na situação de exilado que os três escritores de teatro partilham, sendo que todos os três viveram uma dolorosa hesitação entre duas culturas. De mãe francesa e pai romeno, Eugène Ionesco é indesejado em Paris quando a guerra eclode, depois em Bucareste, quando o fascismo triunfa. Não pertencendo nem à França nem à Romênia, o dramaturgo pertence às duas ao mesmo tempo, vivendo sua condição de exilado⁵ aonde quer que vá. Irlandês, Samuel Beckett escolheu viver em Paris e escrever em francês. De origem armênia, Arthur Adamov conhece o exílio desde muito jovem: em sua infância movimentada em Baku, a família de Arthur Adamov vive o terror do governo nacionalista armênio, vendo-se obrigada, em junho de 1914, a deixar o Cáucaso e fugir para Genebra, onde se fixa até 1922. Não é então muito surpreendente que os universos de Eugène Ionesco, de Samuel Beckett e de Arthur Adamov revelem protagonistas que se interrogam sobre seu ambiente, grande necessidade que sentem, como seus criadores, a fim de poder dar

conta do enigma de sua existência, que, uma vez resolvido, permitirá a eles se compreenderem e se colocarem de acordo consigo mesmos. Qualquer que seja o ponto pelo qual as entidades dramáticas que Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Arthur Adamov trazem à cena tomam a questão de seu ser no universo, sua consciência encontra-se constantemente tomada pela estranheza do contato com uma realidade que não compreende, que se recusa obstinadamente à sua razão e que lhes obriga a se encaminhar em uma incerteza angustiante.

Ao espaço bem definido do teatro clássico, Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Arthur Adamov opõem lugares “sem lugar”, sempre anônimos, indeterminados, espaços de uma potencialidade infinita, frequentemente enigmáticos, tenebrosos, ambíguos ou irrealis, racionalmente impensáveis. Constantemente recolocados em questão, desconcertantes por sua estranheza, esses lugares sem referência escapam ao domínio do homem, tirando dele toda possibilidade de se orientar aí e o condenando a navegar na ambiguidade e na incerteza, prisioneiro de uma eterna errância desprovida de sentido, absurda.

O cenário inaugural das peças de Ionesco é aparentemente convencional, conservando uma aparência realista: “interior burguês inglês com sofás ingleses”⁶ em *A cantora lírica* careca; “gabinete de trabalho servindo também de sala de jantar”⁷ em *A lição*; “sala muito sóbria”⁸ em *As cadeiras*; “interior pequeno-burguês”⁹ em *Vítimas do dever*; “jardim público”¹⁰ em *Adolescente para casar*; “modesta sala-de-jantar-salão-escritório”¹¹ em *Amédée* ou como se desembaraçar dele; “praça em uma pequena cidade do interior”¹² em *Rinoceronte*; “quarto qualquer”¹³ em *Delírio a dois*; “sala do trono”¹⁴ em *O rei está morrendo*; “interior bastante sombrio”¹⁵, “varanda [...] suspensa no vazio”¹⁶ “grande muro”¹⁷ com, em frente, “terreno [...] recoberto de arbustos secos”¹⁸, “monastério-caserna-prisão”¹⁹ em *A sede e a fome*; “um campo”²⁰, “uma sala do palácio”²¹ em *Macbett*; “um escritório”²², “um bistrô”²³, “o salão de um pequeno restaurante de periferia”²⁴ em *Esse formidável bordell*; uma cidade que “não deve ter nenhum caráter particular”²⁵ em *Jogos massacrantes*; um “local de lugar nenhum”²⁶, “um no man’s land”²⁷, que representa tanto Paris quanto Veneza em *O homem das malas*; etc. Esses interiores identificáveis por meio da presença ou ausência de móveis, assim como esses exteriores descritos em termos muito gerais (notemos a presença do artigo indefinido ou a ausência de artigo) poderiam ser encontrados em qualquer lugar: sua banalidade os torna geograficamente indefinidos, nos dando muito trabalho para localizá-los.

Muito rapidamente, contudo, Eugène Ionesco substitui por cenários estranhos, inquietantes e deliberadamente irrealis o espaço tradicional, que transforma assim em enigma. A dúvida é frequentemente jogada no espaço em que se desenvolve a ação, que adquire um caráter artificial, fictício: em *Assassino sem fiança*, Bérenger e o Arquiteto dão passos em um palco vazio²⁸ – “sem cenário”²⁹, anota Eugène Ionesco – dando a impressão de que percorrem uma cidade radiosa com avenidas, jardins e alamedas, que só existe, de fato, na imaginação de Bérenger; em *O pedestre aéreo*, a paisagem é representada sobre uma tela pintada, que desfila no sentido inverso à marcha do protagonista Bérenger, sugerindo que ela só existe no olhar entusiasta deste; em *O rei está morrendo*, a sala do trono é também living room³⁰. O fantástico, o anacrônico e o irracional fazem frequentemente irrupção para materializar um espaço estranho, ambíguo, que se revela em todo seu irrealismo: inúmeros ovos cobrem o palco em *O futuro está nos ovos*; assentos se amontoam e sufocam os Velhos em *As cadeiras*; um cadáver que cresce sempre vai com seus cogumelos proliferantes até o quarto de Amédée e de Madeleine em *Amédée* ou como se desembaraçar dele; móveis não param de se empilhar em *O novo inquilino*; paquidermes invadem a cidade em *Rinoceronte*; em *O pedestre aéreo*, Bérenger explica que “há vários universos, imbricados uns nos outros. [...] Há muitas quantidades deles. Um número indeterminado de quantidades. Esses mundos se interpenetram, se sobrepõem, sem se tocarem, pois podem coexistir no mesmo espaço”³¹; fenômenos excepcionais ocorrem em *O rei está morrendo* – o deserto invade bruscamente o país até então florescente, as plantas e os animais morrem, um processo de envelhecimento acelerado ataca os habitantes do reino, que se encolhem como uma pele de onagro; pilhas de projéteis se acumulam no quarto de Ela e Ele em *Delírio a dois*; uma infinidade de diplomas pregados nas paredes da casa do Acadêmico, em *A lacuna*, a tornam inquietante. A ausência de cenário, sua incongruência, sua multiplicidade ou seu irrealismo engendram a ambiguidade, colocando em dúvida a realidade dos lugares de Ionesco.

Privada de suas referências tradicionais, a cena beckettiana impõe uma dissolução crescente da paisagem, chegando até a esvanecer toda alusão a um cenário reconhecível, os protagonistas evoluindo em direção a um espaço desnudo, vazio, artificial e abstrato. Onde estão os dois mendigos de *Esperando Godot*? A dúvida é permanente para os espectadores assim como para os dois protagonistas, que não estão nunca certos do lugar em que se encontram. A didascália inicial indica que Vladimir e Estragon estão em uma “estrada do

