

PATRÍCIA BERTACHINI TALHARI

**O BREVE ENCONTRO DE MARGENS EM *UMA MARGEM DISTANTE*, DE CARYL
PHILLIPS: UM PERCURSO PÓS-COLONIAL E PÓS-MODERNO DO SUJEITO DESLOCADO**

CURITIBA

2011

PATRÍCIA BERTACHINI TALHARI

**O BREVE ENCONTRO DE MARGENS EM *UMA MARGEM DISTANTE*, DE CARYL
PHILLIPS: UM PERCURSO PÓS-COLONIAL E PÓS-MODERNO DO SUJEITO DESLOCADO**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do Grau de Mestre ao Curso de
Mestrado em Teoria Literária do Centro
Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE.

Orientadora: Profª Drª Brunilda T. Reichmann

CURITIBA

2011

TERMO DE APROVAÇÃO

PATRÍCIA BERTACHINI TALHARI

O BREVE ENCONTRO DE MARGENS EM UMA MARGEM DISTANTE, DE CARYL PHILLIPS: UM PERCURSO PÓS-COLONIAL E PÓS-MODERNO DO SUJEITO DESLOCADO

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Brunilda T. Reichmann

Prof. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (Orientadora - Uniandrade)

Maria Cristina de Souza

Prof. Dra. Maria Cristina de Souza (UTFPR)

Eunice de Moraes

Prof. Dra. Eunice de Moraes (Uniandrade)

Curitiba, 05 de dezembro de 2011.



AGRADECIMENTOS

Obrigada, Brunilda, pelas aulas motivadoras, pela orientação precisa e sensível e, mais do que tudo, pelo copo d'água no ponto de quebra.

Obrigada, Amanda e André, pessoas lindas que tive o prazer de trazer ao mundo, pelo cuidado e apoio.

Obrigada, Francisco, parceiro de alma, pelo olhar, paciência, interlocução e formatação.

Obrigada, mãe, pelo incentivo e fé.

Obrigada, Verônica, pela supervisão atenta e profissional.

Obrigada, Daniele, por me persuadir a entrar neste programa de mestrado.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	1
1 ESTUDOS CULTURAIS, PÓS-COLONIAIS E PÓS-MODERNOS: MARGINAIS	17
1.1 ESTUDOS CULTURAIS	17
1.2 ESTUDOS PÓS-COLONIAIS	24
1.2.1 LITERATURA PÓS-COLONIAL.....	41
1.3 ESTUDOS PÓS-MODERNOS.....	52
2 AS MUITAS MARGENS EM <i>UMA MARGEM DISTANTE</i>	66
3 O BREVE ENCONTRO DAS MARGENS	81
3.1 DOROTHY TENTA VOLTAR PARA “CASA”	83
3.2 O QUE MAIS DOROTHY QUER?.....	91
3.2 MORRE O HERÓI DE DEUS, NASCE O MENSAGEIRO DA PAZ	114
4 A TRAGÉDIA DO SUJEITO PÓS-MODERNO	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	146
APÊNDICE: ENTREVISTA COM O AUTOR	152
VERSÃO EM INGLÊS.....	155
ANEXO: OS PERIGOS DE UMA ÚNICA HISTÓRIA	158

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o romance *Uma margem distante*, de Caryl Phillips, seguindo três linhas de pesquisa que proporcionam um instrumental teórico adequado a seu tema e à construção de sua narrativa, a saber, os Estudos Culturais, a teoria Pós-Colonial e a estética Pós-Modernista. Há muitos pontos de contato entre estas três teorias, desde os princípios em que se fundamentam, seus campos de atuação, seus objetos e assunto examinados e, especialmente, o diálogo que estabelecem com outras áreas do conhecimento no estudo da obra literária. No romance, Solomon, um refugiado africano, e Dorothy, uma professora britânica aposentada prematuramente, empreendem uma busca a um lugar que possam chamar de lar. De um lado Solomon enfrenta um longo e acidentado caminho desde a África; de outro, Dorothy percorre uns poucos quilômetros em seu próprio país. Suas trajetórias convergem para a pequena cidade de Weston, no Reino Unido, onde se tornam amigos. Esse deslocamento físico dos personagens na busca de um porto seguro, na obra, como será demonstrado com base na psicologia lacaniana, na geografia política de Doreen Massey e na filosofia ontológica de Sartre, é análogo ao seu deslocamento psicológico. Nesse improvável encontro, um e outro se reconhecem, por um breve momento, como diferentes e deslocados, iguais na procura de uma identidade, do lar e da necessidade de interação humana. Sem perder seu caráter ficcional, o romance retrata, em uma narrativa que desafia o cânone literário tradicional, a conjuntura psicossocial do mundo economicamente globalizado à custa de choques identitários. Destacaremos como essas relações são construídas na narrativa, e como os traços ideológicos estão marcados em seu discurso, em consonância com nossas perspectivas de pesquisa. Ao colocar em relevo ações cotidianas vividas por seus protagonistas em trânsito, Phillips deixa à mostra essa intrincada situação de segregação, (i/e)migração, busca do lar e da identidade e a conseqüente fragmentação do sujeito.

Palavras-chave: Literatura Pós-Colonial. Literatura Pós-Moderna. Identidade. Sujeito fragmentado.

ABSTRACT

This work has as a purpose to analyze the novel *A distant shore*, by Caryl Phillips, following three lines of research that provide appropriate theoretical tools to the topic and the construction of the narrative: Cultural Studies, Post Colonial Theory and Post Modernist Aesthetics. There are many points of contact among these three theories, from the principles they are based on, their acting fields, their objects and the subject that they examine, especially the conversation established with other areas of knowledge in the study of literary works. In the novel, Solomon, an African refugee, and Dorothy, a British teacher prematurely retired, undertake a search for a place they can call home. In one hand, Solomon faces a long and rough way from Africa; on the other hand, Dorothy travels a few miles on her own country. Their paths converge to a small town in the UK, Weston, where they become friends. The characters physical movement in the search of a safe place is analogous to their displacement as subjects, as we will demonstrate based on Lacanian psychology, on the political geography of Doreen Massey and on Sartre's ontological philosophy. In such unlikely encounter, Solomon and Dorothy recognize themselves, for a brief moment, as different and displaced persons, equal in their search for identity, home and need for human interaction. Without losing his fictional character, the novel depicts, in a narrative that challenges the traditional literary canon, the psychosocial situation of the globalized economic world, at the expense of identity shocks. It will be noticed, as suggested by our research perspectives, that there is not an ideologically neutral work, neither in its production, nor at its reception. By placing emphasis on everyday actions experienced by the protagonists in transit, Phillips shows this intricate situation of segregation, immigration, emigration, search for home and identity and the consequent fragmentation of the subject.

Keywords: Post-Colonial Literature. Postmodern Literature. Identity. Fragmented Subject.

INTRODUÇÃO

Caryl Phillips, autor contemporâneo, controverso e premiado nos países de língua inglesa publicou, além de peças, artigos, ensaios, dramas e documentários para rádio e televisão, nove romances: *A passagem final* (*The Final Passage*, 1985), *Um estado de Independência* (*A State of Independence*, 1986), *Uma terra mais alta* (*Higher Ground*, 1989), *Cambridge* (1991), *A travessia do rio* (*Crossing the River*, 1993), *A natureza do sangue* (*The Nature of Blood*, 1997), *Uma margem distante* (*A Distant Shore*, 2003), *Dançando no escuro* (*Dancing in the Dark*, 2005) e *Sob a neve que cai* (*In the Falling Snow*, 2009).

O que se pode depreender da leitura desses romances é que todas suas personagens têm algo em comum, além da cor da pele — uma vez que muitas delas são negras ou afro-descendentes — e da evidente segregação e sua violência inerente, que sofrem nas narrativas. Na mesa redonda intitulada Ficções da Diáspora, que aconteceu na Festa Literária de Paraty (FLIP) de 2011, ao ser inquirido sobre ser obcecado pela cultura africana, o autor esclareceu:

Não, porque eu fui criado na Inglaterra. Mas a cultura africana está presente em muitos países. O Brasil é um deles. O que me absorve, e o que me toca mais, é preconceito com a raça, o que sofrem os negros com isso. Eu tomei consciência, quando fui para Oxford, de que a nação está diretamente ligada à classe social. E isso é complicado, gera discriminação. Isso, sim, me acompanha. (BRASIL, 07/2011, s/p)

Phillips foi ainda mais específico em entrevista à *Folha*, com relação a um dos principais elementos presentes na temática que perpassa suas obras de ficção e não-ficção:

A diáspora negra é presente na minha obra e é presente na minha vida. Mas, a meu ver, a diáspora – e a questão das migrações de forma geral – é uma história que envolve todo mundo. Algo como a escravidão não afetou somente uma raça. (...) Mas não penso tanto na questão da negritude. Muitos de meus personagens são brancos. Eu diria que me preocupo mais com a questão da **identidade**, e um dos aspectos da identidade é certamente a raça, então é algo com que lido.

Porém também me interessa muito por questões de gênero, as pessoas geralmente assinalam o fato de eu escrever muito do ponto de vista feminino. Raça é importante, mas é só um elemento, como gênero é outro, e a idade – me interessa muito o que acontece com as pessoas conforme envelhecem. (ANGIOLILLO, 07/2011, s/p, minha ênfase)

Além da e muitas vezes devido à discriminação deflagrada pelas diferenças de raça, nacionalidade, gênero e idade, entre outras, suas personagens são indivíduos em constante peregrinação, que procuram se afirmar como sujeito e estabelecer uma interação com um mundo que lhes é hostil, numa busca de um lugar e um grupo social que as acolha.

Seu primeiro romance, de 1985, *A passagem final (The Final Passage)*¹ descreve, como o próprio título indica, a passagem final, ou seja, o êxodo dos negros caribenhos de suas empobrecidas ilhas para oportunidades incertas de trabalho na Inglaterra. A mãe da protagonista tem que viajar para a “pátria-mãe” em busca de tratamento médico especializado, que não existe em seu país. Esta última decide acompanhá-la com seu filho pequeno, deixando para trás sua falta de perspectivas e um núcleo familiar desagregado. Lá, mãe, filha e netinho são recebidos com placas de “não há vagas para negros²” (PHILLIPS, 2005, s/p).

¹Jogo de palavras e referência à *Middle Passage*, a Passagem Atlântica, ou a Diáspora negra, ou seja, o transporte forçado, em navios negreiros, de 10 a 16 milhões de africanos para terras americanas, entre 1500 e 1900.

²Versão em inglês: "No vacancies for coloureds", disponível na página eletrônica oficial do autor (PHILLIPS, 2005, s/p).

Estranhos no lar, na terra natal – Caribe – e na pátria-mãe – Inglaterra –, eles não encontram seu sonhado porto seguro em parte alguma.

Em *Um estado de independência (A State of Independence)*, de 1986, um caribenho retorna, depois de mais de 20 anos afastado de seu país, para assistir à tão esperada e agora iminente independência. Entretanto, o que deveria ser uma celebração do fim do jugo dos ingleses, da afirmação da nacionalidade nascente, além do ansiado reencontro com os velhos amigos, passa a ser um pesadelo. Seus antigos companheiros de escola, além de serem corruptos, ignoram-no completamente. Lenta e dolorosamente, o protagonista constata que é um estranho na ilha que costumava chamar de casa, enquanto os pretensos libertadores da pátria não fazem mais do que perpetuar as injustiças contra as quais se rebelaram originalmente (PHILLIPS, 2005, s/p).

Seguindo a carreira romanesca de Phillips, o leitor se dá conta de que, mais do que o evidente racismo ou a xenofobia, o que está em questão são os modelos maniqueístas, que incitam os ânimos ou colocam a situação problemática em descrédito. O narrador não constrói uma narrativa na qual as personagens se culpam, mas na qual refletem acerca da própria participação em um sistema que não considera o ser humano em sua essência.

Já em *Uma terra mais elevada (Higher Ground)*, de 1989, Phillips explora a desumanidade ou, mais especificamente, o processo de privar alguém de sua humanidade por meio da segregação. Três personagens tentam sair de diferentes guetos. Separadas por espaço e tempo, na África do século XVII, nos Estados Unidos da Secessão e na Europa pós Segunda Guerra, um negro comerciante de escravos, um soldado negro abolicionista e uma judia polonesa se perguntam o que, exatamente, determina quem pertence ao gueto (PHILLIPS, 2005, s/p).

Cambridge, de 1991, conta como se dá o violento choque entre dois mundos. De um lado, a Inglaterra, num momento histórico em que, ainda que a escravidão houvesse sido oficialmente abolida, crianças africanas eram vendidas em lojas londrinas como animais de estimação. De outro, o sistema de *plantation* no Caribe, com sua estrita hierarquia e preconceito, incluindo o do negro pelo próprio negro. Ao mesmo tempo, membros da Igreja Anglicana — no Caribe ou na Europa — resistiam feroz e explicitamente à conversão religiosa dos caribenhos, para evitar que brancos e negros pudessem ser reconhecidos como iguais perante os olhos de Deus. No Caribe, a doce, ainda que alienada, Emily, tenta lidar à sua maneira com o sistema cruel vigente nas terras de seu pai. Nelas, Cambridge, um escravo, tenta assimilar o modelo europeu, assumindo o cristianismo, vestimenta e modos cortesões, como modo de obter sua liberdade ascender na pirâmide social (PHILLIPS, 2005, s/p).

Tanto a profundidade da discussão quanto o tratamento estético de seus romances renderam-lhe o título de Escritor Jovem do Ano, em 1992, pelo jornal *Sunday Times*. No ano seguinte foi finalista do Prêmio *Booker*, com seu romance *A travessia do rio* (*Crossing the river*). Por meio de quatro narrativas que compreendem diferentes espaços e momentos históricos, unidas pela ideia de uma memória comum, essa obra aborda a diáspora africana desde suas origens até suas sequelas atuais. No século XVIII, a mãe-África é representada por um pai esfomeado que vende três filhos. O leitor acompanha, então, em quatro capítulos com estilos diferentes, os relatos anacrônicos desses filhos da África e do diário de bordo do navio negreiro que os levava para a América. Nash, um escravo norte-americano emancipado nos anos 1830, enviado à Libéria para catequizar e civilizar os “selvagens”, prefere assumir o estilo de vida dos locais. De volta ao século XVIII,

o leitor acompanha o comércio escravagista na costa Oeste da África. Já Martha, 30 anos depois de seu “irmão” Nash, busca construir seu destino por meio do trabalho. A quarta narrativa expõe como Travis, um soldado negro estadunidense, luta na Inglaterra durante a II Guerra Mundial, defendendo as mesmas nações que o marginalizam (TALHARI, 11/2004, p. 07-12).

Em *A natureza do sangue (The Nature of Blood)*, de 1997, Phillips continua tratando de identidades culturais orientadas ou induzidas pelo conceito de raça. A protagonista é uma jovem judia alemã que, embora tenha sobrevivido aos campos de concentração nazistas, está emocionalmente arrasada pela perda de todos que amava. É um romance em que muitas personagens, em tempo e espaços diferentes, compartilham do mesmo fardo de memória racial: um tio que se sacrifica, indo contra os próprios princípios, para lutar pelo bem maior: a formação do Estado de Israel. Judeus, presos literal e metaforicamente pelo preconceito dos fanáticos em um gueto em Veneza, no século XVI. Uma jovem judia etíope, considerada estranha na Etiópia por sua religião, sofre também preconceito ao mudar-se para Israel, por sua cor. Individualmente, cada um compartilha com o leitor suas experiências de delação, perseguição e coragem, enquanto suas narrativas intrincadas vão construindo uma história maior sobre ódio racial, perda e poder da fé (PHILLIPS, 2005, s/p). São indivíduos cujas vidas foram afetadas para sempre pela segregação.

Dançando no escuro (Dancing in the Dark), de 2005, publicado no Brasil em 2009³, é um romance histórico que conta a pouco conhecida, extraordinária e trágica vida de Bert Williams (1874-1922), o primeiro artista negro a alcançar fama e fortuna nos Estados Unidos. No final dos anos 1800, com 11 anos, Williams muda-se com a

³*Dançando no escuro, Uma margem distante e A travessia do rio* são as únicas obras de Phillips publicadas no Brasil, até o presente. Esta última acaba de ser lançada na FLIP (BRASIL, 07/2011, s/p).

família das Bahamas para a Califórnia do Sul. Logo se acomoda ao papel que lhe foi estabelecido na sociedade americana. Aos vinte e dois anos, após muitas tentativas de se tornar ator, atividade vetada aos negros, Bert toma a decisão radical de fazer sua própria personificação de negro. Interpretando um branco que interpretava um negro, pintando a cara de preto, caracteriza um personagem *coon*⁴. Já famoso em Hollywood, na época estreia no Ziegfeld Follies⁵ e lá permanece por oito anos, e em sua própria companhia de teatro musical — influenciando comediantes como Chaplin e a dupla Laurel e Hardy (O Gordo e o Magro). Sem poder assumir sua negritude publicamente, a tensão entre sua personagem e sua vida pessoal torna-se insuportável. W. C. Fields, humorista muito conhecido na época por suas tiradas, afirmou sobre Williams: ele é “o homem mais divertido que vi, e o mais triste que conheci⁶” (PHILLIPS, 2005, s/p). É precisamente essa dicotomia íntima de Williams que Caryl Phillips revela, em uma narrativa cheia de nuances. Ainda que descreva uma única vida, *Dançando no escuro* também trata da busca de uma identidade além da etnia, a que se acrescenta o risco de fracasso do *self-made man*. Segundo esse mito instaurado na colonização dos Estados Unidos, que alimentou por muito tempo o grande sonho norte-americano, qualquer pessoa, independentemente de suas origens, com inteligência e esforço, poderia ser bem-sucedida na terra das oportunidades. Williams, efetivamente, atingiu ali uma posição importante no *show business*. Seu sucesso, no entanto, não implicou, necessariamente, em felicidade.

⁴Coon é o estereótipo cômico do negro, com os lábios pintados de branco, ou desmesuradamente grandes, que não consegue pronunciar palavras com mais de duas sílabas, nem os erres, de mentalidade infantil. São exemplos de personagens coon as cozinheiras do filme *O vento levou* e da série de desenhos animados *Tom e Jerry*, ou mesmo a Tia Nastácia, do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Lobato.

⁵Ziegfeld Follies foi uma série de produções de teatro de variedades, elegante e de vanguarda, exibida na Broadway, de 1907 a 1931. Inspirado no *Folies Bergères* de Paris, foi montado por Florenz Ziegfeld, por sugestão de sua então esposa, a atriz Anna Held.

⁶Versão em inglês: "the funniest man I ever saw, and the saddest man I ever knew," disponível na página eletrônica oficial do autor (PHILLIPS, 2005, s/p).

Sob a neve que cai (In the Falling Snow), de 2009, é a “história de um homem numa reviravolta existencial, em que ele e a sociedade começam a repensar a ideia que fazem de si mesmos⁷”. Keith é um assistente social negro, de quarenta anos, criado por sua madrasta branca. Apesar de estar no comando do Comitê de Igualdade Racial, não tem ingerência sobre a própria vida, a qual vê ruir. Em primeiro lugar, está separado de sua esposa branca, que se ressentia por sua família tê-la abandonado pelo fato de ter casado com um negro. Seu núcleo familiar está ainda mais disjunto: Keith não consegue estabelecer contato com o filho de dezessete anos, nem com seu próprio pai, que o abandonara ainda criança. O assistente social é, ainda, acusado de ter assediado uma colega de trabalho. Nesse ponto, o protagonista tem a sensação de que nem ele, nem o trabalho que tem feito até então são relevantes. A narrativa perambula entre passado e presente, revelando os motivos que levaram Keith a essa encruzilhada, e os papéis de seu filho, seu pai e ex-esposa na compreensão dessas mudanças e dos caminhos a serem seguidos (PHILLIPS, 2005, s/p).