campo, com árvore”³², lugar indescritível, ambíguo, descrito, várias vezes, da mesma maneira esquelética e obscura. A ausência de determinante (“estrada”, “árvore”) sugere um lugar anônimo, inominável, um “lugar qualquer”, um “lugar nenhum”. Após um “olhar circular”³³, Vladimir fala de um “pântano”³⁴, que faz pensar na Irlanda, país de pântanos, mas poderia também lembrar os campos de concentração alemães construídos em regiões pantanosas, ideia que se encontra, aliás, depois, quando Vladimir destaca os cadáveres que se empilham aí: “Vladimir: De onde vêm todos esses cadáveres? / Estragon: Essas ossadas”³⁴. De sua parte, Estragon propõe uma definição geográfica audaciosa do lugar onde pensa estar: “Passei toda minha merda de vida aqui, eu te digo! Aqui! Na Merda!”³⁵. Ele responde vagamente a Vladimir que lhe pergunta onde estavam na véspera: “Não sei. Em outro lugar. Em outro compartimento. Não é o vazio que falta”³⁶. O único ponto de referência da paisagem que envolve Vladimir e Estragon é uma árvore em frente à qual eles devem encontrar Godot. Essa árvore não é, contudo, um indício confiável, pois “toda negra e esquelética na véspera”³⁷, possui “algumas folhas”³⁸ no ato II, para a grande surpresa de Vladimir, que afirma com veemência ao amnésico Estragon que eles estão ainda no mesmo lugar. Eles estiveram realmente nesse lugar? Impossível afirmar: “Nós já viemos aqui ontem”³⁹, afirma Estragon. “Ah, não”⁴⁰, responde Vladimir, que pergunta ao mesmo tempo: “O lugar te parece familiar?”⁴¹, ao que Estragon retorque logo: “Eu não disse isso”⁴². No ato II, quando Vladimir pergunta duas vezes para Estragon onde ele passou a noite, este responde primeiro “por ali”⁴³, sem nada apontar com o dedo, e fica silencioso na segunda vez⁴⁴. O lugar onde se encontram os dois protagonistas permanece então bem vago. A peça faz igualmente alusão a outros lugares. O mensageiro que chega do exterior, e que deveria trazer notícias de Godot para Vladimir e Estragon, dá, no ato I, algumas indicações a Vladimir sobre o espaço de onde vem – um palheiro, ovelhas, cabras⁴⁵ – mas de volta, no segundo ato, ele não é mais capaz nem de reconhecer Vladimir, nem de trazer mensagem alguma, já que é Vladimir que a entrega em seu lugar, sendo que ele se contenta simplesmente em aquiescer⁴⁶. Se ele perde sua função, o lugar de onde ele diz vir é igualmente recolocado em questão. Pozzo é o único, no ato I, a se orientar no espaço: está convencido de estar em suas terras⁴⁷, não muito longe de seu castelo. Mas essa certeza é efêmera, pois, no ato II, ele fica amnésico e cego, perdendo qualquer ponto de referência: “Com que isso parece?”, pergunta, e a resposta não tarda a vir, desconcertante,

desencorajadora: “Vladimir: Não é possível descrevê-lo. Não parece com nada. Não há nada. Há uma árvore”⁴⁸.

Os outros lugares da dramaturgia beckettiana são igualmente mal determinados, sem horizonte nem orientação: em Fragmentos de teatro I, a didascália inicial que situa a ação em um “canto de rua. Escombros”⁴⁹, é uma indicação vaga demais; os corpos falantes das dramátulas beckettianas se situam em um “aqui” que poderia também ser “outro lugar”; em O quê onde; um quadrilátero possuindo tais dimensões, mas sem outras determinações além de suas singularidades formais, lados equidistantes e centro, em Quad; um espaço sem reverso nem profundidade, somente qualificado pelos elementos que o ocupam – o solo, as paredes, a porta, a janela, a cama – em Trio Fantasma; uma extensão determinada por um círculo marcado de preto em ... mas as nuvens Até os protagonistas fechados definitivamente em um mesmo lugar querem sempre saber onde estão: em um “interior sem móveis”⁴⁹ de Fim de jogo, privado de qualquer referência possível, Hamm interroga ansiosamente Clov para saber se sua cadeira está exatamente no centro do refúgio – “Hamm: Estou bem no centro? [...] / Clov: Parece que sim”⁵⁰.

A impossibilidade de se localizar no espaço se desdobra em uma sensação de estranheza: o deserto que circunda Winnie em Dias felizes, a faz dizer que “aqui tudo é estranho”⁵¹; em Fragmento de teatro II, o espaço descrito nas didascálias é contradito pelo diálogo (A e B falam da lua que avistam pela janela⁵², enquanto Samuel Beckett indica que não se vê a lua⁵³); em ... mas as nuvens ..., a porta pela qual o protagonista sai e entra, o depósito onde troca de roupa e o santuário no qual submerge só existem na voz do protagonista, o que o espectador vê como um círculo qualquer, cada vez mais escuro na medida em que se aproxima da periferia, cada vez mais claro quando se aproxima do centro; assiste-se, nas últimas peças televisivas, a um recorte do espaço em superfícies planas equivalentes, fragmentação que o desrealiza, o aniquila e o faz funcionar como um quadro vazio.

“Lugar nenhum”, diz Samuel Beckett, pode significar a extirpação da localização. Os quadros espaciais são sempre indeterminados, não representativos e engendram uma interrogação eternamente sem resposta sobre o espaço e o mundo: onde estamos e o que fazemos aqui?, perguntam constantemente os protagonistas beckettianos, obrigados a justificar sua presença nesse espaço “sem lugar”, onde tudo é susceptível de se dissipar “no meio das solidões”⁵⁴.

No teatro de Adamov, o lugar da ação resta, na maior parte do tempo, anônimo. Até Sentido da marcha, Arthur Adamov só encontra realidades imprecisas no mundo exterior, situando a evocação figurada de suas próprias obsessões em uma cidade anônima, hostil por sua repressão brutal, expondo seus protagonistas às forças do Mal: a cidade de A paródia, representada por “um circular fotográfico”⁵⁵, é um labirinto onde os protagonistas se perdem e são absurdamente perseguidos; a imprecisão permanece no quadro, contudo mais claramente definido, de A invasão, ao mesmo tempo na natureza da invasão, na existência do manuscrito que Pierre se obstina em decifrar e no anonimato dos protagonistas (A Mãe, A Amiga, O Primeiro que chegou); o mistério aumenta em A grande e a pequena manobra, com as ordens e as ameaças da potência oculta, encarnada pelos Monitores invisíveis. O professor Taranne marca uma ruptura para Arthur Adamov que, transcrevendo fielmente um sonho, é “forçado a não negligenciar nenhum detalhe; tendo, por exemplo, recebido no sonho uma carta que vinha da Bélgica e tinha no seu selo o leão real, eu nomeei na peça A Bélgica e seu leão. Isso parece nada, mas era de todo modo a primeira vez que eu saía do no man’s land pseudo poético e ousava chamar as coisas pelo seu nome”⁵⁶. A dúvida continua, contudo, a pairar em suas peças: em A política dos restos, a ação se desenrola em uma cidade racista, por isso “essa cidade imaginária poderia muito bem se situar, seja na África do Sul, seja em um Estado do Sul da América do Norte”⁵⁷; a ação de Se o verão voltasse se passa em Estocolmo, mas, na representação, também poderia se passar em outro lugar. A partir de Ping-pong, Arthur Adamov decide situar sua ação em um lugar determinado⁵⁸, mas que não se saberia dizer com precisão: “... tendo sido pouco a pouco levado [...] a situar no centro da peça um caça-níquel, [...] eu não poderia senão situar a ação em um lugar e um tempo determinados, em que tal máquina exerce sua atração: a clientela da Sra Duranty”⁵⁹. Os lugares anônimos de Arthur Adamov apenas evidenciam melhor a onipresente perseguição do homem, tema obsessivo de seu teatro.

A cena do “teatro novo” dos anos 1950 autoriza vários deslocamentos, define relações entre os protagonistas, constitui um lugar que estes últimos investem de sentido com sua presença (ou ausência) e seus movimentos. Apresentando-se sob a forma de uma febril vagabundagem inútil e indefinível, o agenciamento espacial torna visível a situação trágica do ser aprisionado por suas próprias fantasias, obsessões e angústias: em A lição, o Professor, atormentado por sua loucura assassina, percorre nervosamente a sala onde dá cursos à Aluna