Todas essas personagens, assim, retratadas em sua condição de identidade cultural complicada, esfacelada ou até mesmo negada, raízes à mostra ou arrancadas, têm que lidar com o legado de diásporas, sejam forçadas ou voluntárias, econômicas, sociais ou políticas, transnacionais ou intercomunitárias e, principalmente, com os choques identitários e a fragmentação do sujeito que subjaz ao processo. Sua obra romanesca, como um todo, como se pode depreender desta breve exposição, trabalha a questão do deslocamento do indivíduo, tão cara aos debates dos Estudos Culturais e da Pós-Modernidade.

⁷Versão em inglês: “The story of a man at a turning point in his life and of a society moving from one idea of itself to another”, disponível na página eletrônica oficial do autor (PHILLIPS, 2005, s/p).

O autor está habituado a trabalhar com esses temas com propriedade. Nascido em 1958, na pequena ilha caribenha de São Cristóvão, foi levado ainda bebê à Inglaterra pela família. Lá, cresceu em Leeds, uma pequena cidade universitária que, embora tenha mudado com relação ao contexto em que Phillips passara a infância, ainda lida com tensões sociais decorrentes desse deslocamento⁸, segundo afirmou o próprio Phillips, em entrevista a Nathaniel Turner, do *ChickenBones*, periódico eletrônico de arte e literatura afro-americanas:

(...) a parte de Leeds onde fui criado continua lidando com muitos problemas sociais, incluindo o racismo. Há poucas pessoas na cidade que não sejam brancas, e essas ainda sofrem abusos ao caminhar nas ruas. Como acontece na maioria dos lugares, a cidade tem a esfera pública e a privada. A pública é, com certeza, melhor do que aquela em que passei a infância; a privada ainda é tão sinistra quanto a que passei a infância⁹. (TURNER, 10/2007, s/p)

Já adulto, Phillips mudou-se para os Estados Unidos, onde é professor de inglês, na Universidade de Yale. Sua linha de pesquisa – e sua própria condição – o leva a transitar continuamente entre suas pátrias-mãe, sejam elas "legítimas ou adotadas. A partir dessa posição privilegiada de observação, ele pode oferecer uma imagem detalhada da situação, desde suas origens históricas até as circunstâncias atuais. Ainda em sua participação na Flip de 2011, na mesa intitulada Ficções da Diáspora, Phillips discutiu a figura do autor que procura o "exílio" para encontrar outra visão sobre a própria origem.

⁸Apesar de facilitar a imigração de estudantes universitários, oferecendo um cenário multicultural para os futuros matriculados, a cidade ainda tem um longo caminho a percorrer na aceitação das diferenças: em março de 2006 um professor foi suspenso por usar como referência a teoria de Richard J. Herrnstein e Charles Murray, de que brancos e homens têm capacidade intelectual superior aos negros e às mulheres (TAYLOR, 03/2006, s/p). O fato gerou um projeto para refrear a segregação, pelo menos no campus da Universidade de Leeds.

⁹Versão em inglês: "the part of Leeds where I grew up is still struggling with social problems, including racism. There are still few non-white faces, and those that walk the streets are subjected to much abuse. So, like most cities, the place has a public face and a private face. The public face is certainly rosier than it was when I was a boy, but the private face is just as sinister".

Sou uma alma em trânsito. Acho que todos nós seguimos para algum lugar, só não sabemos para onde. Acho que, quando paramos, é porque desistimos. (...) Se você escreve, a característica mais importante é a capacidade de ver. Os escritores sempre foram a lugares em que poderiam enxergar. Grandes autores saíram de seus países. Joyce saiu da Irlanda para escrever seus grandes romances sobre a Irlanda. (...) Esperar que as pessoas vão se engajar naquilo que você está escrevendo, gastar dinheiro, é um ato de fé (...). Nossa função como escritores é escrever com empatia, de dentro das pessoas. E esperar que elas se envolvam também. (BRASIL, 07/2011, s/p)

Claro está que esse deslocamento físico ou exílio voluntário não é uma condição *sine qua non* para tal reflexão, ainda que a facilite: muitos grandes escritores jamais saíram dos limites de suas cidades natais, como Machado de Assis. Outros, como Cortázar, só puderam estabelecer questionamentos desse gênero ao se impor um distanciamento físico, embora não afetivo, de suas pátrias-mãe. Seguindo um movimento similar, Phillips, em seu ensaio “Necessary Journeys” (Jornadas necessárias), descreve como, na tentativa de “reconhecer e proteger sua identidade”, sentindo-se rejeitado por um país que o reduzia a “clichês” de raça, e o mandava “voltar para o lugar de onde tinha vindo”, empreende uma série de viagens pela Europa. Nessa época (1984), ele afirma:

Sempre tive inveja das pessoas que usavam a expressão “ir para casa”. Ainda hoje ninguém sabe exatamente como me cumprimentar, quando chego a algum lugar... Na Inglaterra, dizem-me “que bom voltar para casa, não é?”. Imagino que pensam: “Essa é a casa dele – ou não?”. No Caribe, escuto: “que bom receber você em casa!”. Para falar a verdade, não sinto choque cultural algum, profissional ou esteticamente falando, entre Estados Unidos, Grã Bretanha e Caribe. Tenho viajado

nesse triângulo por muito tempo. Já em um nível pessoal, seria agradável sentir que pertenço a algum lugar. (PHILLIPS, 12/2004, s/p)¹⁰.

Ao descrever suas viagens, saindo do Caribe onde nasceu; “voltando” para a África de seus ancestrais, revisitando a Inglaterra onde foi educado e mudando-se para os Estados Unidos, sua frase recorrente e conclusiva é “Reconheço o lugar, sinto-me em casa aqui, mas não faço parte dele. Sou daqui e não sou”¹¹.

Phillips transita por diferentes espaços — Europa, América e África, e as comunidades inseridas neles — que vão suscitando nele, ao mesmo tempo, uma doce familiaridade e um travo de estranhamento. Do lado de fora, o olhar do Outro¹² sobre sua condição “transgressora”, como ele próprio a define, é de total desconhecimento e desconcerto. Afeitas a identidades sociais claramente demarcadas, as pessoas se desestabilizam ao não conseguir rotular essa excêntrica mistura de traços de referência. Como interagir com um ser que não é passível de classificação?

Considerado caribenho na Inglaterra, inglês em São Cristóvão, “ocidental” na África, afro-descendente em Nova Iorque, integrado em cada uma dessas comunidades, forasteiro em todas elas, um pouco de todos esses títulos ao mesmo tempo, como é reconhecido pelo Outro, afinal?

¹⁰Versão em inglês: I've always been quite envious of people who have talked about "going home". Even now people don't know quite what to say to me ... If I were to arrive in England, people always say to me "Good to be back home, isn't it?" I'm never sure when I see them looking at me, if they are thinking, "Well, is this his home?" And when I arrive in the Caribbean, people say to me, "Ah, good to have you home, man." Personally, I don't feel that on a professional level, on an aesthetic level, I don't feel any culture shock between the United States, Britain, and the Caribbean. I've been traveling in that triangle for so long. On a personal level, yes, it would be nice to feel a sense of belonging somewhere.

¹¹Versão em inglês: “I recognise the place, I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place.

¹²O conceito de Outro como proposto por Lacan e Sartre, apropriado pela Teoria Pós-Colonial na hipótese da Outrização, a ser explorado no capítulo 3 deste trabalho.

A garota nigeriana me olha confusa e pergunta: "Você é negro ou branco?" Estamos em um bar no bairro da luz vermelha [zona de prostituição] em Antuérpia, onde o trabalho da menina é vender o corpo a brancos, muitos dos quais simpatizantes do partido ultraconservador [e racista] *Vlaams Blok*. Sua Nigéria natal está longe. Meu sotaque e maneiras a confundem¹³. (PHILLIPS, 05/2004, s/p)

Phillips não apenas discorre sobre conceitos como “nação”, “lar” e “raça”, mas também se propôs a transitar por eles, a questioná-los e revisitá-los criticamente. Em suas “Jornadas necessárias”, deixa clara sua recusa consciente em aceitar e encarnar estereótipos – fato que confundiu a jovem nigeriana – assim como sua renúncia em adotar um país único como lar. Esse questionamento de conceitos fechados e de referências fixas tem como consequência um desencaixe propositado de um grupo identitário, seja de raça, seja de nação. Em outras palavras, ao assumir o caráter diaspórico e fragmentado de sua identidade, Phillips não nega suas raízes, mas afirma sua pluralidade: elas estão em todas as partes e em lugar nenhum, em constante movimento, “uma alma em trânsito”. Se de lado, isso provoca algum desconforto, como ele mesmo reconhece, de outro liberta. Phillips pode, de fato, reinventar sua identidade:

Só superando a própria cultura e pertencendo a uma diferente, só pertencendo a uma ordem que desgarra nossa particularidade, pode alguém encontrar a possibilidade de comunicar em torno dos sentidos pensáveis e dos valores que já não levam ao modelo de sua origem. Nessa nova mestiçagem, o sujeito busca fundir num mesmo ato a exploração antropológica e o vôo existencial. A auto-experimentação encontra na via transcultural¹⁴ e na combinação de estilos suas versões mais sedutoras. De imediato, recriar perspectivas no contato com o

¹³Versão em inglês: “The puzzled Nigerian girl looks at me and asks, ‘Are you a black man or a white man?’ We are in a bar in Antwerp's red-light district where the girl's job is to sell her body to white men, many of whom are supporters of the far-right Vlaams Blok party. Her native Nigeria is far away. My accent and demeanour baffle her”.

¹⁴Hopenhayn prefere o termo transcultural, em vez de inter ou multicultural porque “a ênfase não é na diversidade ou mestiçagem, mas na transcendência de si-mesmo, através do culturalmente outro”.

“essencialmente outro” se torna acessível num mundo onde a heterogeneidade de línguas, ritos e ordens simbólicas é cada vez mais imediata. (...) Já não é só a tolerância do outro-distinto que está em jogo, mas a opção da auto-recriação na interação com este outro. (HOPENHAYN, 2001, p. 260-261)

O próprio autor indica que sua obra participa da discussão sobre a chamada “crise” de identidade pós-moderna: o protagonista de *Uma margem distante* tenta se auto-recriar. Comenta, ainda, que essa discussão pode propiciar caminhos para uma *Nova Ordem Mundial* que, ainda, que não isenta de complicações, abandonará paulatinamente a cosmovisão baseada em oposições binárias, como branco/negro, local/forasteiro, ou civilizado/bárbaro, e a conseqüente segregação de uns por outros:

(...) este menino teve que entender que sua África ancestral, o Caribe de seu nascimento, a Inglaterra em que foi criado, e os Estados Unidos onde reside formam uma entidade harmoniosa. Ele tentou escrever perante um mundo do final do século XX, o qual buscava reduzir a identidade a clichês insossos de nacionalidade ou raça. Ele teve que aprender a aceitar sua natureza transgressora. Contudo, ele sabe que o mundo está mudando. Neste mundo novo do século XXI, estamos à mercê de uma mão ambígua que pode nos ajudar a aceitar a dignidade da participação limitada do migrante, do que procura asilo, do próprio refugiado. À medida que as certezas laboriosas da velha ordem se dissipam, e o volume da conversação global aumenta, a ambigüidade nos abraça. (PHILLIPS, 2002, p. 6-7)¹⁵

¹⁵Versão em inglês: (...) this boy has had to understand the Africa of his ancestry, The Caribbean of his birth, the Britain of his upbringing, and the United States where he now resides, as one harmonious entity. He has tried to write in the face of a late-twentieth-century world that sought to reduce identity to unpalatable clichés of nationality or race. He has learnt to accept his transgressive nature. But he knows that the world is changing. In this new world of the twenty-first century we all are being dealt an ambiguous hand, on which may eventually help us to accept the dignity which informs the limited participation of the migrant, the asylum-seeker, or the refugee. As the laborious certainties of the old order continue to fade, and the volume of the global conversation increases, ambiguity embraces us.

Ainda que haja resistência a esse conceito de convivência pacífica entre diferentes identidades culturais¹⁶, como o próprio romance retrata, o autor reafirma: “Entre outras coisas, afirmo que, queiramos ou não, estamos nos tornando indivíduos multiculturais, o que não só é inevitável, como altamente desejável” (PHILLIPS, 05/2004, s/p)¹⁷.

Esse choque que inicia o processo de multiculturalização é exposto, em *Uma margem distante*, por meio do breve encontro entre duas pessoas que aparentemente nada têm em comum, duas “margens” do encontro colonial. De um lado Solomon, um refugiado africano, foge de uma guerra fratricida em uma ex-colônia britânica não identificada no romance. De outro, Dorothy, uma professora da antiga “pátria-mãe”, que tenta recomeçar a vida após um dolorido divórcio e uma série de desencontros no trabalho e na vida pessoal. Solomon procura um lugar em que não seja perseguido por sua etnia, em que não chame a atenção, em que possa se sentir útil. Dorothy, incomodada com a “invasão” de sua amada Inglaterra por estrangeiros, sem-teto e delinquentes, tenta voltar às origens, o mais perto possível de sua cidade natal. Ele enfrentou um longo e acidentado caminho desde a África. Ela percorre uns poucos quilômetros em seu próprio país.

Phillips, no entanto, dilui essa aparente polaridade, na contramão de tendências que buscam simplificar o conceito de indivíduo por meio de conceitos redutores, como margem ou centro. Ambas as personagens, à margem de suas sociedades, procuram um lugar que possam reconhecer como lar. Suas trajetórias

¹⁶No ensaio “Silenced Minority”, Phillips comenta que um amigo lhe encaminhara uma discussão na internet sobre seu livro *Uma Nova Ordem Mundial*, de 2002. Alguns dos comentários, como “mandar os escurinhos para casa” e o logotipo do partido Vlaams Blok na página inicial chamavam a atenção. O site logo foi removido e substituído por um desenho de Jacó van Artevelde, um herói flamengo do século XIV, sob o título “Heil Artevelde”.

¹⁷Versão em inglês: Among other things, I said that whether we liked it or not we were all becoming multicultural individuals. This was not only inevitable, it was also highly desirable.

convergem, então para a pequena cidade de Weston, no Reino Unido, onde acontece essa improvável e breve amizade. Solomon é assassinado por criminosos racistas, e Dorothy se recolhe a um estado catatônico.

“*Uma margem distante* dá muito que pensar; Phillips constrói sua ficção sobre assuntos provocativos¹⁸”, afirma Rand Cooper, em crítica no *New York Times* (COOPER, 10/2003, s/p). O autor explicita seu “assunto provocativo” preferido desde seu primeiro romance, *A passagem final*, quando o descreve como um “retrato tragicômico de esperança e deslocamento” (PHILLIPS, 2005, s/p)¹⁹. Em seus ensaios intitulados “Uma nova ordem mundial” (“A New World Order”, 2002) e “Minoria silenciosa” (“Silent Minory”, 2004), ele reafirma esse sentimento de fragmentação do eterno passageiro. Não se trata aqui da viagem de lazer ou negócios, ou simplesmente do trajeto espacial em si, mas da busca por melhores condições de vida, sejam elas financeiras ou psicológicas.

Uma margem distante empresta voz tanto ao refugiado ilegal como ao perplexo europeu, ambos despreparados para lidar com o encontro de diferenças, sejam étnicas, sejam de gênero e até mesmo de idade. Sem perder seu caráter ficcional, o romance retrata a conjuntura psicossocial do mundo economicamente globalizado à custa de choques identitários. Ao colocar em relevo ações cotidianas vividas por seus protagonistas em trânsito, Phillips deixa à mostra essa intrincada situação de segregação, (i/e)migração, busca do lar, da identidade e a conseqüente fragmentação do sujeito.

¹⁸Versão em inglês: ‘A Distant Shore’ gives you a lot to think about; Phillips builds his fiction around provocative issues.”

¹⁹Versão em inglês: “a portrait of hope and dislocation”, na página eletrônica oficial do autor (PHILLIPS, 2005, s/p).

O presente estudo procura discutir como essas relações psicossociais são construídas no romance, destacando os traços ideológicos evidentes em seu discurso, em consonância com nossa linha de análise literária.

O capítulo 1, **Estudos Culturais, pós-coloniais e pós-modernos: marginais**, apresenta as três linhas teóricas que balizam o trabalho, a saber, os Estudos Culturais, a teoria pós-colonial e a estética pós-modernista. Serão delineadas as discussões, campo de atuação e objetos de análise nos quais as três convergem, com ênfase aos temas e recursos estéticos presentes no romance.

O capítulo 2, **As muitas margens em *Uma Margem Distante***, aborda o caráter pós-moderno e ex-cêntrico do romance, sua (des)estrutura e, principalmente, seu gênero, seguindo o conceito de metaficção historiográfica, proposto por Linda Hutcheon.

O capítulo 3, **O breve encontro das margens**, discute, com base em um conceito operador dos Estudos Pós-Coloniais, a Outrização, que dialoga com a psicologia lacaniana e com a filosofia ontológica de Sartre, o processo de deslocamento, também chamado de fragmentação, do sujeito pós-moderno e pós-colonial, como resultado da necessidade que essas personagens sentem de pertencer a um grupo identitário.

O capítulo 4, **A tragédia do sujeito pós-moderno**, busca descrever como a diegese revisita os elementos fundamentais da tragédia, além de distinguir Dorothy e Solomon como heróis trágicos pós-modernos, com base nas características do trágico moderno, propostas por Albin Lesky.

O romance é dividido em cinco partes, que consideraremos como capítulos, que funcionam como relatos independentes; com diferentes focos narrativos. O leitor pode pensar que cada capítulo é um conto, até chegar ao fim do segundo, quando

perceberá que há relação entre eles. Assim, construção do romance, como será demonstrado mais adiante, contesta a estrutura linear do romance tradicional, a constituição redonda²⁰ e fechada dos personagens, e mesmo a forma das chamadas narrativas mestras. Do mesmo modo, a fragmentação da obra e das personagens desestabiliza as certezas e as referências culturais e identitárias eurocêntricas, brancas, masculinas. Essa sensação de incompletude não só é buscada como arquitetada pelo autor. Como evidenciaremos ao longo deste trabalho, sua constituição e tema são característicos da obra pós-moderna.

Nesse reencontro colonial que acontece disseminado pelo romance, questionam-se se os conceitos de centro e margem, de colônia e metrópole. Afinal, quem/onde se define uma identidade? Como Dorothy e Solomon reconhecem-se como iguais, em meio a tantas diferenças?

²⁰Referimo-nos às personagens redondas e planas, propostas por E.M. Foster.

1 ESTUDOS CULTURAIS, PÓS-COLONIAIS E PÓS-MODERNOS: MARGINAIS

1.1 ESTUDOS CULTURAIS

A literatura sugere formas alternativas de conhecer e descrever o mundo e usa a linguagem imaginativamente para representar as ambíguas e imbricantes categorias da vida, do pensamento, das palavras e da experiência.

Lynn Hunt²¹

Há muito tempo a Filosofia e a Psicologia, esta desde seu nascimento, descrevem conexões importantes entre suas áreas e a literatura. Mais recente é a prática do Novo Historicismo que vem acontecendo desde a década de 1960, de estudar da produção cultural e artística do homem, incluindo textos literários, como documentos que contêm marcas significativas do contexto sócio-histórico.

À margem da historiografia oficial, muitos pesquisadores dedicaram-se à “busca de novas formas de abordar o passado”, recorrendo à “antropologia, economia, psicologia e sociologia” e, sobretudo, no fim do século XX, à “crítica literária” (HUNT, 2001, p. 131).

De maneira recíproca, a crítica literária extrapola seus métodos tradicionais em análises de obras de ficção, como faremos com *Uma margem distante*, conformando, assim, uma abordagem interdisciplinar de análise do pensamento e da arte, conhecida como Estudos Culturais.

As primeiras tentativas de analisar literatura e cultura considerando também seu momento sócio-histórico de produção foram feitas por Raymond Williams, em *Cultura e Sociedade*. Segundo Maria Elisa Cevalco (2007), esse livro de 1958 é

²¹Lynn Hunt, panamenha criada nos Estados Unidos, é professora de História Cultural na Universidade da Califórnia. Essa citação foi retirada de *A nova História Cultural* (2001) p. 158, referido no fim do trabalho.

organizado em torno da mudança de sentido de cinco palavras: indústria, democracia, classe, arte e cultura. Williams pesquisa como o discurso dos diferentes autores [de literatura] vai configurando um tipo específico de reações às profundas modificações na vida social (...). (p. 12)

Williams começa por criticar o estudo tradicional da literatura, que apresenta estilos e “escolas” sob um ponto de vista historiográfico, ou simplesmente cronológico, mas analisa obras individualmente, “como se os significados e as avaliações fossem neutros e desinteressados”, desvinculados do contexto em que estão inseridos. Questiona também os critérios de organização do cânone, não só da literatura, mas da arte como um todo. Para ele, esse conjunto das obras que merecem ser estudadas é escolhido segundo um conceito que “ainda restringe a produção desses significados à esfera da grande arte e, por conseqüência, o papel da crítica ao delimitar o que vale a pena chamar de arte” (CEVASCO, 2007, p. 14).

Stuart Hall, ele próprio considerado um dos “pais” dos Estudos Culturais, embora abdique dessa denominação, trata da gênese dessa abordagem, no artigo “Estudos Culturais: dois paradigmas”, enfatizando os livros que entende serem fundamentais: o próprio *Cultura e sociedade*, de Williams; *As utilizações da cultura*, de Richard Hoggart, e *A formação da classe operária inglesa*, de Edward Palmer Thompson. Hall explica que esses autores foram os primeiros a problematizar sistematicamente o papel da cultura no pensamento social, histórico e artístico, ressaltando que Williams, em sua obra,

“num único e mesmo movimento constituiu uma tradição (a tradição de “cultura-e-sociedade”), definiu sua “unidade” (não em termos de posições comuns, mas de preocupações características e formas de expressão de suas indagações) e fez uma contribuição distintamente moderna ao assunto (...). (HALL, 2003, p. 132)

Após a discussão iniciada por Williams, ainda de acordo com Hall, Hoggart entra em cena com seu *As utilizações da cultura*. Com esse livro, Hoggart “propôs-se (...) a ler a cultura da classe trabalhadora em busca de valores e significados incorporados em seus padrões e estruturas”, tendo como “referência o ‘debate cultural’ há muito sustentado nas discussões acerca da ‘sociedade de massa’” (p. 132). Hall considera também que a proposta de Thompson em *A formação da classe operária inglesa* pertence a esse debate, “ainda que tenha surgido, cronologicamente, um pouco mais tarde”. Thompson, “ao destacar questões de cultura, consciência e experiência, (...) rompeu decisivamente com uma certa forma de evolucionismo tecnológico, com o economicismo reducionista e com o determinismo organizacional” (p. 133). Para Hall, os três livros

eram, claro, textos seminais e de formação. Não eram, em caso algum, “livros-texto” para uma nova subdisciplina acadêmica. (...) Quer fossem históricos ou contemporâneos em seu foco, (...) não apenas levaram a “cultura” a sério, como uma dimensão sem a qual as transformações históricas, passadas e presentes, simplesmente não poderiam ser pensadas de maneira adequada. Eram em si mesmos “culturais” (...). (p. 133)

Hall acrescenta que essas obras foram discutidas, citadas, apropriadas e revisitadas de diversas maneiras, ao longo do tempo, por várias áreas acadêmicas, além das Ciências Sociais e da Teoria Literária. Cada uma delas, por sua vez, deu origem a várias linhas de pesquisa, estabelecendo,

a despeito de várias diferenças importantes, (...) o esboço de uma linha significativa de pensamento dos Estudos Culturais: dir-se-ia o paradigma dominante. Ele se opõe ao papel residual e de mero reflexo atribuído ao “cultural”. Em suas várias formas, ele conceitua a cultura como algo que se entrelaça a todas as práticas sociais; e essas práticas, por sua vez, como uma forma comum de atividade humana. (...) Essa linha de pensamento (...) define cultura *ao mesmo tempo* como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com

base em suas condições históricas, (...); e *também* como as tradições e práticas vividas através das quais esses “entendimentos” são expressos e nos quais estão incorporados. (HALL, 2003, p 141-142)

Sem estar propriamente inserido no debate cultural, Michel Foucault (1982) ajudou a cimentar o caminho para que essa discussão sobre práticas sociais e produção intelectual caminhasse, ao apresentar o homem como reflexo e representação discursiva:

(...) a verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é – não obstante, um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres) (...). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (p. 12)

No momento em que reconhece que não há conhecimento neutro, tampouco absoluto, muito menos saberes desvinculados de seu momento sócio-histórico de produção, Foucault (1982) lança questionamentos fundamentais para os Estudos Culturais: se essas antigas certezas carecem de fundamento, o que vem norteando o pensamento e a produção artística – notadamente ocidentais – a partir da Ilustração?

O problema político essencial para o intelectual não é criticar os conteúdos ideológicos que estariam ligados à ciência ou fazer com que sua prática científica seja acompanhada por uma ideologia justa; mas saber se é possível constituir uma nova política da verdade. O problema não é mudar a “consciência” das pessoas, ou o que elas têm na cabeça, mas o regime político, econômico, institucional de produção da verdade.

Não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento. (p. 14)

É nesse sentido que os Estudos Culturais são importantes para este trabalho, no questionamento das formas de hegemonia da verdade que subjazem na produção literária. João Alexandre Barbosa (1994) chama os Estudos Culturais de leitura intervalar, ou seja, uma linha de análise literária que preenche o intervalo, ou proporciona o elo entre a literatura e as outras áreas do conhecimento. Segundo este autor:

(...) a literatura nunca é apenas literatura; o que lemos como literatura é sempre mais – é História, Psicologia, Sociologia. Há sempre mais que literatura na literatura. No entanto, esses elementos ou níveis de representação da realidade são dados na literatura pela literatura, pela eficácia da linguagem literária. Então, entre esses níveis de representação da realidade e sua textualização, seu aparecimento enquanto literatura, há um intervalo – mas é um intervalo (...) muito pequeno ... (p. 21)

O fato de Barbosa considerar elementos exteriores ao texto, na apreciação de uma obra literária, não implica em tratar a o universo narrativo como se fosse real, mas significa compreender que a ficção dialoga com a realidade. Do mesmo modo, utilizar outras áreas do conhecimento na análise do texto não acarreta desconsiderar sua construção. Equivaleria a separar a superfície do texto de sua rede semântica, ignorar a intertextualidade inerente à produção artística, que sempre ultrapassa a relação com outras obras.

Os Estudos Culturais, assim, encontram um terreno fecundo na crítica literária brasileira. Na entrevista *Conversando sobre Derrida*, Evando Nascimento²² comenta o que, para ele, representa esta relação entre obra literária e contexto social, a que também chama de intervalo:

O intervalo para mim é um bem, é a falha entre mim e o texto do outro que me permite falar. Só posso falar porque há buracos, fendas, até mesmo rachaduras... (...) Não diria jamais que a literatura representa a realidade ou a sociedade. Ela dialoga, intervém, recorta, reelabora o discurso do entorno. Representar suporia uma relação sujeito-objeto que considero uma concepção limitadora, até mesmo ultrapassada hoje. Todo discurso é ao mesmo tempo sujeito e objeto, assunto e discurso, matéria e forma. A literatura para mim não representa nada, mas sim propõe modos de se pensar o mundo a partir de um detalhe, que muitas vezes a mídia ignora. O que amo na literatura é o detalhe, o ponto irrelevante que demonstra todo um universo, ajudando a desmontar suas forças hegemônicas. Freud também amava os detalhes, com isso pôde elaborar uma teoria de grande potência desconstrutora, embora também ainda vinculada a centramentos tradicionais. Igualmente, a ficção de Clarice Lispector dispõe de inúmeros detalhes assim, surpreendentes, desconstrutores. Deixo aqui a lacuna para o leitor preencher com seu próprio exemplo, com seu detalhe particular. (SÁ, 12/2005, s/p)

Em outras palavras, os Estudos Culturais, como abordagem crítica da literatura, são orientados pela hipótese de que entre diferentes culturas – portanto, em suas produções literárias —, existem relações de poder que devem ser questionadas. Conseqüentemente, contestam a distinção entre cultura de massa e cultura de elite, compreendendo-as como categorias sociopolíticas, em vez de estéticas, e consideram que a literatura e outras formas midiáticas de expressão artística estão fortemente atreladas à ideologia e a cultura.

²²Evando Nascimento, professor na Universidade Federal de Juiz de Fora, foi aluno de Jacques Derrida. Escreveu e organizou diversos artigos, resenhas e livros sobre filosofia, literatura e artes, como *Derrida e a literatura* e *Literatura e filosofia: diálogos*, e o livro de ficção *Retrato desnatural*.

De acordo com Andrew Milner²³ (2007), os Estudos Culturais estenderam-se além da discussão sociopolítica, sendo cada vez mais citados na Teoria Literária²⁴. Seguidos por muitos críticos literários a partir da década de 1960, chegaram a constituir linhas de análise literária nas faculdades de Letras em todo o mundo. Desde então, além de aplicarem “métodos de análise literária a textos ‘não-literários’” e de apagarem as fronteiras entre cultura de elite e cultura popular, os Estudos Culturais contribuem para o entendimento de que a literatura está inserida no “interior dos processos mais gerais de escrita e comunicação”. O professor acrescenta que, na década de 1970, os Estudos Culturais tornam-se “cada vez mais interessados na política cultural da diferença racial e sexual” (p. 422). Sua atuação se amplia até que “nos anos 1980 e 1990”, passa a incluir “a sexualidade, o nacionalismo, o multiculturalismo e o pós-colonialismo”, tendências que até hoje têm rendido frutos nas leituras e análises de obras literárias (p. 421-424).

Os Estudos Culturais, assim, possibilitam que, em nossa análise de *Uma margem distante*, recorramos a outras áreas do conhecimento: partícipes da crítica cultural propriamente dita, as teorias pós-coloniais e da Pós-Modernidade; tratando do indivíduo e do grupo social, novamente os Estudos Pós-Coloniais e a Psicanálise Lacaniana. Todos esses campos abordam, com enfoques diferentes, as diferentes representações sociais, temas essenciais em nossa leitura. Com base neles serão discutidas as relações entre o sujeito e o Outro, ou seja, as definições e conexões entre identidade e da alteridade.

²³ Andrew Milner é professor de Estudos Culturais e Literatura Comparada na Monash University.

²⁴ O próprio Raymond Williams, formado em inglês e literatura, estabelecia frequentemente relações entre cultura e obras literárias.

1.2 ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

Aqui nessa casa/ Ninguém quer a sua boa educação/
 Nos dias que tem comida/ Comemos comida com a mão/
 (...) Aqui nessa tribo ninguém quer a sua catequização/
 Falamos a sua língua, mas não entendemos seu sermão/
 (...) Aqui nesse barco/ Ninguém quer a sua orientação/
 Não temos perspectivas/ Mas o vento nos dá a direção.

“Volte para o seu lar”, canção de Arnaldo Antunes

Após a apresentação da linha teórica geral de que este trabalho se vale, introduziremos uma de suas derivadas, os Estudos Pós-Coloniais, que enfocam uma rede específica de relações de poder, ocasionada por um acontecimento histórico particular, o encontro colonial. Entender o imbricado contexto e fatos que o propiciaram, a ramificação de estratégias teóricas que se depreendeu dele e as profundas repercussões que este exerceu e ainda exerce sobre as relações humanas é fundamental para o escopo de nosso trabalho. O comportamento psicossocial de todos os personagens se deve ao impacto desse evento. O cientista político Samuel Huntington²⁵ examina-o em *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Para tanto, explica primeiramente como se construiu o conceito de Civilização Ocidental e sua preponderância sobre as demais:

O termo “Ocidente” é agora usado universalmente para se referir ao que se costumava chamar de Cristandade Ocidental. O Ocidente é assim a única civilização identificada por uma direção da bússola e não pelo nome de um povo, religião ou área geográfica em particular. Essa identificação retira a civilização de

²⁵Samuel Huntington, controverso cientista político e economista estadunidense, é conhecido por sua teoria do choque de civilizações, cuja fundamentação inicial apresentamos aqui, como forma de questioná-la de dentro dela mesma. Nessa teoria e na obra *American Politics: The Promise of Disharmony* (*Política americana: a promessa de desarmonia*), ele propõe a reorganização do país, de forma a que se proceda a um controle mais estrito da imigração e ao desarmamento das nações do Oriente Médio que, a seu ver, se organizarão em uma entidade que “revidará” o jugo que sofre há anos.

seu contexto histórico, geográfico e cultural. Historicamente, a civilização ocidental é a civilização europeia. Na era moderna, a civilização ocidental é a civilização euro-americana ou do Atlântico Norte. A Europa, a América do Norte e o Atlântico Norte podem ser localizados no mapa; o Ocidente não. O termo Ocidente também deu lugar ao conceito de “ocidentalização” e promoveu uma fusão de ocidentalização e modernização (...). (HUNTINGTON, 1997, p. 53)

É importante, em nossa análise, desconstruir primeiramente essa ideia de Ocidente modernizador que permanece no imaginário coletivo, a que gera uma série de preconceitos que complicam as relações sociais de atores pós-coloniais, como Solomon e Dorothy. Para tanto, utilizemo-nos dos pressupostos de Doreen Massey²⁶ (2008).

Para a geógrafa, esse construto cultural é mais do que uma simples questão de semântica, é uma grande distorção de lógica. A definição de Ocidente subentende que o espaço está vinculado ao tempo, ou seja, o lugar em que os ocidentais vivem está pleno de memória e tradições comuns. O mesmo, entretanto, não se aplica a outros povos. Referindo-se às grandes “descobertas” do século XVI a autora afirma que tanto historiadores como geógrafos descrevem a América pré-colombiana somente em termos de espaço puro, de sua paisagem natural, ignorando o fato de que a América apresentava uma paisagem cultural riquíssima. Ou seja, esses pesquisadores desprezam completamente a ação do elemento humano anterior à “chegada” do europeu. Ela observa que a expansão da atividade mercantil dos ibéricos é descrita

²⁶Doreen Massey ensina geografia na Open University, Inglaterra. Ganhou o Prêmio Vautrin Lud, o “Nobel” da Geografia, em 1998. É conhecida por seus estudos sobre a globalização, o desenvolvimento desigual e a reconceituação do espaço. Escreveu *World City (Cidade mundial)*, *Rethinking the region, (Repensando a região)*, *Spatial divisions of labor: social structures and the geography of production (Divisões espaciais do trabalho: estruturas sociais e a geografia da produção)* e junto com Stuart Hall, *The next ten years (Os próximos dez anos)*.

em termos de cruzamento e conquista do espaço. Cortés viajou através do espaço, encontrou Tenochtitlán e tomou-a. “Espaço”, nesse modo de falar, é uma grande extensão através da qual viajamos. (...) Conceber o espaço como nas viagens de descobertas (...) tem implicações específicas. Está implícito que se considera o espaço como o solo e mar, a terra que se estende ao nosso redor. Implicitamente, também, faz o espaço parecer uma superfície, contínuo e tido como algo dado. (...) esse modo de conceber o espaço pode, facilmente, nos levar a outros lugares, povos, culturas, simplesmente como um fenômeno “sobre” essa superfície. Não é uma manobra inocente; desta forma, eles ficam desprovidos de História. (p. 22-23)

Essa desistorização dos povos não-ocidentais possibilitou a difusão da ideia da superioridade constitutiva do ocidental sobre qualquer não-ocidental, a qual legitimava a submissão das colônias às metrópoles. Huntington (1997) explica que a ideia da ascendência do europeu civilizado sobre outros povos foi disseminada durante séculos, sendo sistematizada no Iluminismo:

A idéia de civilização foi desenvolvida pelos pensadores franceses do século XVIII, em oposição ao conceito de “barbarismo”. A sociedade civilizada diferia da sociedade primitiva porque era estabelecida, urbana e alfabetizada. Ser civilizado era bom, não ser civilizado era ruim. O conceito de civilização fornecia um padrão pelo qual as sociedades podiam ser julgadas, e durante o século XIX os europeus dedicaram muita energia intelectual, diplomática e política à elaboração dos critérios pelos quais as sociedades não-européias poderiam ser julgadas suficientemente “civilizadas” para serem aceitas como membros do sistema internacional dominado pelos europeus. (p. 45)

Esse sistema internacional ou o imperialismo ocidental não exercia sua influência somente sobre os povos considerados primitivos, que não tinham tecnologia nem organização para lutar contra a colonização, como os ameríndios, no século XVI, ou os africanos do século XIX, para citar dois dos encontros coloniais que geraram produções culturais que interessam a nosso trabalho, mas também sobre outras grandes civilizações, como crê Huntington.

Dotadas de um poder centralizado, organização militar e tradição de pensamento, as civilizações orientais não se submetiam facilmente ao domínio econômico-político do Ocidente. Assim, a subjugação ocorreria de forma sub-reptícia, num estratagema desvendado por Edward Said, em seu ensaio *Orientalismo*. O pesquisador esclarece o Oriente só passou a ser assim denominado em oposição à ideia que o Ocidente fazia de si mesmo. Os povos considerados orientais não se consideravam assim, nem tinham a imaginação coletiva de pertencerem a uma grande civilização oriental. Até esse artigo seminal dos Estudos Pós-Coloniais, o Orientalismo era considerado pela academia inglesa, principalmente, como os estudos da História, língua, costumes ou qualquer particularidade do Oriente. Para Edward Said, no entanto, o Orientalismo é a forma como os países ocidentais hegemônicos, veem o Oriente, como seu Outro exótico, diferente, bárbaro — e, portanto, inferior. Said considera que o conceito de Orientalismo é também um construto cultural que descreve o funcionamento das trocas comerciais, científicas, militares e outras entre Ocidente e Oriente do ponto de vista do primeiro, sempre considerado como subordinador do segundo e determinante das regras. O estudioso considera errônea a percepção de que tanto o Oriente como o Ocidente possam ser caracterizados somente por sua localização física ou costumes comuns, assim como é ingênuo acreditar que o Orientalismo seja apenas um conceito cultural-geográfico: a relação entre ambos baseia-se, sobretudo, no poder. Para o autor, esse é um discurso carregado da superioridade cultural da Europa Atlântica sobre o Oriente, mais do que de um interesse genuíno em sua cultura. Assim, o Orientalismo divide o mundo geopoliticamente em duas metades, a primeira, o Ocidente, superior e central; e a segunda, o Oriente, inferior e marginal, ou seja, outrizada. Nessa classificação, o interesse do Ocidente pelo

Oriente transcende o cultural-científico para definir-se, em última instância, no desejo de submetê-lo econômica e politicamente (SAID, 2006, p. 24-27).