que “o segue com o olhar e tem, às vezes, certa dificuldade em segui-lo, pois deve virar muito a cabeça”⁶⁰; trazendo e arrumando assentos para convidados invisíveis, os Velhos de Cadeiras estão em meio a uma corrida infernal⁶¹, que sugere a intensidade do delírio que estão vivendo; em O mestre, esperando por uma celebridade, dois tandens em um erotismo desenfreado, os Admiradores e os Amantes, percorrem a cena de forma delirante, “entram e saem utilizando todos os meios”⁶²; em Amédée ou como se desembaraçar dele, loucos por causa do cadáver que instalaram quinze anos antes em seu quarto de recém-casados, símbolo de seu amor morto, Madeleine e Amédée se surpreendem continuamente à sua cabeceira: Amédée efetua uma série de idas e vindas entre a mesa de trabalho e a porta do quarto onde jaz o cadáver, a fim de lançar em sua direção um olhar “petrificado”⁶³, enquanto Madeleine vai lá para lhe aplicar mil cuidados corporais; em Cena a quatro, três protagonistas idênticos, mãos atrás das costas, se agitam com movimentos desenfreados, girando mecanicamente em volta da mesa; em Rinoceronte, Jean, louco por causa de sua inevitável metamorfose em paquiderme, “percorre o quarto, como animal enjaulado”⁶⁴, empreendendo em seguida todo um vai e vem entre o banheiro e sua cama; alienados deles mesmos, movidos por uma obsessão doentia em se proteger contra todo mundo, os protagonistas de Delírio a dois sucumbem a uma agitação louca, percorrendo a cena em todas as direções, em uma tentativa desesperada de barrar todas as saídas do apartamento; angustiado pela perspectiva da morte iminente, o rei Bérenger agita-se derisoriamente, em O rei está morrendo, frente ao nada que vai vir: “ele se precipita em direção à janela”⁶⁵ depois “se volta. Dá alguns passos em direção ao centro da cena [...] Ele quer subir os degraus do trono, mas não consegue”⁶⁶, “Ele se levanta dificilmente e vai se instalar no outro pequeno trono à direita”⁶⁷, “dirige-se em direção ao seu trono [...] tenta subir os degraus”⁶⁸; o “jogo de esconde-esconde”⁶⁹ e os “desaparecimentos e aparições sucessivas”⁷⁰ com os quais Jean atormenta Marie-Madeleine no primeiro episódio de A sede e a fome simbolizam sua divisão entre seu amor por sua mulher e seu filho e seu desejo ardente de fugir de sua vida sufocante e ir para o outro lado do mundo, que o condenará, no último episódio, a um vai e vem incessante, em penitência, punido por ter pecado contra o amor; em A paródia, desde sua entrada em cena, o Empregado está “em uma agitação constante, em um desordenamento, e caminha em todos os sentidos (até para trás)”⁷¹, enquanto Lili “atravessa a cena”⁷² com uma extrema frivolidade, correndo de um homem a outro, incapaz de se fixar; em A invasão, Pierre “anda para cima e para baixo”⁷³, constantemente angustiado pela tarefa

impossível que se impôs, isto é, decifrar o manuscrito deixado pelo seu amigo; em *A grande e a pequena manobra*, o *Militante*, incapaz de fugir das alucinações, “vai e vem na cena”⁷⁴; em *O professor Taranne*, o protagonista “anda para cima e para baixo”, vai e vem entre o inspetor que o interroga e todas as pessoas que poderiam reconhecê-lo e lhe conferir uma identidade: uma *Jornalista*, dois *Senhores*, a *Mulher do mundo*; em *O sentido da marcha*, *Henri*, louco por causa da autoridade parental da qual tenta em vão fugir ao longo de toda a peça, “dá alguns passos, para, se vira”⁷⁶, “anda nervosamente para cima e para baixo”⁷⁷; em *Ping-pong*, *Arthur* e *Victor*, obcecados por um caça-níqueis, percorrem loucamente a cena, “andam [...] em sentido oposto. Quando se encontram, falam; às vezes, contudo, um fala enquanto o outro anda, etc.”⁷⁸. A desordem indefinível que aprisiona os protagonistas nos mesmos percursos cria uma descontinuidade esquizofrênica que os aliena profunda e duravelmente, impedindo-os de se compreender e de se reconhecer a si mesmos.

Os seres beckettianos percorrem a extensão cênica da mesma maneira incessante que as entidades dramáticas de Eugène Ionesco e de Arthur Adamov, incapazes de se fixar. Contudo, alguns chegam a encontrar um ponto de equilíbrio⁷⁹, ideal de imobilidade e de estabilidade de onde não se movem mais. *Eleutéria* começa com o vai e vem do protagonista, *Victor*, que “se agita, senta-se na cama, levanta-se, vai e vem, de meias, em todos os sentidos, da janela à rampa, da porta à barreira invisível, [...] para frequentemente, olha pela janela, em direção ao público”⁸⁰, para voltar a se sentar na cama onde se deita, imóvel, de “costas para a humanidade”⁸¹. Estar aqui ou ali, porque ficar aqui ao invés de ali, porque estar próximo ou distante, tal parece ser a questão espacial em *Esperando Godot*, o que engendra um vai e vem incessante. Desde sua entrada em cena, *Vladimir* experimenta várias posições no espaço cênico e quando encontra seu lugar e se estabelece nele para discorrer, é *Estragon* quem começa a explorar as possibilidades espaciais da cena: “Levanta-se penosamente, vai mancando em direção à coxa esquerda, para, olha ao longe [...], se vira, vai em direção à coxa direita, olha ao longe [...], volta para o centro da cena, olha para o fundo [...] volta-se, avança até a rampa, olha para o público”⁸². *Estragon* estando de volta, *Vladimir* se põe novamente a percorrer o palco, examinando o infinito do horizonte. Diferentemente de *Vladimir* e de *Estragon* que não conseguem se fixar, *Pozzo* leva *Lucky* para ficar em tal ou tal lugar da cena e lhe impõe diferentes marcações no palco: “*Pozzo*: Mais perto! (*Lucky* deixa mala e cesto, avança, move o assento dobrável, recua, pega de novo mala e cesto. *Pozzo* olha o assento dobrável.) Para trás!

(Lucky recua). Mais. (Lucky recua ainda mais). Pare! (Lucky para). [...] Cesto! (Lucky avança, pega o cesto, recua, fica imóvel). Mais longe! (Lucky recua). Aí! (Lucky para)”⁸³. Perdidos na irrealidade, tendo perdido toda noção coerente possível quanto a uma referência externa, os protagonistas de Fim de partida efetuam uma varredura em todas as direções, em comprimento, largura e altura. A pantomima inicial de Clov⁸⁵, que vai de uma janela a outra, dirige-se às lixeiras, volta em direção a Hamm e sobe na banqueta, é altamente significativa. Mais tarde, quando Hamm pede a Clov que conduza sua cadeira de rodas aos limites desse espaço, ele evoca “uma volta ao mundo”⁸⁷. Enquanto as idas e vindas de Hamm medem o interior para se assegurar de seus limites, o vai e vem de Clov se dá entre a cadeira de Hamm e a cozinha: durante toda a peça, Hamm manda Clov embora e Clov volta, Clov vai embora e Hamm o retém. O ponto fixo não é mais aqui objeto de uma busca, sendo dado desde o início, pois Hamm apresenta-se em posição central, ponto de referência que tenta manter por meio de uma extrema minúcia que permite percorrer e medir constantemente a cena:

Hamm: [...] É aqui, meu lugar?

Clov: Sim, seu lugar é aí.

Hamm: Estou bem no centro?

Clov: Vou medir.

Hamm: Mais ou menos! Mais ou menos!

Clov: Aí.

Hamm: Estou bem no centro?

Clov: Parece que sim.

Hamm: Parece que sim! Me põe bem no centro!

Clov: Vou buscar a corrente.

Hamm: Quase! Quase! (Clov move insensivelmente a cadeira). Bem no centro! Clov: Aí⁸⁸.