Esse é o dos primeiro dos artefatos que o Pós-Colonialismo, como Teorias ou práticas literárias, propõe-se a desconstruir: a ideia do Ocidente como uma entidade cultural, política e economicamente organizada, que passa a dominar os povos atrasados devido à sua superioridade técnica e moral. Camufla-se, assim, o interesse meramente econômico da empresa colonial em uma missão modernizadora, fato conseguido principalmente pela reificação do colonizado, também chamada de **Outrizaço**. O processo de Outrizaço, conceito operador das Teorias Pós-Coloniais, demonstrado por Said com base nelas, por Massey pelo viés da Geografia Social e por Huntington pela historiografia tradicional será retomado sob vários pontos de vista ao longo deste trabalho. Trata-se de uma noção fundamental para que possamos responder à pergunta “resistência a quê?”, quando se classifica a Literatura Pós-Colonial como sendo literatura de resistência.

Esses encontros coloniais, que ocorriam no espaço intencional e propiciamente desistorizado, têm consequências que perduram até hoje. De um lado, temos Solomon, um refugiado de uma guerra civil que é o resultado último do encontro colonial do século XIX. Nessa fragmentação da África, nações, comunidades e famílias separadas por fronteiras intransponíveis, foram obrigadas a viver “amontoadas” com pessoas de culturas completamente diferentes dentro do que a autoridade colonial convencionou como país, entrando em choque até hoje, na perpetuação do uso da violência como modo de se sobrepujar ao(s) grupo(s) diferente(s). Dorothy, na outra “margem distante”, por sua vez sente-se perdida no movimento responsivo dos países agora descolonizados, que se voltam à pátria-mãe, como complicadores do já intrincado choque de identidades culturais locais.

Os conflitos identitários internos do Reino Unido, que tanto afetam tanto Dorothy quanto os assassinos de Solomon, devem-se à negação de sua condição multicultural. Muito antes de ser o Império Britânico do século XIX, a região foi cenário da sangrenta dominação dos bretões, de origem celta, pelos anglos e os saxões, povos germânicos. Depois, passando de largo por outros povos e batalhas, seguiram anos de convivência nada pacífica com os romanos. Mais tarde, a futura potência enfrentou 116 anos de conflito armado com a vizinha França, e teve que “reunir” quatro nações (Inglaterra, Escócia, País de Gales e Irlanda do Norte). Stuart Hall (2003) comenta:

A Grã-Bretanha não é uma ilha real, que surgiu do Mar do Norte integralmente formada e isolada como um Estado-nação. Embora “supostamente fixa e eterna”, foi constituída a partir de uma série de conquistas, invasões e colonizações (...). Fez parte do continente europeu até o século seis a.C.; foi dominada pelos normandos durante séculos e se ligou inteiramente à Europa até a Reforma. Passou a existir enquanto Estado-nação somente a partir do século dezoito, em virtude do pacto civil (originado, na verdade, de uma supremacia protestante anglo-saxônica, que uniu culturas significativamente distintas — a Escócia e o País de Gales — com a Inglaterra. O “Decreto de União” com a Irlanda (1801), que culminou na Cisão, jamais logrou integrar o povo irlandês ou o elemento celta-católico ao imaginário britânico. A Irlanda é a mais antiga “colônia” da Grã-Bretanha, e os irlandeses, o primeiro grupo a ser sistematicamente “racializado”. A tão proclamada homogeneidade da “britanidade” da cultura nacional tem sido consideravelmente exagerada. Esta sempre foi contestada pelos escoceses, gauleses e irlandeses, desafiada por alianças locais e regionais e dividida por classe, gênero e geração. Sempre existiram muitas formas distintas de ser “britânico”. (p. 62-63)

Esse sentimento de britanidade, que faz tanto Dorothy quanto os assassinos de Solomon se sentirem invadidos, como veremos, é ilusório. Eric Hobsbawm analisa com mais detalhe a pretensa unidade da nação. Segundo o historiador, o conceito foi resultado de um trabalho político árduo e organizado. Logo após

controlarem seus conflitos internos, esses países hegemônicos ocidentais necessitavam organizar sua gestão. Fortalecendo-se com o estabelecimento de alianças econômico-culturais com seus vizinhos, esses governos precisavam de um elemento aglutinador de sua massa de governados. Começou então a ser propagado o “princípio de nacionalidade’ que convulsionou a política internacional da Europa depois de 1830”, que dirigiu suas forças em:

(...) cinco direções: a ênfase na comunidade cultural e lingüística, que era uma inovação no século XIX, a ênfase no nacionalismo, cuja aspiração era a de formar ou tomar os Estados, e não as “nações” de Estados já existentes; o seu historicismo e o sentido de missão histórica; a reivindicação da paternidade de 1789; e, não menos, a sua ambigüidade terminológica e retórica. (HOBBSAWM, 2011, p. 125-126)

Junto com a Outrização dos não-ocidentais, o princípio de nacionalismo tem um papel fundamental nos choques identitários durante e após o sistema colonial. Em sua análise, Hobsbawm (2011) revela, ao mesmo tempo, o caráter falacioso da identidade nacional, da superioridade constitutiva do europeu e sua correspondente missão civilizatória. Ainda mais importante para a análise do comportamento contraditório da protagonista feminina de *Uma margem distante* é a instabilidade em que esse princípio se fundou, assinalada pelo estudioso:

As tentativas de se estabelecerem critérios objetivos sobre a existência de nacionalidade, ou de explicar porque certos grupos se tornaram “nações” e outros não, freqüentemente foram feitas com base em critérios simples como a língua ou a etnia ou uma combinação de critérios como a língua, o território comum, os traços culturais comuns e outros mais (...) em si mesmo (...) ambíguos, mutáveis, opacos. (Hobsbawm, 2011, p. 14-15)

Examinemos um dos critérios declarados de coesão ao que essas nações em fase de afirmação mais recorreram, a língua. De acordo com o historiador, há

países como a Itália, por exemplo, que apesar de unificada no século XIX, teve suas variedades dialetais “homogeneizadas” só bem recentemente, por ação da televisão. Há também povos que sempre mantiveram sua língua, como os bascos, na Europa, que nunca foram considerados uma nação, sendo sempre outrizados no contexto internacional ou dentro da própria Europa. Houve também o ressurgimento de muitas línguas esquecidas, como o gaélico, na Irlanda, como tentativa de consubstanciar uma nação, o que nunca foi conseguido — não pelo idioma, ao menos. Assim, compartilhar o uso de uma língua não se constituiu em mérito para formar uma nação. Hobsbawm esclarece:

(...) o critério etnolingüístico se tornou de fato dominante para definir uma nação. Primeiro, os dois movimentos nacionais²⁷ não estatais mais proeminentes da primeira metade do século XIX eram essencialmente baseados em comunidade de letrados, unidos através de fronteiras políticas e geográficas pelo uso de uma língua estabelecida da alta cultura e por sua literatura. (HOBBSAWM, 2011, p. 126-127)

Assim, para adequar-se ao princípio de nacionalidade, além de compartilhar de língua, raça e fronteira geográfica, um povo deveria usar a norma culta, o que nos remete à objeção, já comentada, que os Estudos Culturais antepõem à distinção entre alta cultura e cultura popular, entendendo-a como uma tentativa de estabelecer a hegemonia da verdade, como comentava Foucault.

Outro critério de adequação a esse princípio é o compartilhamento de ideais e memória histórica: a literatura, como menciona Hobsbawm (2011) fez com que os agentes dos conflitos medievais que resultaram na formação dessas nações renascessem revestidos de uma nobreza da qual eram desprovidos até então. Essa

²⁷Hobsbawm refere-se às unificações da Itália e da Alemanha.

memória nacional grandiosa e romântica, recentemente concebida, configura-se como um construto cultural ou, mais especificamente, em uma narrativa mestra²⁸.

A narrativa mestra, grande narrativa, narrativa única ou grande relato seria uma espécie de história — inventada, mas de cunho não-ficcional — com o intuito de oferecer uma explicação totalizante sobre o universo e seus fenômenos, e o pensamento, à que se recorre nos discursos de muitas áreas do conhecimento. É fundamental que nos detenhamos nesse conceito, pois a desconstrução de narrativas mestras, cuja crença motiva o comportamento dos personagens de *Uma margem distante*, é o que nos permite não só analisá-los com base nos Estudos Culturais, mas demonstrar sua construção psicológica verossímil.

A narrativa mestra é o que Jameson define como “uma operação alegórica na qual um texto é sistematicamente *reescrito* em termos de um certo código mestre fundamental ou de alguma instância basicamente determinante” (JAMESON, citado em HUNT, 2001, p. 20). Dessa forma, conceitos axiomáticos, como a superioridade do Ocidente, a inferioridade do não-ocidental, e o conceito de uma nação unida por uma História e língua comuns são grandes narrativas, sendo que esta última é desmistificada por Hobsbawm:

A identificação de uma nação com uma língua (...) não tem a mesma importância para todos os estratos ou grupos que vivem dentro de um Estado ou nacionalidade (...). De qualquer modo, não são os problemas de comunicação, ou mesmo de cultura, que estão no coração do nacionalismo da língua, mas sim, os de poder, *status*, política e ideologia.

(...) a língua de um povo não é a base da consciência nacional mas sim, na frase de Einar Haugen, um “artefato cultural”. (Hobsbawm, 2011, p. 134-135)

²⁸A escritora Chimamanda Adichie faz uma poética preleção sobre a influência da narrativa mestra em sua vida e na literatura, no anexo no fim deste trabalho.

O teórico pós-colonial Benedict Anderson (2006), em seu *“Imagined Communities”* (Comunidades imaginadas) não apenas compartilha do ponto de vista inquisitivo de Hobsbawm com relação à validade da ideia de nação, como procura investigar como esse conceito contribui para a marginalização entre nações e dentro delas. Discutindo a ideia de “nação” como narrativa mestra, apresentada tanto na história do pensamento como na obra literária, Anderson explicita sua compreensão desse conceito-chave no discurso colonial:

Proponho a seguinte definição de nação: é uma comunidade política imaginada — imaginada tanto com relação a seus limites quanto a sua soberania. É imaginada porque habitantes de uma nação, por menor que esta seja, nunca conhecerão todos os outros membros dessa comunidade, nem por notícia, ainda que tenham a imagem mental de estar em comunhão com eles (...) A nação é imaginada como limitada porque mesmo a maior delas, contendo um bilhão de seres humanos, tem fronteiras finitas mas elásticas, a partir das quais começam a existir outras nações²⁹. (p. 124-125)

A imaginação de estar em comunhão é a principal deflagradora dos conflitos identitários da atualidade, sejam pós-modernos ou pós-coloniais, tanto por não oferecer uma referência segura aos membros dessa comunidade, como pela agressividade com que seus membros defendem sua “confraria”.

Outro critério de admissão nessa congregação imaginária, na consolidação do sentimento de nacionalismo que menciona Hobsbawm (2011) foi o étnico: os países europeus hegemônicos transpuseram a recém-sistematizada teoria da evolução e da sobrevivência do mais forte, do britânico Darwin, para seres humanos:

²⁹Versão em inglês: I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members meet them, or hear of them, yet in their minds of each lives the image of their communion. (...) The nation is imagined as limited because even the largest of them, encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic boundaries, beyond which lie other nations.

Mais ou menos na segunda metade do século XIX, o nacionalismo étnico recebeu reforços enormes; em termos práticos através da crescente e maciça migração geográfica; na teoria, pela transformação da “raça” em conceito central das ciências sociais do século XIX. Por um lado, a velha e estabelecida divisão da humanidade em algumas poucas “raças” que se diferenciavam pela cor da pele passou a ser elaborada agora em um conjunto de diferenciações “raciais” que separavam pessoas que tinham aproximadamente a mesma pele clara, como “arianos” e “semitas” ou, entre “arianos”, os nórdicos, os alpinos e os mediterrâneos. Por outro lado, o evolucionismo darwinista, suplantado pelo que seria depois conhecido como genética, alimentou o racismo com aquilo que parecia ser um conjunto poderoso de razões “científicas” para afastar ou mesmo, como aconteceu de fato, expulsar e assassinar estranhos. (...) (Hobsbawm, 2011, p. 131)

O fato então “cientificamente” comprovado – e evidenciado pelo traço distintivo da cor – de que os europeus eram superiores, por terem séculos de civilização à frente dos africanos, validava a apoderação do continente escuro. O homem branco estaria salvando o negro (e o oriental, o indígena...) de sua própria selvageria. O teórico pós-colonial Homi Bhabha (2005) acrescenta um ponto de vista bastante pós-colonial a esse uso do racismo mascarado como teoria científica, como parte da estratégia de Outrização do não-ocidental.

O discurso racista estereotípico, em seu momento colonial, inscreve uma forma de governamentalidade que se baseia em uma cisão produtiva em sua constituição do saber e exercício do poder. Algumas de suas práticas reconhecem a diferença de raça, cultura e história como sendo elaboradas por saberes estereotípicos, teorias raciais, experiência colonial administrativa e, sobre essa base, institucionaliza uma série de ideologias políticas e culturais que são preconceituosas, discriminatórias, vestigiais, arcaicas, “míticas” e, o que é crucial, reconhecidas como tal. (...) aquelas ideologias moralistas e normativas de aperfeiçoamento reconhecidas como Missão Civilizatória ou o ônus do Homem Branco. (p. 127)

De tal forma, era lícito que os europeus, com o intuito de civilizar, catequizar e incorporar África ao mercado internacional como fornecedores de matérias-primas,

submetessem os povos que ali estavam, reificados por suas características físicas, além de sua religião, seus costumes outros. Àquela antiga missão histórica de disseminar os valores modernizadores de moral e cultura do Ocidente nos países não-ocidentais, somou-se um argumento científico irrefutável que justificava sua expansão imperialista. O racismo como construto cultural é de fundamental importância em nossa análise, pois, além da nacionalidade, é a cor negra de Solomon, em *Uma margem distante*, que o torna alvo do ódio racista dos jovens delinquentes de Weston. Quando um grupo social acredita que tem um direito histórico e natural de sobrepujar-se a outro, as ações violentas que tomará para se manter nessa posição, como assassinar o estranho, podem atingir proporções incontroláveis: o que foi concebido e manipulado originalmente para manter a ordem colonial é o que deflagra o conflito pós-colonial. A crença nesse grande relato também explica, ainda que parcialmente, porque Dorothy confunde *ser* parte de um país (o sentimento de britanidade) com *parecer* ser parte de um país (ser branco).

Hobsbawm observa que “os liames entre racismo e nacionalismo são óbvios. A língua e a ‘raça’ eram facilmente confundidas como no caso dos ‘arianos’ e ‘semitas’” (2011, p. 132). Se somarmos a eles traços físicos, como a cor, bastante evidente, torna-se mais fácil outrizar e rotular o inferior, o diferente, com o intuito de segregá-lo.

Esse racismo “científico”, na situação colonial, exigia e autorizava também o uso da violência, decorrente e mantenedora desse sistema internacional dominado pelo Ocidente, como comenta Hanna Arendt (2001):

O racismo, branco ou negro, é, por definição, repleto de violência porque contesta fatos orgânicos naturais – uma pele branca ou negra – que nenhuma persuasão ou poder poderia mudar; tudo o que se pode fazer, jogadas as cartas, é exterminar os seus portadores. O racismo, enquanto distinto da raça, não é um fato da vida, mas

uma ideologia, e os atos a que ele conduz não são os atos reflexos, mas ações deliberadas em teorias pseudocientíficas. A violência na luta inter-racial é sempre assassina, mas não é irracional; é a consequência lógica e racional do racismo, que eu não compreendo como certos preconceitos vagos de cada um dos lados, mas como um sistema ideológico explícito. (p. 56)

Compreende-se, agora como, ao embutir e interpenetrar artifícios ideológicos, fatos históricos, crenças culturais e noções científicas como se fossem todos de um só âmbito, criou-se esse grande relato da superioridade do europeu ocidental que o validava como o centro³⁰ difusor do conhecimento, incluindo o tecnológico, e justificava o colonialismo de suas margens, por meio de táticas violentas, como ilustra Huntington (1997):

A expansão do Ocidente foi também facilitada pela superioridade de suas tropas, em organização, disciplina e treinamento e, posteriormente, por armas, meios de transporte, logística (...). O Ocidente conquistou o mundo não pela superioridade de suas idéias, valores ou religião (...), mas sim por sua superioridade em aplicar violência organizada³¹. (p. 59)

Hobsbawm (2011), citando o termo cunhado por Anderson, alude ao caráter violento que o nacionalismo do século XIX foi adquirindo até se desdobrar na atual xenofobia, da qual Solomon é vítima:

Socialmente, três fatos deram um alcance crescente para o desenvolvimento de novas formas de invenção de comunidades — reais ou “imaginárias” — como nacionalidades: a resistência de grupos tradicionais ameaçados pelo rápido progresso da modernidade, as novas classes e estratos, não tradicionais, que rapidamente cresciam nas sociedades urbanizadas dos países desenvolvidos e as migrações sem precedentes que distribuíram uma diáspora múltipla de novos povos através do planeta, cada um estranho tanto aos nativos quanto aos outros grupos

³⁰Não é coincidência que o Meridiano de Greenwich que, por convenção, divide o globo terrestre em ocidente e oriente, tenha como referência o Observatório Real, nos arredores de Londres.

³¹Huntington condena a violência da dominação do Ocidente, mas usa do mesmo argumento para justificar sua “necessária” defesa contra uma suposta represália oriental.

migrantes e nenhum, ainda, com os hábitos e convenções da coexistência. (p. 132-133)

Os protagonistas de *Uma margem distante*, como veremos mais adiante, sofrem na pele o problema da convivência entre os nativos e os estranhos. O leitor, mesmo que ocasional, de notícias pode observar como essa resistência à convivência das diferenças gera choques identitários cujas consequências se estendem muito além da vida política, social e cultural das pessoas. É de tudo isso que tratam os Estudos Pós-Coloniais, da compreensão dos pontos de contato e diferença entre os diferentes agentes pós-coloniais.

Três de seus pesquisadores mais proeminentes, Bill Ashcrof, Gareth Tiffins e Helene Tiffin, organizaram a maior compilação de artigos e ensaios relacionados à área, o *The Post-Colonial Studies Reader (Leituras em Estudos Pós-Coloniais)*. Em sua introdução, delimitam seu campo de atuação e principais discussões:

O termo pós-colonial remete à ambigüidade e complexidade das muitas experiências culturais que implica (...) e se dirige a todos os aspectos do processo de colonial, desde os primeiros contatos. (...). Todas as sociedades pós-coloniais são ainda sujeitas, de um modo ou de outro, a formas sutis de dominação neocolonial. (...) Como o processo imperialista funciona em e sobre indivíduos e sociedades, a teoria pós-colonial rejeita a preclara classificação de primeiro e terceiro mundos, e contesta a persistente falácia de que o pós-colonial é, de algum modo, sinônimo de “subdesenvolvido”. (...)

A teoria pós-colonial abrange discussão sobre as experiências de vários tipos: migração, escravidão, supressão, resistência, representação, diferença, raça, gênero, local, e respostas às narrativas mestras que vieram da Europa imperial, tais como a História, a Filosofia, a Linguística, e as experiências fundamentais de falar e escrever, que originaram esses discursos. Nada disso é essencialmente pós-

colonial, mas, juntos, esses elementos formam a complexa contextura do campo³². (ASHCROFT et ali, 2006, p.1-2)

O uso do vocábulo “pós-colonial”, mesmo nessa compilação de trabalhos agrupados sob esse título, pode apresentar acepções bastante divergentes. Alguns teóricos entendem que o prefixo “pós” tem um uso meramente cronológico, com o sentido de “após”, ou seja, produção e estudos literários produzidos depois de o processo de colonização haver terminado.

Outros ensaístas da obra assumem que a partícula “pós” tem o sentido de “além de, mas dialogando com” à semelhança do que acontece com muitas tendências em voga nas ciências humanas, como o próprio conceito de Pós-Modernidade e o Pós-Estruturalismo.

Há, ainda, escritores atualmente denominados pós-coloniais pela crítica, como Salman Rushdie, que rejeitam absolutamente o título, por considerarem que ele encerra a ideia da continuidade da dominação cultural da ex-metrópole; para ele, usar o termo significaria compactuar com essa subjugação intelectual. Divergências conceituais à parte, o que se pode depreender de trabalhos considerados pós-

³² Versão em inglês: The term ‘post-colonial is resonant with all the ambiguity and complexity of the many different cultural experiences it implicates, and, (...) it addresses all the aspects of the colonial process from the beginning of colonial contact. (...) All post-colonial societies are still subject in one way or another to overt subtle forms of neo-colonial domination (...). Because the imperial process works through as well upon individuals and societies, post-colonial theories rejects the egregious classification of “First” and “Third” World and contests the lingering fallacy that the post-colonial is somehow synonymous with the economically ‘underdeveloped’. (...) Post-colonial theory involves discussion about experiences of various kinds: migration, slavery, suppression, resistance, representation, difference, race, gender, place, and responses to the influential master discourses of imperial Europe such as history, philosophy and linguistics, and the fundamental experiences of speaking and writing by which all these come into being. None of these is essentially post-colonial, but together they form the complex fabric of the field.

³² Antônio Flávio Pierucci, professor na Universidade de São Paulo, atua na Sociologia da Religião, a partir do referencial weberiano. É autor de *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber e A realidade social das religiões no Brasil*, entre outros.

coloniais é que analisam as relações decorrentes do encontro colonial, no sentido de desconstruir suas grandes narrativas. O professor Pierucci³³ (1999) resume:

A teoria pós-colonial é uma vertente teórica de esquerda, politicamente empenhada em examinar como o colonialismo – o encontro colonial – vem sendo reconfigurado, mas não extinto, mesmo depois da assim chamada descolonização. Seu intuito intelectual é tornar inteligível, sem simplificações e reducionismos de qualquer espécie, a multiplicidade de maneiras pelas quais as relações coloniais são mantidas e reprocessadas enquanto relações materiais e discursivas de antagonismo e resistência, de penetração e distanciamento, e como isso afeta constitucionalmente as formas de vida e convivência humana em escala global. (p.167)

Um aspecto importante para nosso trabalho é que a teoria Pós-Colonial, na desconstrução de conceitos absolutos e oposições binárias hierarquizantes, segue a mesma orientação da análise de Hobsbawm (2011) sobre o nacionalismo, ou seja, outra que não em direção — nem a partir — de um centro hegemônico:

Essa visão de baixo, isto é, a nação vista não por governos, porta-vozes ou ativistas de movimentos nacionalistas (ou não nacionalistas), mas sim pelas pessoas comuns que são o objeto de sua ação e propaganda, é extremamente difícil de ser descoberta. (p. 19)

São essas pessoas comuns, como Dorothy, Solomon e os jovens que assassinaram Solomon, que tomam critérios fugidios como um parâmetro orientador de conduta, as que se desestabilizam quando as fronteiras de um país mudam, inconscientes do que Hobsbawm (2011) adverte:

A identificação nacional é sempre combinada com identificações de outro tipo, mesmo quando possa ser superior às outras. (...) A identificação nacional e tudo o

³³ Antônio Flávio Pierucci, professor na Universidade de São Paulo, atua na Sociologia da Religião, a partir do referencial weberiano. É autor de *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber e A realidade social das religiões no Brasil*, entre outros.

que se acredita nela implicado pode mudar-se e deslocar-se no tempo, mesmo em períodos muito curtos. (p. 20)

O aspecto que o pós-colonialismo revisa criticamente é justamente essa a metamorfose de construtos culturais em fatos empíricos, como se fossem constatações científicas, e a violenta instauração de dicotomias hierarquizantes, como a do branco civilizado X negro bárbaro, dominador X dominado ou centro X margem inculcadas desde o encontro colonial.

Os Estudos Pós-Coloniais não se constituem, no entanto, em um simples desdobramento ou resposta ao discurso colonial. Eles inquiram a condição humana, ao desnudar o processo de Outrizaçã, desconstruindo e problematizando os modelos e as verdades absolutas do discurso.

1.2.1 LITERATURA PÓS-COLONIAL

A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas são incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história.

Chimamanda Adichie³⁴

Notem-se três narrativas aparentemente díspares:

Um campeão de luta, fazendeiro, com três esposas e muitos filhos, respeitado por sua comunidade Igbo, na atual Nigéria, recusa-se a aceitar o jugo dos ingleses, no final do século XIX, até ser aniquilado por esse novo sistema.

Em 1950, na Rodésia, atual Zimbábue, uma jovem branca de 14 anos aprende a respeitar a dignidade de um velho chefe local, e tenta lidar com a culpa pela usurpação do território e desrespeito à cultura dos locais.

Nos Estados Unidos, em 1870, um fantasma-bebê assombra a mãe. Esta última preferira matar, havia anos, a filhinha recém-nascida a entregá-la ao dono. Este havia violentado e espancado a jovem mãe, que ainda estava no puerpério.

O que essas narrativas têm em comum, além do fato de terem sido escritas em língua inglesa, é a referência às consequências provocadas direta ou indiretamente pelo encontro colonial, o que lhes valeu a denominação “pós-colonial”, dada pela crítica. Assim, fazem parte da Literatura Pós-Colonial tanto o romance *O mundo desmorona* (*Things Fall Apart*³⁵) escrito em 1958 pelo nigeriano Chinua Achebe; o conto de Doris Lessing de 1951, “O velho Chefe Mshlanga” (“The Old

³⁴Escritora Pós-Colonial, em anexo no fim deste trabalho.

³⁵ Livro de referência nos cursos de literatura em língua inglesa. A edição que consta nas referências é de 1994.

Chief Mshlanga³⁶)” e o romance *Amada (Beloved)*³⁷, da escritora estadunidense Toni Morrison, de 1987.

A ação do romance de Achebe, *Things Fall Apart*, situa-se entre o final do século XIX e princípio do XX, no momento imediatamente anterior e no começo do encontro colonial entre reino Unido e Igbos, na atual Nigéria, no auge do assim chamado Neocolonialismo³⁸. Estratégico em sua resistência cultural, por situar a discussão num universo ficcional, Achebe descreve minuciosamente como eram a cultura, as instituições e a organização do povo Igbo, as que foram desprezadas por sua índole “selvagem”, e destruídas pelo homem branco.

A postura ideológica do autor frente à dominação política, econômica e cultural dos ingleses está marcada desde o título da obra, um dos versos do poema “The Second Coming” (“A segunda vinda”), de William Butler Yeats, publicado em 1921. Impressionado com a ascensão do comunismo e fascismo do pós-primeira guerra, Yeats elabora uma mitologia em que a História é dividida em ciclos de dois mil anos. A era Cristã, posterior ao Mundo Antigo, estaria a ponto de ser substituída por uma fase terrível, inumana, representada por uma besta, em que a hegemonia do mundo ocidental seria substituída pela dos povos “não civilizados”.

Em sua “resposta” literária, Chinua Achebe questiona o conceito de civilização e, principalmente, como tal construto cultural justificou a reificação de uma nação “sem civilização” por uma “nação civilizada”. Para tanto, lança mão, assim como Phillips o faz em *Uma margem distante*, de um dos gêneros canônicos mais caros à civilização ocidental, a tragédia³⁹. Okonkwo, o protagonista do

³⁶LESSING, 2002.

³⁷MORRISON, 2007.

³⁸Reino Unido, França e Bélgica dividiram a África em territórios que lhes eram economicamente interessantes, dando origem a uma divisão política similar à que hoje conhecemos.

³⁹A tragédia e seus elementos constitutivos serão tratados com mais detalhe no capítulo 4.

romance, um lutador reconhecido como líder em sua aldeia, é um homem digno e bom, cuja *hýbris* – ou erro trágico – é sua soberba. Recusa-se terminantemente a aceitar a dominação de sua terra pelos ingleses. Estes, para impor sua autoridade, prendem-no, torturam-no e o humilham reiteradamente, até sua total destruição. Okonkwo e as demais personagens Igbo falam inglês, mas com uma sintaxe miscigenada à de sua língua original, em um tom solene, diferente do dos brancos.

O romance de Achebe é considerado um divisor de águas na literatura africana. Até então, literatura africana compreendia livros de aventuras e contato do homem civilizado com essa terra exótica, escritos por europeus que apresentavam os nativos como seres proto-humanos, sem História, nem cultura⁴⁰. Válida não só pelo teor político, mas pelo uso criativo da linguagem, a obra de Achebe constitui-se em uma das primeiras obras ficcionais pós-coloniais, de ação afirmadora do sujeito, de resistência à violenta imposição do império e da cultura europeias no continente africano.

Suas estratégias são a apropriação e a hibridização⁴¹ da língua imposta e de um gênero canônico ocidental, numa reescritura da História do ponto de vista do Outro marginalizado, em uma versão distinta da tradicional. Phillips, como se verá, também se apropria criticamente desse gênero, transportando-o para os tempos

⁴⁰Chimamanda Adichie, em anexo no fim deste trabalho, cita John Locke, que descreveu os negros africanos como "bestas que não tem casas", "sem cabeças, que têm sua boca e olhos em seus seios".

⁴¹Ainda que a Literatura Brasileira não seja perfilhada como pós-colonial apresenta traços da condição colonial em sua produção intelectual e artística, como bem observa Alfredo Bosi, quem afirma que "múltiplo e mestiço tem sido o nosso processo cultural, que vai da constituição de uma língua, *o português brasileiro*, à coexistência, ora ingrata, ora pacífica, de costumes, crenças, valores e expressões poéticas" (BOSI, 1992, p. 385). Segundo o professor, junto ao fator econômico-político imbricaram-se dois planos na cultura brasileira, desde e por causa da colonização: o "culto da memória dos colonizadores e colonizados, responsável por grande parte de suas expressões afetivas e simbólicas" e o dos "projetos (...), que visam à construção de um futuro moderno e uma identidade nacional" (p. 385). A meu ver, a antropofagia apregoada pelos modernistas é a versão tupiniquim que já antecipava a necessidade e inevitabilidade da hibridização cultural no Brasil.

pós-modernos e pós-coloniais, oferecendo não apenas a visão do Outro já descolonizado, mas do Eu sem referências da ex-metrópole.

Ao colocar em cheque a visão eurocêntrica do mundo – e a consequente a reificação e marginalização — ou Outrização — do povo Igbo, *Things Fall Apart* despertou nos próprios nigerianos a valorização de seu passado ancestral e capacidade produtiva presente, contribuindo para a desmistificação da imagem da África como uma terra primitiva. O romance, muito citado nos movimentos de independência dos países africanos ocorridos a partir do fim da década de 1950, deflagrou um movimento de escrita ficcional — a literatura pós-colonial — e de revisão — as teorias e crítica pós-coloniais — das práticas culturais de todos os povos da África e de outras ex-colônias britânicas no Caribe e Índia. De forma incipiente, ficcionistas e teóricos de diversas áreas dedicaram-se a pesquisas e produção com foco na relação entre discurso e poder colonial, entre resistência e reconstrução cultural, questionando a classificação entre primeiro e terceiro mundo, entre centro e margem, como um processo de contestação ao discurso racionalista ocidental (TALHARI, 06/2004, p. 2).

Ao contrário do que se possa depreender, não apenas os “invadidos” inserem-se na discussão e produção literária pós-colonial. Doris Lessing (2002) faz uma profunda reflexão sobre as sequelas do encontro colonial, no conto “Velho chefe Mshlanga⁴²”, também mencionado anteriormente. A autora, filha de britânicos, nascida na Pérsia, atual Irã, cresceu na Rodésia do Sul, hoje Zimbábue. É também nesse país a que protagonista do conto experimenta um gradativo e poético

⁴²O conto foi originalmente escrito em 1950. A título de curiosidade, mencionemos que está catalogado como “histórias de aventuras”, na página eletrônica de recursos didáticos para professores de inglês da editora Macmillan (<http://www.macmillanreaders.com>).

reconhecimento da dignidade do antigo chefe tribal, então despojado de sua posição e terras pelos ingleses.

A “menina branca” de 14 anos, sem nome, perambula durante o dia pela extensa fazenda de propriedade de sua família, açulando os cães contra as crianças e jogando-lhe gravetos, divertindo-se em vê-los correr. Ela tem consciência de estar na África, cuja paisagem a fascina, mas não se sente parte dela. Em suas incursões, um velho nativo se recusa a ceder-lhe a passagem. Inicialmente irritada pelo desrespeito a seu direito de branca, a menina fica intrigada com o orgulho que o senhor ostenta seus trajés, e o segue até pequena vila liderada por ele, perdida entre as terras mal-aproveitadas. O pequeno grupo que aí está, em contraste com o que se vê no restante da fazenda, não permite que o solo se eroda, e cuida zelosamente de suas abóboras, seu milho, seus cães e suas cabras. Tudo o que a jovem observa não condiz com as histórias sobre os nativos bárbaros, sem humanidade, nem organização, que lhe foram contadas. As choupanas e “ruas” são limpas, todos no clã têm lindas histórias para compartilhar, todos se tratam e a tratam com respeito. Mshlanga a chama de “Nkosikaas”, a palavra de sua língua para “líder”, e conta-lhe que ele mesmo fora um, antes da chegada do homem branco. Conta-lhe também que a conhecera havia três anos, quando a família dela tomou posse das terras de seu povo, mas não profere uma palavra de crítica contra eles. Tampouco a censura por tratar mal as crianças da vila, fato que presenciara. Prefere, em vez disso, contar-lhe lendas que enfatizam o respeito ao outro e à natureza.

É com um misto de culpa — como a que Dorothy sente — e indignação que ela recebe a notícia de que o único grupo que se importa com a terra — que era

originalmente deles — deve, por lei, sair dela para um assentamento não-produtivo, em um país que abriga outras nações desapossadas.

Autobiográfico ou não, o conto de Lessing impressiona pelo tom seco, quase cruel, caráter inovador e a pela adoção de uma perspectiva narrativa diferente. A pequena observadora, nessa história em que não há final feliz para nenhuma das partes, reflete sobre sua própria participação na perpetuação do racismo, do colonialismo, e constata que conceitos como centro/dominador e margem/dominado são fluidos e vazios. Mshlanga e seu clã tratam a jovem com mais deferência e consideração do que esta jamais presenciara na fazenda. A menina, que passa a tratar os nativos com educação, retorna dia após dia para ouvir as histórias e lições de Mshlanga, antes que ele e seu clã sejam definitivamente expulsos de seu lar (LESSING, 2002).

Lessing contribui, com esse conto, para a compreensão não somente do conceito de barbárie em oposição à civilização — afinal, Mshlanga, um “selvagem”, mais do que soberbo, fora extremamente civilizado com relação à protagonista —, mas também do uso relativizado do termo cultura: quando relacionada ao branco, a palavra adquiria um sentido de cultura superior ou civilização; quando aplicada aos nativos, o significado poderia ser de cultura folclórica ou exótica, mas, de qualquer maneira, inferior à do europeu.

Quarenta e sete anos depois do conto de Lessing, o romance *Amada*⁴³, de Toni Morrison⁴⁴, refere-se às consequências da diáspora africana provocada pela

⁴³O romance foi baseado em uma notícia de 1856, que relata que uma escrava foragida matara sua própria filha. A história foi às telas do cinema em 1998, sob a direção de Jonathan Demme. No Brasil, o filme foi veiculado sob o título *Bem Amada*. (IMDb, s/p)

⁴⁴Nascida Chloe Anthony Wofford em Lorain, Ohio, em 1931, Toni Morrison foi a primeira negra estadunidense a receber o prêmio Nobel de Literatura, em 1993, "pelos romances, caracterizados por uma grande força visionária e que ilustram um aspecto essencial da sociedade norte-americana" (<http://www.nobelprais.org/portugues/Literatur/morrison.htm>).

escravidão inerente ao encontro colonial do século XVI, oferecendo uma profunda reflexão sobre conflitos raciais nos Estados Unidos.

Amada é um romance que trata da família, da linhagem feminina, do amor e da obsessão. É um retrato cru e ao mesmo tempo poético da condição do negro na época posterior à Guerra Civil Americana (1861-1865), uma realidade em que a lei de abolição da escravidão, na prática, não existia. Nele, o fantasma de uma criança assombra os dias e noites da protagonista, Sethe. O bebê é uma de suas filhas, que ela preferira matar a ver retornar ao mundo da servidão, do qual fugira. O fantasma desaparece repentinamente, mas volta materializado na impressionante figura de Amada, uma jovem da idade que teria o bebê, se tivesse sobrevivido. Ela busca, concomitantemente, viver a vida que lhe fora negada, o amor de sua mãe e uma vingança sem objeto definido. Ainda que tenha o corpo de uma mulher de vinte anos, Amada porta-se como o bebê que ainda não atingira os dois anos (MORRISON, 2007).

Morrison revisita a História, ao questionar o significado do amor materno para quem era considerado “propriedade”. Desafiando os gêneros tradicionais — história de fantasmas, realismo fantástico, romance histórico, romance psicológico — o romance resgata, em parte, a formação de uma identidade cultural nova, da amálgama de vários povos desterritorializados e desumanizados, abordando o impacto da escravidão na formação da identidade individual, cultural e histórica da mulher estadunidense negra.

Também por meio do olhar do Outro, por meio de um gênero de difícil definição, a ficcionista pós-colonial Marina Warner reescreve o cânone ocidental. A autora — que também é historiadora — atreve-se, em 1992, a visitar nada menos que *A tempestade*, em seu romance *Índigo*, a quarta obra pós-colonial escolhida

para completar este breve panorama das características da Literatura Pós-Colonial. A peça de Shakespeare, reiteradamente representada nas colônias inglesas, sobretudo nas visitas ocasionais de Sua Majestade, foi problematizada pelos pós-coloniais por essa mesma razão.

Em *A tempestade*, Próspero, duque deposto de Milão, invade e domina uma ilha, levando consigo a filha Miranda. Nesse paraíso tropical não há outras pessoas, mas uma legião de espíritos liderados por Ariel, e o “monstro disforme” – e escravo – Caliban (SHAKESPEARE, s/d⁴⁵).

Há aí a representação do encontro colonial do século XVI. Caliban, filho de um demônio e da bruxa Sycorax, representa o nativo caribenho, selvagem e sexualmente ameaçador à honra da mulher branca. Próspero simboliza a metrópole, o homem branco culto e civilizado, que tenta tratar a besta como se fosse humano:

CALIBÃ — Esta ilha é minha; herdei-a de Sycorax, a minha mãe. Roubaste-ma; adulavas-me, quando aqui chegaste; fazias-me carícias e me davas água com bagas, como me ensinaste o nome da luz grande e da pequena, que de dia e de noite sempre queimam. Naquele tempo, tinha-te amizade, mostrei-te as fontes frescas e as salgadas, onde era a terra fértil, onde estéril... Seja eu maldito por havê-lo feito! Que em cima de vós caia quanto tinha de encantos Sycorax: besouros, sapos e morcegos. Eu, todos os vassalos de que dispondes, era nesse tempo meu próprio soberano. Mas agora me enchiueirastes nesta dura rocha e me proíbes de andar pela ilha toda.

PRÓSPERO — Escravo mentiroso, só pancada te pode comover, nunca o bom trato. Sujo como és, tratei-te como gente, alojando-te em minha própria cela, até o momento em que tiveste o ousio de querer desonrar a minha filha. (SHAKESPEARE, s/d, s/p)

⁴⁵A peça original data de 1623. Utilizamos a versão eletrônica gratuita referenciada no fim do trabalho.