Hamm quer buscar e definir seu lugar, mas não pode se fixar. Quanto a Clov, que efetua inúmeros percursos entre a cadeira de Hamm e a cozinha, ele também não consegue se fixar. Em A última gravação, Krapp percorre sua moradia várias vezes, laboriosamente, deslocando-se entre a frente do palco, onde come bananas e escuta os rolos receptáculos de seu passado amoroso e o fundo do palco, onde vai beber álcool, para imobilizar-se no fim da peça

em seu ponto estável, a mesa do gravador, “olhando o vazio à sua frente”⁸⁹, enquanto “a fita continua a desenrolar em silêncio”⁹⁰. O teatro beckettiano atinge com *Vai e vem* o máximo de vivacidade e de mobilidade, três mulheres repetindo aí várias vezes o mesmo jogo, regrado por uma simetria impecável. Em *Passos*, o *vai e vem* de May – nove passos à direita, nove passos à esquerda⁹¹ – desenha, como os críticos já observaram⁹², o signo matemático do infinito, materializando no palco o refrão da peça, “Você não vai parar de repetir tudo isso?”. Em *Eh Joe*, após ter examinado a cena para se certificar de ter fechado todas as saídas, Joe não se mexe mais em sua cama, não diz mais nada, escutando a voz que o coloca em suplício. Todo um jogo de gato e rato se instala em *Filme*, em que um homem deambula em uma rua, com ar perdido, em estado de crise, parecendo ter escapado de um perseguidor, fuga amedrontada que o conduz a se refugiar em seu quarto: ei-lo imóvel, “inclinado para frente, a cabeça entre as mãos”⁹³. O protagonista de *Ato sem palavras I* existe somente por meio de sua exploração do espaço para alcançar uma garrafa de água, que permanece inatingível. Com esse objetivo, ele opera diversas combinações com os outros objetos, o que engendra o percurso de vários trajetos. Após ter explorado todas as possibilidades oferecidas pelo espaço, o homem “não se mexe”⁹⁴ no fim da peça. Em *Ato sem palavras II*, o *vai e vem* de A e de B entre o interior do saco e seu exterior termina na imobilidade: A e B “entra [m] de quatro no saco e se imobiliza[m]”⁹⁵. As últimas peças beckettianas liberam os movimentos dos protagonistas. Em *O quê onde e nas peças para a televisão*, o *vai e vem* dos protagonistas insiste em extenuar o jogo dos trajetos combinatórios e em esgotar as potencialidades: em *O quê onde*, quatro protagonistas percorrem de forma delirante a área de jogo constituída por um retângulo de dimensões limitadas; em *Quad*, quatro figuras entram e saem de cena, cruzando-se segundo um esquema determinado, até que elas se cansam, seus passos tornam-se cada vez mais arrastados; *Trio Fantasma* é uma superfície percorrida por um movimento contínuo obsedante entre a porta, a janela e a cama, até que o protagonista se encontra fixado em uma postura inerte e espectral; em *... mas as nuvens ...*, há uma extrema minúcia dos percursos, medidos e recapitulados em um círculo em três direções: a porta, o depósito e o santuário. Percorrendo febrilmente o espaço cênico até esgotar as possibilidades deste, em busca de um ponto de equilíbrio em que vão chegar ou não a se imobilizar, os protagonistas beckettianos se revelam prisioneiros de uma alienação que lhes condena tanto à mobilidade que, desencaminhando a

consciência no espaço, impede a apreensão de si mesmo, tanto à imobilidade, que mostra uma consciência paralisada na angústia.

Na cena dos anos 1950, a experiência espacial do ser toma a forma de uma vagabundagem vã e absurda: nenhum sentido, nenhuma referência não são mais possíveis nesses novos espaços que apagam toda oposição entre aqui e outro lugar. Vindos ao mundo como desarticulados, os protagonistas de Eugène Ionesco, de Samuel Beckett e de Arthur Adamov buscam referências nele, mas o universo lhes retira toda possibilidade de se orientar, desdobrando aos seus olhos lugares extirpados de toda localização, armadilhas vertiginosas que aparecem de imediato como espaços anônimos, indeterminados, não identificáveis, não representativos, tipos de “lugar qualquer” banais, desnudos, incertos, ambíguos ou irrealis, desconcertantes por sua estranheza, condenando o ser a uma errância indefinível e vã, obstinando-se a lhe recusar um lugar no mundo e refletindo assim a impossibilidade de nomear e de apreender o mundo assim como a dificuldade do ser impiedosamente jogado na cena e no mundo, incapaz de se orientar aí, estado que se acompanha de uma alienação certa. Coisa surpreendentemente inovadora nos anos 1950, Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Arthur Adamov investem novos lugares cênicos que materializam a alienação das entidades dramáticas que os ocupam⁹⁶: a disposição do espaço cênico e as evoluções dos protagonistas no palco concretizam suas taras, seus complexos, suas inibições, suas fantasias e suas neuroses. Os três novos escritores de teatro fazem surgir, desses lugares simbólicos que materializam o não dito, a figura de um ser humano solipsista e angustiado, que a errância coloca, para sempre, no labirinto da alienação.

◆ **Mirela Garren**

Obteve um doutorado em Literatura comparada sobre a nova dramaturgia dos anos 1950. Atualmente é professora na Palm Beach Atlantic University, nos Estados Unidos da América do Norte. Tendo começado sua carreira no ensino médio com estudantes pouco motivados em aprender a língua francesa, ela pensou em lhes ensinar através do teatro francófono, uma abordagem mais criativa que permitia se fazer entender mais facilmente com seus estudantes. Durante sete anos, ela dirigiu um grupo teatral de expressão francesa que lhe fez ganhadora de importantes prêmios internacionais.

REFERÊNCIAS

- ADAMOV, Arthur, Théâtre I (La Parodie, L'Invasion, La Grande et Petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous), Paris : Gallimard (1953), réédition 1981.
- ADAMOV, Arthur, Théâtre II (Le sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-pong), Paris : Gallimard (1955), réédition 1983.
- ADAMOV, Arthur, Théâtre III (Paolo-Paoli, La politique des restes, Sainte-Europe), Paris : Gallimard, 1966.
- ADAMOV, Arthur, Théâtre IV (M. le Modéré, Le Printemps 71), Paris : Gallimard, 1968.
- ADAMOV, Arthur, Comme nous avons été, Paris, Gallimard, 1955.
- ADAMOV, Arthur, Off Limits, Paris: Gallimard, 1969.
- ADAMOV, Arthur, En Fiacre. Un acte inédit..., Paris : Avant-scène-théâtre, 1963.
- ADAMOV, Arthur, Si l'été revenait, Paris : Gallimard, 1970.
- ADAMOV, Arthur, Théâtre de société (Intimité, Je ne suis pas français, La Complainte du Ridicule), Paris : Éditeurs Français Réunis, 1958.
- ADAMOV, Arthur, « Les apolitiques » in La Nouvelle Critique, 1958.
- BECKETT, Samuel, Éleuthéria, Paris : Éditions de Minuit, 1995.
- BECKETT, Samuel, En attendant Godot, Paris : Éditions de Minuit, 1952.
- BECKETT, Samuel, Fin de partie, Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- BECKETT, Samuel, Tous ceux qui tombent, Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- BECKETT, Samuel, La Dernière Bande suivi de Cendres, Paris : Éditions de Minuit, 1959.
- BECKETT, Samuel, Oh les beaux jours suivi de Pas moi, Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- BECKETT, Samuel, Comédie et actes divers (Comédie, Va et vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans paroles I et II, Film, Souffle), Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- BECKETT, Samuel, Pas suivi de Quatre esquisses (Pas, Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique), Paris : Éditions de Minuit, 1978.
- BECKETT, Samuel, Catastrophes et autres dramaticules (Catastrophe, Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où), Paris : Éditions de Minuit, 1982.
- BECKETT, Samuel, Quad et autres pièces pour la télévision (Trio du fantôme, ...que nuages..., Nacht und Träume) suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze, Paris : Éditions de Minuit.
- IONESCO, Eugène, Théâtre complet (La Cantatrice chauve, La Leçon, Les Salutations, Jacques ou la soumission, L'Avenir est dans les œufs, Les Chaises, Le Maître, Le Salon de l'automobile, Victimes du devoir, La Jeune fille à marier, Amédée ou Comment s'en

débarrasser, Le Nouveau Locataire, Scène à quatre, Le Tableau, L'Impromptu de l'Alma, Tueur sans gages, Rhinocéros, Délire à deux, Le Piéton de l'Air, Le Roi se meurt, La Soif et la Faim, La Lacune, Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains, Jeux de massacre, Macbett, Ce formidable bordel!, L'Homme aux valises, Voyage chez les morts, La Nièce-Épouse, Le Vicomte), édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris : Gallimard, 1991, 1956.

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

ADAMOV, Arthur, L'Aveu, Paris : Éditions du Sagittaire, 1946.

ADAMOV, Arthur, L'Homme et l'Enfant, Paris : Gallimard, 1958.

ADAMOV, Arthur, Ici et Maintenant, Paris : Gallimard, 1964.

ADAMOV, Arthur, Je...Ils, Paris: Gallimard, 1969.

BECKETT, Samuel, Proust, Paris : Éditions de Minuit, 1990.