A inferioridade caricatural de Caliban, subumano, mentiroso e inútil, incapaz de falar⁴⁶ antes da chegada de Próspero, e seu desejo sexual irrefreável justificam a violência com que é tratado pelo duque deposto.

Estabelecida a situação inicial, Próspero faz com que o navio que abriga o rei de Nápoles, Alonso, e seu filho Ferdinando, naufrague na ilha, com o intuito de retomar uma posição na corte vizinha e amiga. Ao ver pela primeira vez um homem jovem, Miranda profere a célebre fala "Que soberbas criaturas aqui vieram! Como os homens são belos! Admirável mundo novo que tem tais habitantes!" (SHAKESPEARE, s/d).

É significativo, desde um ponto de vista pós-colonial, que o único homem nativo da ilha seja um monstro horrendo e os europeus que aportam, homens esplêndidos. Ampliando a apreciação desse encontro aos estudos de gênero, tampouco é fortuito o fato de que Sycorax, a mulher nativa, seja uma bruxa irracional e Próspero, o homem europeu, um mago sábio. É também expressivo que o velho duque domine não só a ilha, mas também os espíritos que a habitam (os quais somente o ancião pode ver) e, principalmente, a razão e o discurso: Caliban só é capaz – depois de ensinado por Próspero – de proferir maldições contra o invasor; os espíritos têm caráter infantil e brincalhão, Miranda jamais retruca, é a filha modelo do século XVII, oferecida em casamento ao jovem Ferdinando por Próspero, em troca de favores políticos. Nenhum tem discurso próprio, mas sempre referenciado ao de Próspero. As outras personagens femininas, incluindo a mãe de Caliban, Sycorax, são apenas citadas, não têm voz nem presença.

A ação e muitas personagens de *Índigo* foram apropriadas antropofagicamente, se nos permitem os modernistas brasileiros, de *A tempestade* e

⁴⁶O nativo sem voz nem conhecimentos, tal qual o Sexta-feira que é "civilizado" por Robinson Crusoe.

reescritas em uma versão pós-colonial, como Sycorax, Ariel e Miranda. Nessa reescrita analisada por Thomas Bonnici (2003), Marina Warner redefine o espaço, antes limitado à pequena ilha de Próspero, entre as ilhas do Caribe e a cidade de Londres, numa diegese que, misturando presente e passado, abrange 350 anos. De acordo com o artigo, *Índigo* revela o aspecto feminino, criativo e humano do caribenho reificado em Shakespeare. Os papéis femininos, antes mudos, porque ausentes, ou alienados, como Miranda, tomam a palavra e a ação. Serafine, personagem inexistente em Shakespeare, conta como foi a invasão que teve lugar no século XVII, e o destino dos descendentes desses invasores, já no século XX.

Ressalte-se que nem no contexto dos Estudos Culturais, nem no dos pós-coloniais tenta-se suplantar ou desvalorizar o cânone eurocêntrico estabelecido. Não se trata, tampouco, de tentar aplicar conceitos atuais aos escritores clássicos, mas problematizar a recepção que essas obras canônicas tinham – e têm – desde uma perspectiva que considera seu momento sócio-histórico de produção.

As leituras críticas pós-coloniais de *A tempestade*, como a de Bonnici (2003), não têm a pretensão de que em 1623 houvesse uma visão diferente do nativo⁴⁷, mas entendem que a obra de Shakespeare foi também um produto de sua época, e não instituidora de premissas estéticas e de valores inquestionáveis.

Dessa forma, investiga-se como essa peça foi utilizada na manutenção de relações hierarquizantes Império X colônia. Não por acaso *A Tempestade* foi mais encenada do que *Romeu e Julieta* nas colônias inglesas, como forma de perpetuação da Outrização, inculcando identidades culturais como a do colonizado

⁴⁷Poder-se-ia questionar a relevância de estudar a visão do Outro do europeu na produção cultural atual, caso não existissem representações caricaturais e depreciativas, como os famélicos nativos de dentes serrilhados, adorando o gorila em transe ritual, no filme *King Kong* de Peter Jackson (2005). No original de 1933 eles pelo menos tinham o benefício da inocência do Bom Selvagem.

mentiroso, preguiçoso e bárbaro, em contraposição ao do colonizador detentor da verdade e do conhecimento, empreendedor e civilizado.

Caryl Phillips também, inserido na temática pós-colonial, descreve, em toda sua obra romanesca, consequências do encontro pós-colonial na atualidade. Em *Uma margem distante*, porém, sem minimizar a premissa de Du Bois (1994), um dos primeiros teóricos da Teoria Pós-Colonial, de que “o problema do século XX é a barreira da cor”⁴⁸ (p. 09), Phillips revela que questão não apenas se agrava, como é parte de um contexto mais complexo, conflitante. Sua estratégia é principalmente, retratar, não apenas sob um prisma pós-colonial, mas também pós-moderno, como veremos a seguir, esse imbricado contexto em que a negação da diversidade conduz à fragmentação do sujeito.

⁴⁸Versão em inglês: “The problem of the Twentieth Century is the problem of the color-line”.

1.3 ESTUDOS PÓS-MODERNOS

Aqui somos mestiços mulatos cafuzos pardos
 mamelucos sararás crilouros guaranisseis e judárabes/
 Orientupis orientupis/ Ameriquítalos luso nipo caboclos/
 Iberibárbaros indo ciganagôs (...) Não tem um, tem dois/
 Não tem dois, tem três/ Não tem lei, tem leis/ Não tem
 vez, tem vezes/ Não tem deus, tem deuses/ Não tem cor,
 tem cores.

“Inclassificáveis”, canção de Arnaldo Antunes

A desconstrução e revisão crítica dos grandes relatos, tanto nas ciências humanas como na literatura, como demonstramos há pouco, não são prerrogativas exclusivas dos estudos e literatura pós-coloniais, mas são, também, filhas de seu tempo. As tensões inerentes ao contexto sócio-histórico contemporâneo, as que provocaram a necessidade de discutir as repercussões do encontro colonial nas produções cultural-artísticas, são as mesmas que suscitaram o debate sobre o pós-moderno. Jacó Guinsburg e Nanci Fernandes (2008), em seu ensaio “No rastro do pós-modernismo” delineiam a conjuntura em que essas manifestações foram geradas:

O pós-modernismo, correntemente, tende a ser encarado como um fenômeno que marca diferentes manifestações, em todos os níveis, ocorridas em fins do século XX, sobretudo a partir da década de 1950. Após os rescaldos da Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos imediatos estavam inseridos no bojo daquilo que se convencionou chamar de Guerra Fria — rótulo sob o qual se desenvolveu o jogo bipolar de interferências e manipulações na disputa internacional de poder entre as duas grandes potências da época, os Estados Unidos e a União Soviética —, o fato é que o mundo retomou um ciclo de reformas e rearranjos, tanto na área político-econômica, quanto, e mais ainda, no plano das conseqüências geo-políticas (...). (p. 11)

No que tange às motivações históricas, econômicas e geopolíticas, portanto, a diferença entre pós-modernismo e pós-colonialismo reside principalmente no foco do acontecimento que os provoca. Enquanto o pós-colonialismo, como seu próprio nome indica, discute as repercussões e a influência que os encontros coloniais ainda têm no panorama cultural, o pós-modernismo relaciona-se principalmente ao impacto e reação aos valores e padrões estéticos modernos na contemporaneidade. Ambos, porém, percebem da mesma forma os ecos do pensamento iluminista no debate intelectual, principalmente quanto à percepção do indivíduo e sua representação, pelo que se pode depreender do esboço de Guinsburg e Fernandes (2008):

Os valores sociais e culturais introduzidos a partir desse novo patamar [pós-Iluminismo] não mais vêem o homem como indivíduo solitário — paradigma expresso na singularização do cidadão burguês ou na figura do herói romântico — mas, sim, como povo, classe, nação, etnia etc.: o homem coletivo emerge, no fim do século XIX, para a aventura que irá marcar, no século XX, a mudança de todos os padrões vigentes desde o Renascimento. Tais valores individuais e coletivos vão pontuar uma gama variada de manifestações no domínio das idéias e das suas formas de representação, desencadeado uma reformulação no modo de conceber a inserção do homem no mundo — o que levou a uma releitura da história da humanidade e imprimiu ao seu curso um encaminhamento revolucionário tanto no Ocidente, quanto no Oriente. (p. 12)

Essa compreensão da representação do indivíduo compartilhada por pós-colonialismo e pós-modernismo nos permite, embora se tratem de linhas teóricas diferentes, aplicar ao fenômeno pós-moderno o mesmo entendimento sobre as interpenetrações, choques e sentimentos de perda da representação identitária apresentados anteriormente com relação ao sujeito que está inserido na condição pós-colonial. De forma recíproca, a polêmica teórica sobre o pós-moderno pode acrescentar ao debate pós-colonial outra percepção sobre construtos culturais, como

o do consumo como realização pessoal e direito de um “lugar ao sol” para todos no mundo globalizado, por exemplo:

Os sonhos de acesso proletário aos bens da produção social transformam-se no sonho pequeno-burguês do consumo promovido em escala global pela economia de mercado (...). A nova quimera das emergentes sociedades de massas agita-lhes a bandeira da igualdade de oportunidades: a mecanização e a automação consignam uma forma de liberdade segundo a qual o indivíduo tem o direito de se lançar à conquista do seu próprio lugar no mundo. (GUINSBURG; FERNANDES, 2008, p. 13-14)

Não é outra a pretensão do protagonista de *A morte do caixeiro viajante*, do estadunidense Arthur Miller, assim como da personagem histórica do romance *Dançando no escuro*, de Caryl Phillips, mencionado na introdução deste trabalho. Ambos, iludidos pelo mito do *self-made man* fracassam rotundamente em seus projetos de vida. Willy Loman, apesar de sua reputação e trabalho árduo, não consegue pagar sequer a hipoteca da casa; Bert Williams, apesar de fama e fortuna, não pode assumir publicamente que é negro. Aos desencontros do sujeito moderno, em Miller, acrescenta-se o fardo da raça, em Phillips: a tragédia do homem comum é agravada pela condição pós-colonial. Assim ilustrado, o desencanto do homem moderno com grandes relatos, como o do sonho americano, vai se amplificando e ramificando em outras decepções, como a crença no progresso tecnocientífico, criando um terreno propício para o pós-modernismo fecundo como forma de expressão. Guinsburg e Fernandes (2008) explicam o caminho que essa série de frustrações percorre até eclodir nas primeiras manifestações pós-modernas:

Escorada principalmente na propaganda e nas novas mídias — nas décadas de 1930 a 1950 sobretudo no cinema e, depois, na televisão em rede mundial — essa disseminação da cultura e dos valores gerados no *melting pot* norte-americano tornou-se avassaladora e difundiu-se não só pelo Ocidente, como ainda por vários

países ocidentais. Após a segunda metade do século XX, tendo-se já consumada a implosão das principais categorias pelas quais o mundo era pensado e vivido e tendo-se já imposta a percepção relativista e consumista da existência, com seu elevado grau de volatilidade em seus juízos e valores, o pós-modernismo surgiu como a única configuração hábil para lidar e dar conta dessa nova realidade. (p. 14)

Ressalve-se que a metáfora do caldeirão de culturas que se mesclam em um todo harmonioso foi particularmente usada para descrever a assimilação entre os imigrantes recém-chegados nos Estados Unidos após 1870 e os locais. Não estavam incluídos nela os vizinhos mexicanos, nem os escravos libertos em 1863. É esse tipo de exclusão sociocultural que justifica que não percamos o foco dos Estudos Pós-Coloniais, em nosso trabalho.

Essa “configuração pós-moderna” que mencionam Guinsburg e Fernandes constitui-se, segundo Linda Hutcheon aponta em sua obra *Poética do pós-modernismo* (1991), na forma de expressão cultural — e artística, uma vez que nem para os Estudos Culturais, nem para os pós-modernos cultura e arte podem ser dissociadas — típica da contemporaneidade. Para essa autora basilar neste trabalho, os contornos dessas manifestações não são precisos, ainda que tenham traços que o distinguem das obras modernas. Ela descreve o pós-modernismo como

(...) um fenômeno contraditório, que usa, abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia⁴⁹ — seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. (p. 19)

É importante assinalar que, para essa teórica, o pós-moderno, em sua multiplicidade, “não pode ser considerado como um novo paradigma”, nem tem a

⁴⁹ Da mesma forma como procedemos com a teoria do choque de civilizações de Huntington, em um procedimento tipicamente pós-moderno.

pretensão de se apresentar como um movimento. Devido a seu caráter questionador das grandes explicações holísticas, e das dicotomias hierarquizantes, tampouco “substitui o humanismo liberal, mesmo que o tenha contestado seriamente”. Para Hutcheon o pós-modernismo pode, no entanto, “servir como marco da luta para o surgimento de algo novo” (1991, p. 21).

A definição ou mesmo a existência do fenômeno pós-moderno, porém, não é um ponto pacífico na academia. Um de seus maiores teóricos, Frederic Jameson, tem diferenças de interpretação sobre o que é Pós-Modernismo com relação a outros pesquisadores. Em seu *Pós-Modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2006), critica-o duramente, ainda que compartilhe a compreensão do Pós-Modernismo como movimento estético e de análise de produções culturais, especialmente na literatura, com aspectos próprios:

Uma das características mais marcantes do pós-moderno é o modo pelo qual, nesse período, inúmeras análises de tendências, até agora de natureza bastante diferente — previsões econômicas, estudos de *marketing*, críticas de cultura, (...) críticas de arte ou de festivais de cinema nacional, (...) —, se aglutinaram todas para formar um novo gênero discursivo, a que podemos muito bem denominar de “teoria do pós-modernismo”. (...) é difícil discutir “teoria do pós-modernismo” de modo geral sem recorrer à questão da surdez histórica, uma condição exasperante (...), que determina uma série intermitente de tentativas espasmódicas, ainda que desesperadas, de recuperação. A teoria do pós-modernismo é uma dessas tentativas: o esforço de medir a temperatura de uma época sem os instrumentos e em uma situação em que nem mesmo estamos certos de que exista algo com a coerência de uma época, ou (...) “sistema” (...) É, então dialética, pelo menos na medida em que tem a sagacidade de usar essa incerteza como sua primeira pista e agarrar-se a esse fio de Ariadne em seu caminho. (p.14-15)

Linda Hutcheon (1991) esclarece que o pós-moderno não despreza, como expõe Jameson, tampouco recupera sentidos históricos de forma sistêmica, mas revê o próprio conceito de historicidade, usando de todos os instrumentos

disponíveis. Ela também entende que a produção cultural pós-moderna não se adjudica uma orientação teleológica:

Apesar de seus detratores, o pós-moderno não é anistórico nem desistorizado, embora realmente questione nossos pressupostos (talvez não admitidos) sobre o que constitui o conhecimento histórico.

(...) a cultura pós-moderna (...) sabe que não pode escapar ao envolvimento com tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo. Tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro.

(...) Não existe — ou ainda não existe —, de forma alguma, nenhuma ruptura. (...) a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida. (p. 14-16)

Esse questionamento da cultura de dentro dela mesma segue sempre o sentido de desconstruir os grandes relatos, como vínhamos afirmando desde o início da discussão teórica, o que corrobora Hutcheon (1991):

No pós-moderno não existe dialética: a auto-reflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto – o contexto histórico-político no qual se encaixa. O resultado dessa deliberada recusa em resolver as contradições é uma contestação daquilo que Lyotard chama de narrativas mestras totalizantes de nossa cultura, aqueles sistemas por cujo intermédio costumamos unificar e organizar (e atenuar) quaisquer contradições a fim de coaduná-las. (p. 12)

Se para Hutcheon não há ruptura entre modernismo e pós-modernismo, mas uma reflexão e diálogo deste último com o primeiro, para Jameson (2006) o prefixo “pós” assume um significado cronológico. Para ele, a obra de arte (e aqui o teórico, inclui artes plásticas, arquitetura, literatura e cinema) pós-moderna apresenta os seguintes

“elementos constitutivos”: Uma nova falta de profundidade (...), um conseqüente enfraquecimento da historicidade (...), um novo tipo de matiz emocional básico, (...) a profunda relação de tudo isso com a nova tecnologia (...) [e] a missão da arte

política no novo e desconcertante espaço mundial do capitalismo tardio ou multinacional. (p. 32)

Jameson (2006) concentra-se na recepção atual – do fim do século XX, para sermos mais precisos – para ele essencialmente pós-moderna, de obras clássicas e modernas, acrescentando mais algumas características que contrariam os dois primeiros “elementos constitutivos” por ele anunciados em sua análise. Jameson conclui, na sua apreciação de obras modernas, as quais considera superiores às pós-modernas, que nestas últimas há a presença, embora não use essa terminologia, da apropriação irônica, do uso do pastiche, da presentificação da realidade, da tradução intermediática, ou, para usar seus próprios termos, a “canibalização de estilos do passado” (p. 32-45).

Essa antropofagia de gêneros e formas com novas atribuições de sentido, ou a apropriação e hibridismo que, como vimos, são estratégias usadas pela literatura pós-colonial, que também fazem parte, como veremos, dos recursos da literatura pós-moderna. As características da arte pós-moderna, híbrida e inclassificável como os habitantes da canção de Arnaldo Antunes, compreendida como uma expressão ainda em gestação não são, por sua natureza, passíveis de serem completamente categorizadas, mas se pode fazer uma descrição sumária que nos ajude a reconhecê-las. Eduardo Coutinho⁵⁰, em seu ensaio “Revisitando o pós-moderno” (2008), oferece um traçado geral bastante norteador:

O fenômeno pós-moderno revela-se justamente naquelas obras em que se vislumbra uma pluralidade de linguagens, modelos e procedimentos, e nas quais

⁵⁰Eduardo F. Coutinho é professor de Literatura Comparada na UFRJ. Publicou *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*; *Literatura comparada: literaturas nacionais e o questionamento do cânone*. Organizou também *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*; *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*, e *Literatura Comparada: textos fundadores* (Rio de Janeiro: Rocco, 1994), este em colaboração com Tânia Franco Carvalhal.

oposições, tais como entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, esteticismo e engajamento político, literatura erudita e popular cedem lugar a uma coexistência em tensão desses mesmos elementos. Utilizando-se da paródia e de outros recursos técnicos desestabilizadores, o pós-modernismo desestrutura figuras e vozes narrativas estáveis e problematiza toda a noção tradicional de conhecimento histórico, pondo em questão, ao mesmo tempo, todas as instituições e sistemas que constituem as fontes básicas de significado e valor da tradição estética ocidental.

Não há dúvida de que muitos dos aspectos normalmente apontados como denominadores comuns nas obras consideradas pós-modernas já se achavam presentes na estética modernista, tendo alguns deles chegado mesmo a constituir dados fundamentais daquele movimento, como a auto-referencialidade, a ironia, paródia e a fragmentação da narrativa (...). No entanto, os traços de ruptura que se verificam nos textos pós-modernos (...) são muito freqüentes. (...) citem-se, a título de amostragem, o ecletismo estilístico, o resgate da historicidade ou revisita crítica ao passado, a consciência do caráter político da obra, a afirmação de uma subjetividade descentrada, a presença freqüente da mídia e a desierarquização entre o erudito e o popular. (p. 163-134)

Uma margem distante, como veremos, caracteriza-se pela paródia do gênero canônico, pela desestruturação e mescla das vozes narrativas, pelo questionamento e revisão da historiográfica tradicional e, principalmente, pela subjetividade descentrada. Uma vez esboçado esse panorama, é interessante fazer, também a título de orientação e referência posterior, uma distinção entre pós-moderno — considerando-se o momento sócio-histórico da produção artístico-cultural — e pós-modernista — considerando-se seus recursos estéticos. Essa terminologia torna-se mais clara com a explicação que propõe Ricardo Souza⁵¹ (2008):

⁵¹Professor da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Ricardo Timm de Souza é conhecido pela interface que faz da Filosofia com outras áreas, principalmente ética, literatura, cultura brasileira, alteridade, fenomenologia, estética e história da cultura ocidental. É autor, entre outros, de *Ocaso: contos de entreluz*, *Ainda além do medo: filosofia e antropologia do preconceito* e *Filosofia mínima: fragmentos de fim do século*.

(...) enquanto o pós-modernismo se refere, efetivamente, a um determinado modelo de *mentalidade*, que se expressa, por exemplo, em determinadas formas de arte, a pós-modernidade é um *fenômeno cultural de fundo*, que se refere à base de auto-compreensão da contemporaneidade após a derrocada de projetos totalizantes. (p. 87)

Como a expressão artística não pode ser compreendida sem seu contexto de produção — o que é, neste caso, tanto mais difícil de descrever pelo fato de estarmos inseridos nele — e vice-versa, justifica-se, assim que, não só lancemos mão de outras áreas do conhecimento, mas nos detivéssemos na descrição da conjuntura pós-colonial e pós-moderna em que o romance de Phillips se insere e com o qual dialoga.

Ricardo Souza (2008) também comenta que o fenômeno pós-moderno é alvo de suspeições por sua essência questionadora, explicando que há a necessidade de novas perspectivas não só para sua compreensão, mas para o entendimento de todo o pensamento contemporâneo:

Nascida sob o signo suspeito da ambigüidade, a questão pós-moderna é, simultaneamente, uma das mais difíceis tramas culturais da contemporaneidade e uma estrutura de complexidade cuja compreensão de raízes se afirma como das mais necessárias; de sua inteligibilidade depende, de certa forma, a inteligibilidade de desenvolvimentos e estruturas novas de mundo, aos quais os parâmetros da tradição não conseguem fazer justiça. Compreender a questão pós-moderna — não em termos de sua “solução” taxionômica ou redução a alguma categoria vaga, mas como provocação à racionalidade contemporânea em suas mais variadas formas — é um passo complexo e necessário para a compreensão também dos grandes impasses e promessas que assoberbam os tempos que correm.

(...) a variedade de interpretações e formas de abordagem desse fenômeno é imensa e crescente a cada dia (...). Isso requer a quem o pesquisa a necessidade de delimitações estratégicas na floresta das novidades. (p. 85-86)

Perry Anderson (1999) também pesquisa o uso e sentidos dos termos “pós-moderno” e “pós-modernidade” usando, para isso, parâmetros estéticos tradicionais. O autor expõe como “a idéia de um ‘pós-modernismo’ surgiu pela primeira vez no mundo hispânico, na década de 1930, (...) para descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo” (p. 10). Anderson se apropria do conceito que Jameson entende como pós-modernismo, e discorre sobre ele: é “o conflito entre realismo e modernismo, cuja navegação e renegociação é ainda inevitável para nós hoje” (p. 10-59). Perry Anderson é, como Jameson, contumaz na crítica das características pós-modernas que identifica nas obras de Andy Warhol, a saber, a mistura de gêneros, a tradução intermediática e a apropriação irônica:

Com o Warhol posterior, de fato, veio inegavelmente um pós-moderno completo: mescla indiferente de formas – artes gráficas, pintura, fotografia, cinema, jornalismo, música popular; abraçamento calculado ao mercado; reverência heliotrópica à mídia e ao poder. (p. 113)

Reverenciando as mídias, como quer Anderson (1999), ou questionando-as como partícipe delas, como pondera Hutcheon (1991), é fato que o Pós-Modernismo dialoga com elas, uma vez que contesta a delimitação e hierarquização entre alta cultura e cultura de massa. Para o pós-moderno uma obra pode ser considerada artística independentemente de seu veículo ou suporte – e de sua “pureza”, desde que suscite emoções, relacione ideias e conhecimento de mundo do leitor-espectador, estimule sua consciência. A estética pós-modernista subverte ou revisita formas e gêneros, como veremos mais adiante, na análise do romance *Uma margem distante*. Além disso, não só tem pontos em comum como interage com a teoria pós-colonial, como conclui o próprio Anderson, quando afirma que:

O modernismo (...) não está sendo sucedido por um totalizante pós-modernismo ocidental, mas por uma nova estética híbrida na qual novas formas de comunicação e exibição estarão sendo constantemente confrontadas por novas formas vernáculas de invenção e expressão, para além do “sufocante discurso europeu” do último modernismo e também do pós-modernismo. O mesmo tipo de objeção adquire forma mais doutrinária no corpo da “teoria pós-colonial”. (p. 136)

Como já comentado o pós-modernismo não pretende ser totalizante, nem mesmo totalmente “ocidental”, a não ser pelo fato que questiona os padrões ocidentais com base neles mesmos. Para detalhar uma de suas distinções com relação ao modernismo, recorramos mais uma vez ao traçado geral do contexto histórico em que a arte pós-moderna é produzida, apresentado por Jacó Guinsburg e Eliane Fernandes (2008):

Com o solapamento das bases já caducas herdadas do romantismo e reformuladas pelo modernismo, o pós-modernismo traz à baila a saída útil e embutida na nova visão pragmática: tudo é permitido, inclusive negar as origens, desde que um objetivo supostamente válido seja instaurado. (...) Em tese, pois, se tudo é lícito, nada pode ser descartado — nem o mercado de consumo, nem as minorias, nem as exclusões nem sequer as opressões e os preconceitos existentes nas dobraduras sociais: seja o que e como forem, terão de ser expressos e ajustar-se aos novos tempos. (p. 14)

Ao resumir o macro-organismo em que se gesta o pós-modernismo, os pesquisadores fazem uma observação que ressalta a convergência de ação investigativa de pós-modernismo e pós-colonialismo, ou seja, a atenção dispensada aos grupos segregados e às tensões sociais que decorrem dessa segregação. São tantas as questões comuns entre pós-colonialismo e pós-modernismo, como vimos, que permitem Eduardo Coutinho (2008) a comentar que seus objetos de estudo e argumentos concorrem de tal forma que chegam a se confundir, por vezes:

Essa crítica ao logocentrismo, ou à hierarquização dos discursos, que privilegiava os detentores do poder nas sociedades ocidentais, e o combate à noção de identidade inequívoca aproximaram o pós-modernismo de outra tendência contemporânea dos estudos universitários, (...) os chamados estudos culturais. Também nessa seara, assim como na dos estudos pós-coloniais, os seus adeptos recusaram-se a reconhecer a aproximação de argumentos semelhantes. (p. 166)

Como já citado e comentado por Milner (2007), os Estudos Pós-Coloniais constituem-se em uma linha dimanada dos Estudos Culturais. Existem, inclusive, pesquisadores que se referem a eles como estudos culturais pós-coloniais. É evidente, também, pelo até então exposto, que há coincidência significativa entre pós-modernismo e pós-colonialismo, no que se refere a assuntos, temas e mesmo procedimentos. As três linhas teóricas valem-se, em suas argumentações, tanto de princípios e métodos externos a eles — a História, a Sociologia, a Psicologia, o pós-estruturalismo, o materialismo científico, a noção de imaginário coletivo, para citar alguns —, quanto de hipóteses próprias, como a Outrização, a tradução e a apropriação. Seja como for, não existe uma contenda entre as teorias pós-coloniais e as pós-modernas, nem uma proposição de negar ou excluir argumentos exclusivos a cada uma dessas linhas, mas de acrescentá-los entre si. Homi Bhabha (2005), ao discutir a questão dos nacionalismos e dos localismos, aponta algumas conexões e discrepâncias entre a crítica pós-moderna e a pós-colonial:

(...) a crítica pós-colonial (...) reinscreve as relações culturais entre esferas de antagonismo social. Os debates atuais do pós-modernismo questionam a astúcia da modernidade — suas ironias históricas, suas temporalidades disjuntivas, seus paradoxos do progresso, sua aporia da representação. Haveria uma profunda mudança nos valores e juízos dessas interrogações, se elas se abrissem ao argumento de que as histórias metropolitanas da *civitas* não podem ser concebidas sem se evocarem os selvagens antecedentes coloniais dos ideias de civilidade. (...) A perspectiva pós-colonial nos força a repensar as profundas limitações de uma noção “liberal” consensual e conluiada de comunidade cultural. Ela insiste que a

identidade cultural e a identidade política são construídas através de um processo de alteridade. (p. 244)

Segundo Bhabha, o pós-modernismo seria mais bem sucedido se considerasse o caráter selvagem do *establishment* ocidental. Sem discordar dele, entendemos, ao menos para os efeitos desta pesquisa, que a abordagem pós-moderna não se contrapõe, nem se confunde, à pós-colonial, mas juntas, podem contribuir, no que têm de semelhanças e diferenças, para o desvendamento de sentidos da literatura produzida em seu bojo, como *Uma margem distante*. Embora partam de pontos distintos, lançam seus novos olhares em todos os sentidos, como conclui Souza (2008):

A proliferação de novas faces de sentido, que se transmutam potencialmente em novas *interfaces*, indica a necessidade da abordagem de uma situação de *limites da imanência do pensamento enquanto desdobramento de si mesmo*, limites que se configuram pelo choque, pelo *traumatismo* que a racionalidade sofre quando algo diferente dela se transforma, do *neutro* das idéias bem arranjadas ao *abrasivo* da irresolução que clama pelo tempo que as novas linguagens — linguagens do *dizer real*, e não do meramente “já dito”, do representado, manuseável e violentável — exigem. (p. 97)

Da mesma forma, pós-colonial e pós-moderno caracterizam-se, como vimos, não só por contestar modelos teleológicos e hierarquizações binárias, mas também por não aceitar o próprio conceito de centro hegemônico e a necessidade da instauração de dicotomias. Linda Hutcheon (1991) explica esse caráter descentralizador, deslocador ou ex-cêntrico da literatura pós-modernista:

A partir de uma perspectiva descentralizada, (...) se existe um mundo, então existem todos os mundo possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna. Na teoria psicanalítica, filosófica e literária do pós-modernismo, a nova descentralização do sujeito e de sua busca no sentido da individualidade e da autenticidade teve importantes repercussões (...). (p. 85)

Ao aceitar sua índole ex-cêntrica, como quer Hutcheon, e rejeitar simplificações maniqueístas, como as oposições binárias dominante *versus* dominado, alta cultura *versus* cultura de massa, tanto Pós-Colonialismo como Pós-Modernismo — e assim podemos afirmar que o prefixo “pós”, em ambas as linhas, não significa uma suplantação do antigo pelo novo, nem do Outro pelo Eu, ou mesmo da troca de posição entre superior e inferior, mas se trata de apagar esse pensamento dual, de celebrar as diferenças, as especificidades, o “dialogizado e o híbrido” (HUTCHEON, 1991, p. 85). Significa, em ambos os casos, “além de, mas vinculado a” em que ambos questionam estereótipos artísticos e sócio-culturais inerentes à condição (pós-) colonial e (pós-)moderna, desafiando os grandes gêneros canônicos e as narrativas mestras, no sentido de construir uma estética autônoma e representativa da condição humana, em uma época em que fronteiras e certezas se reconfiguram.

É por meio de suas teorias que nos propomos a analisar *Uma margem distante*, um romance que foi criado no bojo dessas “novas estéticas híbridas”, como produto da observação e criação discursiva de um autor deslocado, porque sujeito pós-colonial e pós-moderno.

2 AS MUITAS MARGENS EM UMA MARGEM DISTANTE

Ainda que os Estudos Culturais, pós-modernos e pós-coloniais nos permitam estabelecer relações com outras áreas do conhecimento além da própria literatura, não nos podemos furtar a ressaltar como Caryl Phillips maneja o discurso, usando e subvertendo recursos da narrativa literária.

Utilizaremos, para descrevê-los, os conceitos da narratologia propostos por Gerard Genette (1979), e sua apropriação e subversão pela estética pós-moderna. Este teórico propõe que se denomine história o significado ou conteúdo narrativo – a sequência de fatos – da narrativa ficcional. Sem o intuito de ser tautológico, esclarece que a narrativa é “o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos (p. 23-25)”, é o conjunto (incluindo tempo e espaço) da situação fictícia na qual a história acontece. Especifica que “no uso corrente, a **diegese** é o universo espaço-temporal designado pela narrativa; logo, na nossa terminologia, nesse sentido geral, diegético=‘que se relaciona com ou pertence à história’” (p. 273). Já o narrador é quem conta essa história, enuncia essa narrativa, e o modo como o faz, é a narração.

No contexto criado na narrativa, é importante determinar como os elementos do discurso narrativo se relacionam com a disposição cronológica desses mesmos elementos na história. Partindo de uma igualdade hipotética entre a temporalidade da narrativa e a da história, Genette, como os clássicos, chama de anacronias às discordâncias entre a ordem da história e a da narrativa (p. 33-46). O teórico francês propõe que o movimento de retrospectão, de recuo em relação ao tempo da história se denomine **analepse** (*flashback*, no jargão cinematográfico) (p. 47-64). Ao ato de

“contar ou evocar de antemão um acontecimento subsequente”, recomenda o nome de **prolepse** (*flashforward*) (p. 65-84). Phillips, como veremos, fragmenta tanto a temporalidade na narrativa, que em alguns segmentos narrativos não se pode definir o que aconteceu primeiro.

Outro conceito utilizado na análise literária, revisado pelo francês e bastante utilizado por Phillips no romance é o de monólogo interior ou **fluxo da consciência**, que se caracteriza pela ausência de uma introdução declarativa de parte do personagem. O fluxo de consciência distingue-se do discurso indireto livre. No primeiro, a voz da personagem tem total autonomia, diferente do último, em que as vozes do narrador e da personagem se confundem.

A perspectiva narrativa, tradicionalmente conhecida como ponto de vista ou foco narrativo, para Genette, é um pouco mais complexa. Distinguindo modo e voz narrativos, ele procura identificar qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa, ou seja, quem exatamente é o narrador. Em outras palavras, ele procura responder às perguntas “quem vê?” e “quem fala?”. Para responder à primeira pergunta, Genette elege o termo “níveis narrativos”. Dentro desses níveis, existe o **narrador extradiegético**, que se encontra fora do universo da diegese, relatando uma história em que pode ter tomado parte ou não. Há também o **narrador intradieгético**, que se situa dentro da diegese; tomando, circunstancialmente, o papel de narrador dentro da história. É importante não confundir, explica Genette, a categoria de intra ou extradiegético, relativa ao nível narrativo com as categorias de “voz” (quem fala), a saber, o narrador heterodieгético e o homodieгético. O **narrador heterodieгético** está ausente da diegese, não participa dela; sua voz é semelhante à da terceira pessoa, embora os verbos que marquem sua presença no discurso não estejam, necessariamente, nessa terceira

pessoa. Do mesmo modo, o **narrador homodiegético** é próximo de um “eu” que narra, embora possa ser anônimo. O estatuto do narrador, para Genette é determinado tanto pela posição (de quem vê, extra ou intradiegética) da narração, como pela voz (de quem fala, hetero ou homodiegético) na narrativa. Caryl Phillips utiliza, em *Uma margem distante*, diversas vozes e níveis narrativos, assumidos, em sua maioria, pelos dois protagonistas — um recurso característico do pós-modernismo —, alternadamente, em cada uma das cinco partes do romance, as que chamaremos capítulos.

Esses capítulos tampouco seguem a organização típica do romance. Não há títulos que os identifiquem, somente números romanos, os quais aparecem apenas após o primeiro trecho. O tempo e o espaço da narrativa são trocados nos fluxos de consciência entremeados com os relatos do narrador. Às vezes uma pequena linha em branco anuncia essa troca súbita, outras vezes, a mudança não tem marcação. Já desafiado com essas analepses (*flashbacks*) e prolepses (*flashforwards*) dessa diegese esfacelada, o leitor embrenha-se pela segunda parte em outro tempo-espaço, sem entender como a personagem principal (ou **focalizado**) deste trecho se relaciona com o focalizado da parte anterior. Esse é também, um recurso estético e de criação de sentido tipicamente pós-modernista, na descrição Linda Hutcheon (1991). Segundo ela, na narrativa pós-moderna há, em geral, um

(...) questionamento textualizado de toda a noção de focalização narrativa: o que é um centro de consciência? Quais são suas implicações em termos de totalização da perspectiva? A estrutura fragmentada (...) desafia as tradicionais convenções narrativas realistas do registro do sujeito como sendo coerente e contínuo, sugerindo que a fragmentação e a reprodução também são condições da subjetividade (...) esse é o eu social e político, e também fragmentado e descontínuo. (p. 116)

O leitor pode pensar, até um parágrafo antes de terminar de ler, que se tratam de relatos independentes, ou até mesmo contos, caso não tenha atentado ao subtítulo “romance”, presente na capa (no original e na tradução). Essa narrativa desafia mesmo o leitor experiente, provocando uma sensação de desnorteamento similar à que sofrem as personagens principais, sujeitos tanto mais fragmentados por procurarem um sentido teleológico em seus percursos. Nem capítulos, nem narradores têm posições ou limites estabelecidos:

O (...) debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. (HUTCHEON, 1991, p. 26)

Os núcleos tradicionais tampouco existem: são dois protagonistas, e não se pode determinar qual é o mais importante. Cada seção acontece num espaço distinto, tem um estilo, uma estrutura narrativa e narradores diversos, apresentados por meio de vozes que se mesclam, sobrepõem ou simplesmente trocam de lugar. Muitas vezes o leitor não pode precisar quem está narrando, devido a essa manipulação da diegese, que é também:

(...) consequência dessa ampla indagação pós-moderna sobre a própria natureza da subjetividade é o freqüente desafio às noções tradicionais de perspectiva, especialmente na narrativa (...). Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

Silviano Santiago (1989) concorda que esse uso cuidadoso da polifonia e, segundo ele, a troca súbita de níveis e focos narrativos distinguem o narrador pós-moderno. Acrescenta ainda o caráter auto-reflexivo do(s) narrador(es) e seu papel na construção da narrativa metaficcional:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem que dar “autenticidade” a uma ação (...). Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (p. 40)

A indicação de “romance”, na capa, como mencionado, pressupõe que protagonistas e enredo sejam ficcionais. Há, no entanto, várias menções a fatos atuais, a pessoas e lugares que realmente existem, a situações verossímeis e de conhecimento público, além de denúncias e discussões referentes ao contexto sócio-político atual que podem induzir o leitor, mesmo experiente, a duvidar da ficcionalidade do texto. Será um romance histórico que protege a identidade dos protagonistas ou mesmo o país do refugiado africano, ou a cidade da professora? Essa presença de testemunhas que nos permitem viver a história, reconstruir e refletir sobre nosso papel no contexto social por meio da narrativa é, certamente, um esforço de valor que surpreende o leitor pelo diálogo do romance com a conjuntura que o cerca, e desafia sua capacidade de compreensão. Romance não-ficcional ou romance histórico? Uma definição apropriada a esse tipo de obra poderia ser “metaficção historiográfica”, proposta por Hutcheon (1991). Para a teórica, a metaficção historiográfica é constituída por romances

(...) intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. (...) Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa — seja na literatura, na história ou na teoria — tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (...) ela sempre atua dentro das convenções

para subvertê-las. Não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional. (p. 21-22)

Uma margem distante é uma metaficção que oferece material, do ponto de outra vertente teórica que é alvo de suspeições de parte da tradição acadêmica, a História do tempo presente, para uma profunda reflexão sobre a realidade sócio-política da Inglaterra do começo do século XXI.