BECKETT, Samuel, Le monde et le pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement, Paris : Éditions de Minuit, 1991.

BECKETT, Samuel, Trois dialogues, Paris : Éditions de Minuit, 1998.

BECKETT, Samuel, Dante...Bruno, Vico...Joyce in Samuel Beckett : The Grove Centenary Edition, Grove Press, 2006.

IONESCO, Eugène, Notes et Contre-Notes, Paris : Gallimard, 1962.

IONESCO, Eugène, Journal en miettes, Paris : Gallimard, 1967.

IONESCO, Eugène, Présent passé Passé présent, Paris : Mercure de France, 1968.

IONESCO, Eugène, Antidotes, Paris : Gallimard, 1977.

IONESCO, Eugène, Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy, Paris : Pierre Belfond, 1977.

IONESCO, Eugène, Un Homme en question, Paris, Gallimard, 1979.

IONESCO, Eugène, La Quête intermittente, Paris : Gallimard, 1987.

OBRAS CRÍTICAS

ANZIEU, Didier, Beckett et le psychanalyste, Paris : Éditions L'Aire/ Archimbaud, 1994.

ARTAUD, Antonin, Le théâtre et son double, Paris : Flammarion, 1985.

- ASTRO, Alan, *Understanding S. Beckett*, Columbia: University of South Carolina Press, 1990.
- BABLET Denis, JACQUOT Jean, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris : C.N.R.S., 2003.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : P.U.F., 2004.
- BAKER, Phil, *Beckett and the Mythology of Psychoanalysis*, Londres: MacMillan, 1997.
- BRATER, Enoch, *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in Theater*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- CHAHINE, Samia Assad, *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris : Nizet, 1981.
- COHN, Ruby, *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.
- CRITIQUE no.519-520 (numéro spécial Samuel Beckett), Paris, août-septembre 1990.
- DE PHALÈSE, Hubert, *Beckett à la lettre*, Paris : Nizet, 1998.
- EUROPE no.770-771 (numéros spéciaux Samuel Beckett), Paris, juin-juillet 1993.
- FOUCRÉ, Michèle, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris : Nizet, 1970.
- GAUDY, René, *Arthur Adamov*, Paris: Stock, 1971.
- GROSSMANN, Evelyne, *Samuel Beckett, l'écriture et la scène*, Paris : SEDES, 1998.
- HOUPPERMANS, Sjef, *Beckett et la psychanalyse*, Amsterdam: Rodopi, 1996, 175p.
- HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris : Seuil, 1990.
- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, Paris : José Corti, 1987.
- KAMYABI MASK, Ahmad, *Ionesco et son théâtre, (Rhinocéros au théâtre: études de mise en scène)*, Paris: A. Kamyabi Mask, 1992.
- KAUFMANN, Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris : Librairie philosophique Vrin, 1969.
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : P.U.F., 1988.
- MÉLÈSE, Pierre, *Adamov*, Paris : Seghers, 1973.
- MÉLÈSE, Pierre, *Samuel Beckett*, Paris : Seghers Vichy, 1966.
- MICHAUX, Henri, *L'espace du dedans*, Paris : Gallimard, 1998.
- NOUDELMANN, François, *Beckett ou la scène du pire*, Paris : Champion, 1998.

PIACENTINI, Gérard, Samuel Beckett mis à nu par ses auteurs même. Essai sur le théâtre de Samuel Beckett, Paris : Nizet, 2006.

POUNTNEY, Rosemary, Theater of shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976, Gerrards Cross, 1988.

REILLY, John H., Arthur Adamov, New York: Twayne Publishers, 1974.

ROTJMAN, Betty, Forme et signification dans le théâtre de Samuel Beckett, Paris : Nizet, 1987.

TUCAN, Dumitru, Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate (Eugène Ionesco. Théâtre, méta-théâtre, authenticité) Timișoara : Éditions de l'Université d'Ouest de Timișoara, 2006.

VERNOIS, Paul, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, Paris : Klincksieck, 1972.

VERNOIS Paul, IONESCO Marie-France, Colloque de Cerisy/Ionesco./ Situation et perspectives, Paris : Pierre Belfond, 1980.

VERNOIS, Paul, L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, Paris : Klincksieck, 1974.



Fotografia: Paulo Marcos

Transculturalidades Camaleonantes

Patrick Imbert

“Zorba the Buddha” describes the ideal modern man: [...] a man who can do business when business is necessary, yet allow his mind to enter a pine cone or his feet to dance in wild abandon if moved by the tune.¹

Resumo:

Reconhecer o outro ativamente sem perder sua própria identidade é um dos desafios lançados pelos encontros nas dinâmicas de migração, de viagens e de imigração ligados pela legitimidade dos deslocamentos geográficos e simbólicos contemporâneos. Vê-se, então, como um reconhecimento em cada encontro se manifesta tanto através das obras literárias assim como nas produções midiáticas que se engagem na metáfora tornada positiva do camaleonismo deslocando aquela da raiz ligada à lógica nacional. Assim, trata-se de deslizar eficazmente nos contextos multicoloridos, inventando-se um espaço multiinter-transcultural em evolução que se pode partilhar temporariamente, o que exige estampar não mais o homogêneo, mas a mestiçagem ou a criolização.

Palavras-chave: camaleonagens, mestiçagens, identidades culturais, transculturalidades.

1 INTRODUÇÃO

Meu verdadeiro país é onde me torno o que quero ser (Ying Chen, *Quatre mille marches*, Montréal, Boréal, 2004, p. 12).

Migração e imigração podem levar a uma sensação de exílio ou de rejeição ou se manifestarem sob a forma de uma renovação otimista que ajuda a superar os limites impostos para inventar um eu recombinaando as emoções e os saberes em configurações inéditas. Certamente, para viver positivamente essa ação, esse risco, não é preciso enfrentar estruturas bloqueadas que transformam o migrante em inimigo ou em bode expiatório, como lembra pertinentemente Maria Fernanda Arentsen em *Discurso em torno das fronteiras, histórias de cicatrizes*², inspirando-se em teorias sobre o bode expiatório de René Girard³. Certamente, a cultura, no contexto da modernidade territorial e do Estado-Nação, consiste em controlar a violência potencial de todos contra todos, visando a uma solidariedade interna, rejeitando os elementos diferentes⁴. Essa solidariedade chama-se cultura patrimonial, isto é, o acordo de todos sobre a versão partilhada dos relatos míticos ou históricos canônicos que dão conta da “realidade” dos conflitos com os outros. Os relatos míticos, históricos ou midiáticos são lugares que determinam quem tem razão, de onde vem o perigo e que afirmam que a vítima, aquele

que perde, era culpado do que era acusado, principalmente de dividir a comunidade. A partir daí, toda uma retórica de invasão do corpo social por células nocivas e cancerosas é instalada. O câncer é a esquerda para Pinochet, no Chile, ou Golbery, no Brasil. São os teóricos do liberalismo econômico e da escola de Chicago para a esquerda sul-americana como criticada por Carlos Monsivais⁵. Constata-se que o artigo de Arturo Andrés Roig intitulado: “Posmodernismo: paradoja e hipérbole”. “Los ‘chicaguenses’ o Chicago-boys, becarios argentinos que invadieron Chicago a partir de 1955, siguieron las ideas de uno de los grandes maestros de la Universidad de aquella urbe, con las que infectaron las universidades nuestras”⁶. Nesse artigo, pode-se ler também o que se segue: “De todo modo es importante reconocer que en estos autores, casi en su mayoría contaminados de posmodernismo...”⁷. Evidentemente, com relação a essas ortodoxias dualistas afirmam-se discursos políticos que as criticam e que abrem para o encontro:

In the years to come I would like to see, for example, a Mexican society that has been contaminated with scientific and technological achievements like those of the United States... I would love Mexico to have a judicial branch that is as independent, visible and trustworthy as that of the United States...”⁸.

Entretanto, para além dos discursos políticos que entram em conflitos dualistas, as dinâmicas contemporâneas repousam muito sobre uma mistura de discursos em que as posições ortodoxas se diluem no múltiplo ou no temporário e abrem por vezes para muito mais que a tolerância, para o desejo lúdico do encontro, de uma crioulidade como preconizada por Édouard Glissant⁹. A migração leva, portanto, inevitavelmente, a refletir sobre a relação no multicultural ou no transcultural e conduz a pensar em contextos múltiplos que são marcados, mas nos quais também se pode fundar-se, contribuindo assim para torná-los menos homogêneos, para abri-los à variegação.

Os escritores, particularmente nas Américas, trabalham essa nova questão que se casa com a possibilidade de camaleonar, de ter atitudes e ideias múltiplas e pouco ortodoxas. É a situação do vilarejo de Notre-Dame-du-Cachalot em *La logeuse* de Éric Dupont¹⁰. Nesse romance, uma comunidade nacional marxizada do vilarejo quebequense mantém-se em sua recusa das dinâmicas socio-econômicas contemporâneas fundadas sobretudo na corrupção. Mas ela se sufoca na desinformação e no tédio, perdendo assim o sentido dos ventos de mudança. O

que não a impede de vitimizar os habitantes que são diferentes, aqueles que não pertencem totalmente à comunidade marxizada e à nomenclatura local, transformando-os em bodes expiatórios e vítimas expiatórias escondidas sob túmulos cuja construção é atribuída aos autóctones. Felizmente, o personagem principal, Rosa Ost, sai do vilarejo e vai para Montreal para reencontrar o vento. Ela experimentará logo a diferença em seu encontro com as dançarinas prostitutas de um grupo de sucesso, no qual cada uma é imigrante de um país diferente. Ela as acha simpáticas, ainda mais porque ela sabe se adaptar aos modos de vida transculturais¹¹ urbanos e indica outra dinâmica. É ela que impulsiona a ser camaleão.

2 CAMALEONAR NO CONTEXTO DAS LUTAS PELA INDEPENDÊNCIA

Há, aliás, diversas maneiras de ser camaleão. tudo depende do contexto em relação ao qual isso acontece. ele é claramente apreendido na obra do autor canadense bill schermbrucker, que emigrou para o Canadá do Quênia, que se preparava para a independência. ele conta a sua situação de camaleão na coletânea de contos intitulada chameleon¹¹. Percebe-se aí inicialmente como a maioria dos brancos tratam os negros: “I tell you, it would take these people three hundred years...”¹², subentendido, para serem civilizados. eles são então, por definição, mais que “not-quite”, inadequado, no sentido de Homi Bhabha¹³. eles são verdadeiramente incapazes, pois não são índios, mas africanos. quanto ao narrador, ele está em desacordo com essa atitude. Ele afirma de si mesmo: “The truth was I didn’t quite fit”¹⁴. Assim, é ele, o filho de proprietários brancos que é “not-quite” segundo uma nova perspectiva, pois sua inadequação repousa no fato de não partilhar a ótica dominante, desvalorizando as outras de forma definitiva. Essa capacidade de não partilhar o espírito corporativo e de viver na multiplicidade das nuances o faz qualificar de camaleão um de seus colegas de colégio negro:

One never knows exactly what is your own point of view. There is something strange about the way you look at people. One eye is looking on the left side, and one eye is to the right. So when something is directly in front of you, you don’t even see it. You called me nyangau, and I call you chameleon. Consider it a term of endearment¹⁵.

Na página 113, o narrador descreve os olhos dos camaleões e suas motricidades complexas. compara-se a eles com seu estrabismo alternativo. Insiste então no fato de que se tornou um perfeito canadense e que se integrou, mudou seu vocabulário, mas que as

lembranças do quênia e dos períodos de guerra e de terror continuam vivos. assim, ele era positivamente camaleão no quênia e o é mais ainda no Canadá que tende a valorizar o múltiplo. O que lhe permitiu ver os defeitos do colonialismo e as qualidades do Canadá e isso conservando ao mesmo tempo nos dois casos um sistema de valor fundado na consciência do sofrimento das alteridades dominadas e no fato de se reconhecer nesse sofrimento. é por isso que ele escreve contos e que as lembranças estão vivas. a memória, contrariamente ao “constant lie from the officials”¹⁶, é elemento motor do camaleonismo, pois permite entrar em contato com os outros para além de sua desvalorização pelos estereótipos que afirmavam, em um jogo de soma zero¹⁷, irremediavelmente, impondo escolhas redutoras e dualistas, “it was either equality, or development, take your pick”¹⁸. as elites independentistas e as elites colonialistas, ambas igualmente racistas, impõem sua escolha que não é única para controlar o território: “It was never people like you we were against. It was the land barons, the settlers”¹⁹. ser camaleão, nesse romance, comporta portanto certa dose de ambiguidade um pouco inquietante, mas reenvia a julgamentos de valor positivos. é ainda mais o caso em nossos dias, no contexto da legitimação dos deslocamentos ligado ao liberalismo democrático e à globalização.

3 CAMALEONAR NO CONTEXTO DEMOCRÁTICO LIBERAL

Ser camaleão, como se viu para Bill Scherbrucker, é, até certo ponto, em certos contextos, assumir riscos consideráveis, pois não se pertence a nenhum grupo. é também o caso que se vê na epígrafe de Tom Robbins complementada pelos poemas de Michel Albert. com efeito, aliar zen e investimento, situar-se “entre o tao e o dow”²⁰, como diz Michel Albert, não é necessariamente uma sinecura, pois as perspectivas são dificilmente compatíveis. No texto de Michel Albert, fala-se de um indivíduo que especula na bolsa, mas que se encontra em período de queda e que gosta de “melhor correr o risco”²¹. esses poemas vão ao encontro do romance do escritor estadunidense David Payne, intitulado Confissões de um taoista em Wall Street²². O personagem, aí, enfrenta o mundo, como em a história de Pi, de Yann Martel. no best-seller do Montrealense, Piscine Patel, sozinho após um naufrágio com um tigre em uma balsa, enfrentará o tigre, incarnando dificilmente o encontro entre duas óticas, a totalmente territorial e exclusiva do tigre, e a sua, aberta à diferença, o que o prepara bem para sua chegada como imigrante ao Canadá.

cada vez mais, agir como camaleão, em nossos dias, no Canadá, no sentido do personagem do romance *self*, de Yann Martel, leva a projetar sabiamente condutas e produtos esperados. É ser capaz de se adaptar ao contexto, de compor com ele: “I could identify with up to three of those groups, which made me not so much a hybrid as a chameleon”, diz o personagem principal de *self*, de Yann Martel²³. da mesma maneira, George Rodrigue, um artista cajun da Luisiana fala de uma via carregada de complexidade:

The wonderful thing about Blue Dog is that she's never hung up on playing a specific role; she will happily inhabit any world I put her in. Within Blue Dog is the history of the Cajun people and the history of myself, my joys and fears and visions, both of the world around me and the world yet to come... Through Blue Dog I can process the world around me, with all its complexity. Color, noise, and absurdity. The paintings in this book reflect this new path²⁴.

Mas não é apenas adaptar-se ao contexto o que importa. Seria mesmo possível dizer que não é estar de acordo com o contexto, mas conhecer os contextos, refletir sobre estes e estar ao mesmo tempo fora e dentro. É o que sublinha o personagem de *A história de Pi*, de Yann Martel: Piscine Patel. Ele deseja, ao mesmo tempo, não ser, mas se ligar ao budismo, ao islã e ao catolicismo²⁵. Para os representantes dessas ortodoxias religiosas, cada uma interpretando diferentemente o exterior ao discurso que é a palavra de Deus, é inadmissível, mesmo se a busca de Piscine é louvável. Para Piscine, é o ideal, pois ele quer ser ao mesmo tempo tudo isso, isto é, ser de todo lugar não pertencendo a nada senão a si em seu dinamismo inovador.

Atinge-se assim o hiper-camaleonismo, recolocando em questão o estereótipo do jogo de soma zero que afirma que se alguém ganha outro perde. Para esses personagens, é, ao contrário, possível criar situações ganhadoras para todos na capitalização dos saberes e das relações transculturais, pois não vivemos mais unicamente em uma lógica territorial na qual as riquezas são limitadas por definição, mas na lógica da sociedade dos saberes pela qual é possível produzir constantemente novas riquezas. O estereótipo da vida como jogo de soma não-zero abrindo numerosas situações win-win, ganho-ganho, expressa-se portanto por meio desses personagens, em seu otimismo mais forte.

Perspectivas similares mostram-se também em *The Gum Thief*, de Douglas Coupland:

Speaking of biology, I think cloning is great. I don't understand why churchy people get so upset about it. God made the originals, and cloning is only making photocopies. Big woo. And how can people get upset about evolution? Someone

had to start the ball rolling; it's only natural to try to figure out the mechanics of how it got rolling. Relax! One theory doesn't exclude the other.²⁶

Eis, afirmada por Bethany, a ideia de que a vida não é um jogo de soma zero, que o terceiro excluído não é mais válido e que a criação do mundo por Deus não contradiz o darwinismo, como querem os ortodoxos do criacionismo e da evolução. Tradição e modernidade são assim remetidas a perspectivas ultrapassadas quando elas se opõem de forma dualista. Não se escolhe mais, armazenam-se todas as alternativas, como Tsui Pen, no conto de Borges²⁷. Essas alternativas são vistas como muito úteis quando se combinam.

4 AS DIFERENÇAS NA VALORIZAÇÃO DO CAMALEONISMO

Sergio Kokis, escritor canadense de origem brasileira, expressa pensamentos similares, mas em um contexto menos otimista no qual o personagem se sente minoritário, pois, como sublinha, para ele, o exílio (e a palavra é carregada) lhe permitiu descobrir que tinha “sempre sido estrangeiro em todo lugar”²⁸: “Eu me contento agora em passar despercebido, em fugir das solicitações, em ser camaleão, em não levar tão a sério os ardores de meus semelhantes. A solidão, por trás de uma aparência de marionete, constitui a única posição confortável no meu caso”²⁹. Dito de outro modo, como fazer para afirmar sua singularidade, sua exceção e funcionar em sistemas diversos? Essas questões são destacadas por James Baldwin: “I mean that in order to have a conversation with someone you have to reveal yourself. In order to have a real relationship with somebody you have got to take the risk of being thought, God forbid, an oddball.”³⁰

Há diferenças, portanto, no camaleonismo de Martel e de Coupland, e no de Kokis. O de Kokis, que afirma ter sempre sido estrangeiro em toda parte, tende mais para o subtrativo. Ele está ainda ligado à crença de que a vida é um jogo de soma zero, pois não se poderia ser ao mesmo tempo isso e aquilo. Contudo, para outro autor como o quebequense Louis Gauthier, não é o mesmo caso, pois seu personagem goza deliciosamente de seus numerosos deslocamentos que fazem com que sua concepção da casa seja mais o home transportável que o lugar enraizado: “Ela, [Angela], era sul-americana, brasileira de origem alemã (suas primeiras lembranças da infância, histórias de papagaios aprisionados da floresta tropical). Seu pai, aventureiro, comerciante, mas mais poeta que comerciante, levava toda a família em seus

numerosos deslocamentos. É assim que ela se viu sucessivamente no Panamá, em Honduras, no Belize, depois no México e enfim nos Estados Unidos”³¹. Quanto a Yann Martel, o camaleonismo é aditivo ou mesmo viciante! Trata-se sempre de acumular as posições, os papéis, e de inovar a partir disso. É claro que Piscine Patel vive na crença de que a vida é um jogo de soma não-zero. Para ele, a singularidade é manifesta. Ela não é produzida, reforçando seus traços identitários essenciais como uma bandeira que, nesse caso, agiria apenas como o pano vermelho utilizado para excitar o touro nas touradas. A singularidade provém da obrigação de apreender o funcionamento do outro e de estabelecer compromissos dos dois lados, sempre apresentando uma adequação eficaz em relação ao contexto.

5 CONTROLAR SUAS ATIVIDADES CAMALEONANTES

Ser ao mesmo tempo de todos os lugares e de lugar nenhum está bem longe do que Michel Albert constata definindo as pessoas pequenas: “As pessoas pequenas têm muitas ideias pequenas sobre muitas coisas pequenas, uma ordem do mundo imutável verificável”³². Fundir-se nos contextos seria então não visar a ser um modelo mostrando o objeto de desejo em função de uma normalidade estabelecida. Fundir-se é afirmar-se como onicompetente e inovador em situações às vezes imprevistas nas quais é preciso, como sublinha Milan Kundera, ser eficaz na primeira vez. É o caso de Piscine Patel ou do personagem de Moacyr Scliar, em *Max e os felinos*, frente aos felinos que os acompanham em suas respectivas balsas e que eles conseguem domesticar no primeiro momento: “If he intended to start taming the beast, he would have to get down to work right away”³³. Nesse caso, não há segunda chance. Fundir-se é também se engajar em relações estabelecidas, em temporários acordos parciais e em múltiplos laços sociais em parte aleatórios.

Ser camaleão é também se transformar em modelo totalmente aleatório, pois, como sublinha o fim de *A história de Pi*, a narrativa, para os burocratas da seguradora que trabalham a partir do verossímil estatístico, não é crível. É, em todo caso, a atitude dos seguradores japoneses que visitam Piscine em seu hospital no México. Ele lhes conta então outra história mais verossímil para eles, isto é, mais de acordo com o sistema discursivo e argumentativo burocrático deles. Com essa nova história, eles vão poder convencer a companhia seguradora de pagar o prêmio. O camaleão não tem portanto uma identidade fixa, mas múltiplas imagens de si que ele acumula. Ele concentra em si saberes múltiplos sobre os discursos e as culturas e

torna-se assim um lugar de abundância semiótica ao encontro das expectativas estéticas, econômicas e culturais estereotipadas de diversos grupos.

Isso é portanto diferente de Moacyr Scliar. Max e os felinos conta uma história típica da modernidade. A exclusão territorial dos indivíduos diferentes, judeus, no caso, pelos nazistas em 1939. Vinculam-se a essa história a fuga e a necessidade de controlar um jaguar em uma balsa em pleno oceano. Aí, também, a veracidade da história é colocada em dúvida. Mas de uma maneira totalmente diferente, isto é, segundo o esquema clássico do personagem que poderia estar tendo alucinações ou delirando: “But what if this whole thing was an experiment, like one of those carried out by Professor Kunz in his laboratory? ... a simulated shipwreck, the sharing of a dinghy with what is seemingly a fierce jaguar...”³⁴. Quando ele é salvo, os marinheiros pensam que ele está delirando quando fala de um jaguar, pois não há jaguar nenhum. Por conseguinte, não há aqui camaleonismo no sentido de Yann Martel. A perspectiva de Max Schmidt é totalmente controlada pelos outros. É também o que acontece no fim do romance. Nesse caso, é a instituição que controla sua perspectiva quando Max afirma ter matado o nazista Georges Backhaus, sendo que este se suicidou, o que faz Max ir para a prisão por seis anos. Na obra de Yann Martel, contudo, Piscine compreende o que se passa e, sem dizer às pessoas que se relacionam com ele, adapta-se até certo ponto a seus estereótipos para obter o que quer delas. O camaleonismo estende-se da domesticação do tigre e da lógica territorial dele, fundada no jogo de soma zero, à inserção em um contexto cultural diferente para poder criar uma situação na qual todos os participantes ganham. Como afirma um anúncio publicitário de 14 páginas pago pela IBM, Ernst and Young, etc. “Zebras never wonder if they’re white with black stripes. Or black with white stripes. They work together so they won’t be lunch for a lion.”³⁵

6 A POPULARIDADE DO EFEITO CAMALEÃO NOS DISCURSOS MIDIÁTICOS E LITERÁRIOS

Essa propaganda sublinha que, nos discursos que vulgarizam as pesquisas ou no discurso midiático, fala-se muito de camaleão de uma maneira positiva. Nik Lygeros em Modelo mental do altruísmo fala do “aspecto proteiforme da inteligência, munida de uma estrutura de pensamento complexa que permite criar modelos mentais que simulam a realidade do outro. Dessa maneira, o ser aproxima-se tanto da natureza do outro que este último fica persuadido de

estar frente a uma pessoa semelhante”³⁶. Não esqueçamos os numerosos artigos apresentando as pesquisas sobre a biomimética³⁷ nos quais o interesse recai sobre o destino das rãs que sobrevivem após terem sido congeladas e os que nos surpreendem com as últimas invenções tecnológicas. Nesse caso, somos informados da ilusão do casaco impermeabilizado: “Fabricado com um material refletidor, esse casaco contém uma câmera de vídeo que capta o meio imediato da pessoa que o veste e projeta a imagem no tecido, de modo a criar a ilusão de que ele é invisível. Concebido por Susumu Tachi da Universidade de Tóquio, essa vestimenta não estará todavia disponível no mercado antes de 2008”³⁸.

As expressões nas quais figura a palavra camaleão estão na moda, pois manifestam as qualidades de inserção ativa nos meios e a capacidade de se inserir em um transculturalismo aberto à diferença, corolário da migração e da legitimidade dos deslocamentos geográficos como simbólicos. “O homem-camaleão Desmond Richardson”³⁹ é uma expressão que valoriza um modelo midiático, assim como “Arnold Schwarzenegger: camaleão”⁴⁰. Não esqueçamos também os contadores: “He seems to have the two great gifts that are required to make a man a teller of tales... second, an ability to place himself, chameleon-like in any milieu of society, from the highest to the lowest”⁴¹. Nem esqueçamos “O camaledion”, sublinhando que Stéphane Dion, chefe do partido liberal do Canadá, “conseguiu transformar o professor universitário em político eficaz”⁴², nem as invenções dos mobiliários multifuncionais mostrando as formas que certos móveis podem tomar: “uma cadeira não é uma cadeira não é uma cadeira. Os desvios de sentido de um objeto comum oferecem um antídoto ao spleen de fevereiro”⁴³. Em corolário, resente-se o questionamento da literatura como expressão da origem ou do Estado-Nação para tomá-la como agente de transferências visando leitores planetariamente dispersos e cujas capacidades hermenêuticas são defasadas ou mesmo “defraseadas”, transversais, mas válidas, contudo, em suas leituras divididas. Assim, a adaptação vem tanto da origem quanto do lugar de desfecho, o que o escritor montrealense de origem haitiana Dany Laferrière sublinha: “Você é um escritor haitiano, caribenho ou francófono? Respondi que eu tomava a nacionalidade de meu leitor. O que quer dizer que quando um japonês me lê, eu me torno imediatamente um escritor japonês”⁴⁴.

7 CONCLUSÃO

Para se inscrever nesses contextos que permitem ganhar em todos os casos sem ter prejuízo, é preciso ter acesso a vários saberes, vários discursos, várias línguas e várias culturas e inventar sua originalidade em combinatórias inéditas. É preciso poder tornar visível o esperado para fazer esquecer o que é demasiado, o que é singular demais, fora demais da norma, um saber em demasia que faz diferença. Mas esse excedente de saber não é mais incapacitante como no not quite, o inadequado no sentido de Homi Bhabha e da lógica colonial fundada nas condutas de dominação e de imposição do jogo de soma zero. O excedente dos saberes é doravante positivo, pois ao invés de levar a ser not quite, “como” ou inadequado aos olhos dos poderosos, leva a controlar em parte o poder concorrencial alargando-o ao mesmo tempo, permitindo entrar em relação com diversos grupos e visar a múltiplas questões⁴⁵. É o que afirma Arturo Islas, citado por Iain Chambers: “To live elsewhere, means to continually find yourself involved in a conversation in which different identities are recognised, exchanged and mixed, but do not vanish”⁴⁶. Essa concepção é onipresente para aqueles que trabalham nas companhias multinacionais, como esclarece Carlos Ghosn, presidente da Nissan-Renault: “Eu sou um cidadão do mundo cujos pertencimentos foram adicionados uns aos outros... A essência do management é conseguir conjugar os contrários e fazer com que as diferenças vivam harmoniosamente”⁴⁷.

Dito de outro modo, aqueles que falam do exílio são frequentemente uns saudosistas da lógica do Estado-Nação territorial, pois as dinâmicas migratórias contemporâneas demandam antes correr o risco de encontrar os outros e portanto de viver mudanças, transformações que levam a novos equilíbrios em transição permanente e inéditos. O camaleonismo transcultural recontextualiza portanto o sincretismo ou mesmo a antropofagia, preconizada por Oswald de Andrade em seu Manifesto antropofágico, que seriam as estratégias úteis em certa época no contexto da dominação colonial ou pelos códigos europeus. Doravante, importa mais se situar em uma abundância criadora de imagens múltiplas de si, bem diferentes da concepção paralisa e enraizada da identidade. Essa abundância é democratizada e produtora de novas riquezas às quais cada vez mais pessoas têm acesso. Com efeito, no contexto em que a capitalização de múltiplos saberes se torna uma vantagem, trata-se menos de se explicar e de explicar quem se é⁴⁸, um funcionamento que leva geralmente a uma série de estereótipos. Trata-se antes de produzir significações diversas ligadas à reflexividade, a um saber sobre os

processos, os códigos e as dinâmicas de poder e de se apresentar com suas diversas imagens de si como produtor de vantagens diferenciais.

◆ **Patrick Imbert**

É PhD (Université d'Ottawa, 1974), é professor titular na Universidade de Ottawa onde dirige a Cátedra de pesquisa intitulada: “Canadá: embates sociais e culturais numa sociedade do saber”. Ele foi diretor executivo da Associação internacional de Estudos americanos (2005-2009), Presidente da Academia de Artes e Ciências Humanas da Sociedade Real do Canadá (2009-2011) e Vice-Presidente da Cidade das Culturas da Paz. Professor eminente, ele publicou 43 livros dos quais 5 de ficção e mais de 300 artigos sobre literaturas quebequense e francesa, semiótica, questões de inclusão/exclusão, multiculturalismo e transculturalismo.

REFERÊNCIAS

ALBERT, Michel, *Une photo à côté du banc de neige*, Trois rivières (Québec), Écrits des forges Éditeur, 1990.

ARENTSEN, Maria Fernanda, *Discours autour des frontières, histoires de cicatrices* Saarbrücken, Verlag Dr Müller, 2009.

BALDWUIN, James, « Notes for a Hypothetical Novel », *Nobody Knows My Name; more notes of a native son*, New York: Dial Press, 1961.

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

Barrette, Kate, “Mother Nature, industrial designer”, *The Globe and Mail*, Tuesday, April 4, 2006.

Benessaieh ,Afef (dir.), *Transcultural Americas/Amériques transculturelles*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

BERUBE, Nicolas, “Arnold Schwarzenegger: caméléon”, *La Presse*, Montréal, mardi 7 novembre 2006.

BORGES, Jorge Luís, “El jardín de senderos que se bifurcan”, dans *Ficciones*, Buenos Aires, EMECE, 1994.

CAMÍN, Héctor Aguilar, « The Invention of Mexico: Notes on Nationalism and National Identity » dans *Philosophical Designs for Socio-Cultural Transformations*, T. Yamamoto (dir.), Boulder (Colorado), Rowman and Littlefield, 1998.

CHAMBERS, Iain, *Migrancy, Culture, Identity*, London-New York, Routledge, 1993.

CHANADY, Amaryl, « Entre hybridité et interculture: de nouveaux paradigmes identitaires à la fin du deuxième millénaire », dans *L'interculturel au cœur des Amériques*, D. Castillo Durante et P. Imbert (dir.), Ottawa/Winnipeg, Université d'Ottawa/Université du Manitoba/Legas, 2003.

Chen, Ying, *Quatre mille marches*, Montréal, Boréal, 2004.

Coupland, Douglas, *The Gum Thief*, Toronto, Random House, 2007;

DELANEY, Joan, "Political correctness gone too far?", *The Epoch Times*, December 22-28, 2006.

DUPONT, Eric, *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006.

En route, février 2003.

FORBES 3, « « Diversity », avril 2000: 181-194.

GAUTHIER, Louis, *Souvenirs du San Chiquita*, Montréal, VLB, 1978.

GELINAS, Gratien, « Du patriotisme ça? », *L'Action nationale*, 1935, vol. 5.