Investiguemos seu caráter histórico: Uma das primeiras referências ao “mundo exterior”, no romance, é o nome da cidade onde a primeira protagonista mora, Weston. Há tantas cidades e vilarejos chamados Weston no Reino Unido, e especificamente na Inglaterra, que não é possível localizar uma. O assistente pessoal de Caryl Phillips, Donald Winchester, respondeu, via correio eletrônico, que a cidade de Weston, assim como o vilarejo de Stoneleigh, são ficcionais⁵². Ao que tudo indica, foi justamente por ser um nome comum, de difícil identificação, o que motivou a escolha do nome da cidade que, assim, torna-se verossímil o suficiente para que o leitor — inglês, ao menos — a reconheça como tal. A localização e as ações das personagens poderiam estar em qualquer cidadezinha da Inglaterra.

Outra inserção do contexto sócio-histórico na narrativa, que lhe empresta verossimilhança, é menção à greve geral dos mineiros, que teve como resultado o fechamento das minas de carvão. Passeando pela cidade ficcional, Dorothy reflete: “Aparentemente, a maior coisa que aconteceu em Weston foi a Sra. Thatcher fechar as minas de carvão, e isso foi há [mais de] vinte anos” (MD, p. 8⁵³). Para reforçar o

⁵²Dear Patrícia – thank you for your enquiry. The location you refer to in *A Distant Shore* is fictional. Best, Donald. (dwinchester@apwatt.co.uk).

⁵³Todas as citações ao romance *Uma margem distante* serão da edição que consta das referências e documentadas no texto pela abreviação MD, seguida do número da página.

vínculo com a realidade histórica, a cidade apresenta características de vilarejos de trabalhadores.

A única história a respeito deste lugar está provavelmente na arquitetura. Os terraços em ambos os lados da estrada principal são de típicas casas de mineiros, construídas com tijolo de vermelho fosco; os moradores originais deviam ter que se banhar na cozinha, e seus banheiros deveriam estar no final da rua. No entanto, essas casas há muito tempo foram reformadas, e a sujeira⁵⁴ foi ejetada das fachadas da maioria, de forma que agora elas parecem quase graciosamente antiquadas. (MD, p. 8-9)

Os banheiros no fim da rua e os banhos na cozinha remetem às cenas de *Germinal*, romance de Émile Zola lançado em 1885, no mesmo período em que os mineradores ingleses começaram suas primeiras reivindicações. Zola, dentro do espírito realista-naturalista criou, ao mesmo tempo, um romance e um estudo científico, e no intuito de denunciar, sem a interferência de emoções, todas as condições subumanas que os trabalhadores de minas de carvão tinham de suportar. Foram dois meses em que trabalhou, comeu, dormiu, viveu e conviveu com uma comunidade de mineiros.

No romance de Phillips, a luta dos mineiros já acabou há muito tempo, mas antigas comunidades como a de Weston ainda têm que conviver com suas sequelas. O fechamento da minas não foi acompanhado de novas oportunidades de atividade econômicas na cidade. As primeiras minas foram, de fato, fechadas pela então primeira-ministra, Margaret Thatcher no começo dos anos 1980, em um processo que atingiu seu ápice após a greve nacional dos trabalhadores do carvão, que durou quase todo o ano de 1984, como se observa na sinopse de reportagem da época:

⁵⁴A sujeira é um importante marcador social para Dorothy. A foto de atualmente as casas estarem limpas é, para ela, um sinal de que sua origem inferior foi quase apagada.

Crê-se que a perspectiva de fechamento das minas de carvão na Grã-Bretanha esteja impulsionando setores moderados para abordagens mais militantes. Liderada por Arthur Scargill, da União Nacional de Mineiros, a greve é, para muitos a única esperança de garantir um futuro para a indústria de mineração. No estúdio, Scargill e Ned Smith, do Conselho Nacional do Carvão discutem as questões relacionadas com esta onda de ações da indústria⁵⁵ (BBC, 04/1984, s/p).

Em 1990, as três últimas minas que ainda resistiam não foram mais capazes de se manter em operação. Um casal de irmãos, filhos e netos de mineiros, comentam sobre isso num programa da BBC:

Susan Ord tinha apenas dois anos de idade, e seu irmão acabara de nascer, quando seu pai, Brian, e seu avô, George, apareceram no documentário da BBC "Um Ano na Vida: por Craghead". Duas décadas depois, Susan e o jovem Brian juntam-se a Paul Watson para rever o filme e falar sobre as mudanças – felizes e trágicas – por que sua família passou nos últimos anos. (BBC, 01/1990, s/p)⁵⁶

Isso localiza o tempo presente da narrativa no início dos 2000, constatação corroborada pela alusão ao contexto pós-ataque de 11 de setembro de 2001, no comentário: "Todo o mundo quer ficar longe dos muçulmanos" (MD, p. 90), proferido por uma personagem secundária.

Ainda no rastro de referências históricas, o leitor, após juntar os fragmentos esparsos pelos relatos, toma conhecimento da guerra entre etnias que sucede no país de Solomon, na África:

⁵⁵Versão em inglês: The prospect of closure for collieries across Britain is believed to be pushing moderate areas towards more militant approaches. Led by Arthur Scargill of the National Union of Mineworkers, many believe that participation in the strike is their only hope of securing a future for the mining industry. In the studio, Scargill and Ned Smith of the National Coal Board discuss the issues surrounding this wave of industrial action.

⁵⁶Versão em inglês: Susan Ord was just two years old and her brother newly born when their father Brian and grandfather George appeared in the BBC documentary 'A Year in the Life: For Craghead'. Two decades later, Susan and young Brian join Paul Watson to review his film and talk about the changes - both happy and tragic - that their family has been through in the intervening years.

Nós éramos a menor das tribos (...). Tentávamos fazer o que era melhor para nós mesmos, e o que era bom para nosso pequeno e jovem país. Só queríamos viver em paz com nossos irmãos... mas ficou claro que isso não era possível. Meu pai falou que eles tinham inveja de nós, pois nosso povo tinha muitos negócios; não só em nossa capital em nossa terra tribal do sul. (...) Foi só depois que um dos nossos foi eleito para a presidência que o verdadeiro problema começou. As matanças. (MD, p. 154)

Nesses morticínios, tanto governo como rebeldes arregimentam meninos como soldados. Na descrição de Solomon: “São seis soldados vestidos com uniformes cáqui de faxina e bandanas vermelhas em volta das cabeças (...) Todos têm apelidos. (...) São jovens. Garotos” (MD, p. 96). Solomon é acusado de deserdar sua própria tropa por não concordar com seus métodos excessivamente violentos, como estupros e desmembramentos, ao mesmo tempo em que é procurado pelo exército do governo. Sem saída, junta-se a outros fugitivos numa travessia clandestina para chegar à Inglaterra. A odisséia começa com um deslocamento terrestre : “(...) nem bem encontrou um pequeno espaço no qual se deitar, sentiu o peso opressivo de uma lona pesada sendo jogada por cima dele e firmemente presa dos lados do caminhão” (MD, p. 107).

O país é escolhido pelo fugitivo pelo idioma que ele e outro companheiro de jornada, Bright, compartilham: “Eu falo a língua, portanto vou para a Inglaterra reivindicar minha casa e minha remuneração” (MD, p 151). Com essa fala configura-se claramente o reencontro colonial, ou o encontro colonial às avessas: os membros da ex-colônia buscam não só acolhida, mas um ressarcimento — do qual Bright se sente merecedor — na antiga metrópole. Note-se que a língua, considerada um elemento unificador, no caso das nações que se organizavam no século XIX, não é condição suficiente para que alguém faça parte da comunidade inglesa imaginada por Bright.

Voltando às pistas historiográficas do romance, o leitor pode fazer o exercício de aventar a localização da nação de Solomon entre tantos países africanos que sofrem dos mesmos problemas. As características e datas aproximadas do conflito entre etnias apontam para o genocídio de Ruanda, de 1994. Esse país tem, no entanto, além de suas línguas originais, o francês como língua oficial, o que o descartaria como pátria do refugiado.

Pode-se também considerar que ele tenha vindo de um dos oito países envolvidos na Segunda Guerra do Congo, que durou, oficialmente, de 1998 a 2003. Essa foi também conhecida como a Grande Guerra de África, um dos conflitos mais mortíferos desde a Segunda Guerra Mundial: República Democrática do Congo, Angola, Chade, Ruanda, Burundi, Namíbia, Zimbábue, Uganda. Destes, apenas os três últimos têm o inglês como língua oficial. Uganda não se encaixa totalmente em nossa hipótese porque, ainda que haja notícias de recrutamento de meninos como soldados, não é uma nação pequena.

É provável, ainda, que Solomon tenha vindo da Serra Leoa, um país “pequeno e jovem”, cujos conflitos interiores, alimentados por sua produção de diamantes, duraram, oficialmente, de 1991 a 2003. As crianças-soldado também são uma característica desse conflito.

Ainda que não se possa definir exatamente qual é o país do refugiado, ou precisamente por isso, há suficientes pistas, como no caso de Weston, para criar o efeito de verossimilhança, o que faz com que o leitor identifique a pátria de Solomon como um país africano real, com essas características. Além disso, há a escolha do(s) narrador(es), que não nomeia o país justamente para indeterminá-lo, confirmada pelo autor em entrevista:

Entrevistador: Outra perspectiva importante no livro é a de Gabriel, um africano que viaja para a Inglaterra para escapar dos horrores em sua terra natal. Você viajou para a Serra Leoa, oficialmente a nação mais pobre do mundo e também um das mais violentas da África. Esse personagem é baseado em pessoas que conheceu nessa viagem?

Phillips: Não. Fui para Serra Leoa depois que o livro foi publicado na Inglaterra. Não baseei esse personagem em nenhum contexto, viagem ou país africano específico. No entanto, tinha em mente Ruanda, Libéria, Congo e Serra Leoa. Tenho viajado bastante pela África subsaariana, mas tentando evitar (sabiamente, creio) zonas de guerra. Mas se lê, se ouve, se observa⁵⁷. (TURNER, 10/2007, s/p)

Da mesma forma que ocorre com “cá” (Inglaterra), e “lá” (país africano), e no trajeto entre eles, essa imprecisão geográfica na ficção produz um grande efeito no leitor, em termos de identificação com o contexto e reflexão sobre os acontecimentos inseridos nele. Aquele leitor que desconheça as referências históricas, fatos ou localizações de existência comprovada, tomará todos os eventos que envolvem o país africano e a pequena cidade inglesa como reais, ou que bem poderiam sê-lo. Linda Hutcheon (1991), em sua explanação sobre a metaficção historiográfica, corrobora essa percepção:

O pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. (...) E conclusão que se tira é que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de “historicidade autêntica”. (...) essa mistura do histórico e do fictício (...) é o principal meio de fazer com que o leitor se conscientize sobre a natureza específica do referente histórico. (p. 122-123)

⁵⁷Versão em inglês: Q. The other major perspective in the book is that of Gabriel, a black African man who journeys to England to escape horrors in his homeland. You've traveled to Sierra Leone, officially the poorest nation in the world and also one of the most violent in Africa. Is this character based on people you met on that trip?

Phillips: No, I went to Sierra Leone after the book was published in England. I didn't base Gabriel's character, background, or journey on any particular African country. However, I did have in mind, Rwanda, Liberia, the Congo, and Sierra Leone. I have traveled pretty extensively in sub-Saharan Africa, but I've (wisely, I think) tried to avoid war-torn zones. But one reads, listens, observes.

Nota-se, assim, o cuidado na construção da personagem de Solomon, com relação a sua posição na conjuntura social: sua história apresenta características comuns o suficiente para que se reconheçam várias nacionalidades africanas a que ele possa pertencer, mas particulares o bastante para que se distingam determinados conflitos no continente e, não menos importante, permitam que o leitor reconheça Solomon como uma pessoa comum, mas, acima de tudo, um indivíduo com sentido de honra, ideias e ambições, com o qual é possível se identificar.

Do mesmo modo, essa localização difusa tanto de lá como cá cria também a sensação de que o problema transcende — como de fato o faz — o mero espaço. Lembremo-nos da reconceituação do espaço proposta por Doreen Massey⁵⁸, junto à descrição do contexto pós-colonial: tempo e espaço, seja onde for, estão intimamente relacionados. O artifício colonial de desvincular o espaço do país dominado de sua história, ao mesmo tempo em que se imbuí a metrópole do sentimento de nacionalismo e de superioridade etnocultural influencia ambas as instâncias: uma vez que os habitantes de uma ex-colônia tenham sido aculturados aos valores e língua ingleses, cria-se em seu imaginário, quase de forma automática, o sentimento de pertencer a essa cultura maior, de ser um dos filhos da “pátria-mãe”.

Na outra margem, na antiga pátria-mãe, os habitantes da Inglaterra — e note-se que todos os personagens do romance se referem à Inglaterra, não à Grã-Bretanha, nem ao Reino Unido, tal qual ponderava Stuart Hall ao se referir que não existe, de fato, uma “britanidade⁵⁹”, mas muitos tipos de britânicos que não convivem pacificamente — sentem-se bastante desamparados pela mãe, que não dá conta de

⁵⁸Capítulo 1, p. 25 deste trabalho.

⁵⁹Capítulo 1, p. 29 deste trabalho.

atender suas necessidades básicas de moradia, emprego, saúde e educação. Como renunciar à sua superioridade inerente, abrindo mão de sua missão civilizatória?

Essas personagens ficcionais de lá e cá — que bem poderiam ser reais — sofrem, assim, a “crise de identidade” do homem pós-colonial e pós-moderno, passando, nessa busca, por conflitos, encontros e desencontros verídicos – ou que poderiam sê-lo. Em suas tentativas de reconhecer e se adaptar a um grupo social que lhes garanta estabilidade, ou em uma zona de conforto, vão experimentando uma sensação de incompletude, a mesma que o leitor sente ao tentar estabelecer uma linha narrativa. Caso este último, como as pessoas comuns personificadas por Dorothy e Solomon, creia em conceitos estáveis e bem delimitados, seja um grupo social, seja uma estrutura narrativa, o desconforto será ainda maior. Tal efeito de perda da estabilidade é também alcançado pela (des)construção da narrativa. A fragmentação das *personas*⁶⁰ é também a fragmentação da diegese. Os acidentes e peripécias no percurso psicológico das personagens são construídos pelas idas, vindas e interrupções da narrativa. Em outras palavras, a falta de linha narrativa gera uma sensação de desequilíbrio e desalento no leitor, análoga à que sofrem as personagens. Buscamos respaldo novamente em Hutcheon (1991), quem confirma que a subversão da práxis romanesca, na metaficção historiográfica é a responsável por impressões como essas, sentidas pelo leitor:

A ficção pós-moderna desafia o formalismo estruturalista/modernista e quaisquer noções mimeticistas/realistas de referencialidade. (...) usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e

⁶⁰ Identidades psicológicas.

auto-reflexivo, sempre consciente de seu status de discurso, de elaboração humana.

(...)

Obras pós-modernas (...) desafiam a individualidade e a unidade narrativas em nome da multiplicidade e disparidade. Por meio da narrativa, elas apresentam uma corporalidade fictícia em vez de abstrações, mas ao mesmo tempo tendem a fragmentar, ou ao menos instabilizar, a tradicional identidade unificada ou subjetividade de caráter. (p. 78-79, p. 123)

Phillips faz mais do que retratar identidades perdidas no mundo pós-moderno, que globaliza a troca de mercadorias, mas não tolera o intercâmbio de pessoas. Ele problematiza a representação dos atores pós-coloniais, não como os indivíduos rasos das “narrativas miméticas ou realistas”, simples vítimas ou agressores, mas como sujeitos paradoxais. Homi Bhabha (2005) explica que a autenticidade ilusória da identidade é assim questionada na metanarrativa realista, um conceito que se aproxima da metaficção historiográfica de Hutcheon:

Mover o enquadramento da identidade do campo de visão para o espaço da escrita põe em questão a terceira dimensão que dá profundidade à representação do Eu e do Outro — aquela profundidade de perspectiva que os cineastas denominam de quarta parede e que os teóricos literários descrevem como a transparência das metanarrativas realistas. (p. 81)

A quebra da estrutura convencional de capítulos, nessa metaficção, desorienta o leitor até o término do segundo trecho, quando a obra se revela, de fato, um romance – e não relatos independentes. Do mesmo modo, os espaços em branco da história deixados em cada um dos capítulos só são completados no seguinte e assim por diante até que, terminado o último deles, ainda fiquem muitas indagações. Caso o leitor não esteja aberto a questionar seus próprios conceitos, a ultrapassar os limites das formas tradicionais, ou as fronteiras entre a ficção e realidade em que ela foi criada, o(s) sentido(s) — ressalve-se que não o fechamento

ou “chave” de compreensão — da obra não se organizarão. Bauman comenta que essa mudança de atitude do leitor, de despir-se voluntariamente de convenções e regras orientadoras com o intuito de lidar ou mesmo desfrutar dessa desestabilização, é necessária na recepção e construção constante de novos significados da obra pós-moderna, que não se apresenta acabada para fruição:

As normas pelas quais a obra foi construída podem ser encontradas, caso possível, só *ex post facto*: no fim do ato da criação, mas também no fim da leitura ou exame — uma vez que cada ato de criação é único e sem precedentes, não ser referindo a quaisquer antecedentes a não ser citando-os, isto é, arrancando as citações de sua situação original e, assim, arruinando, em vez de afirmar, seu significado original. As regras estão perpetuamente se fazendo, sendo buscadas e encontradas, cada vez de uma forma analogamente única e como um evento analogamente único (...). Nada da forma em que acontece tais regras serem encontradas foi de antemão determinado pelas normas ou hábitos existentes, autorizadamente sancionadas ou aprendidas a se reconhecerem como sendo corretas. (...) A criação e recepção, do mesmo modo, são os processos da descoberta permanente e nunca será provável uma descoberta descobrir tudo o que há para ser descoberto, ou descobri-lo de uma forma que frustre a possibilidade de uma descoberta inteiramente diversa... A obra do artista pós-moderno é um esforço heróico de dar voz ao inefável, e uma conformação tangível ao invisível, mas é também (obliquamente, através da recusa a reafirmar os cânones socialmente legitimizados dos significados e suas expressões) uma demonstração de que é possível mais do que uma voz ou forma e, desse modo, um constante convite a se unir no processo de criação de significado. (BAUMAN, 1998, p. 133-134)

É importante, de fato, que o leitor não busque no romance nem sentidos transcendentais, nem explicações teleológicas, mas compactue com seu caráter fragmentário e incompleto, usufruindo da narrativa a partir dos detalhes, como este trabalho se propõe a fazer.

3 O BREVE ENCONTRO DAS MARGENS

Clavo mi remo en el agua/ Llevo tu remo en el mío/ Creo que he visto una luz al otro lado del río/ (...) Sobre todo creo que no todo está perdido/ Tanta lágrima, tanta lágrima y yo, soy un vaso vacío/ En esta orilla del mundo lo que no es presa es baldío⁶¹.

Canção de Jorge Drexler

A forma transgressora do romance é usada para retratar o encontro dessas duas naturezas também transgressoras, como a de seu autor. *Uma margem distante* revela como e quando duas vidas que, aparentemente nada têm em comum, se encontram em uma cidadezinha no norte da Inglaterra. De um lado, a professora de música aposentada, Dorothy Jones; de outro, o zelador e motorista voluntário do modesto conjunto habitacional em que moram, Solomon Bartholomew.

Na superfície do texto, temos a representação das sequelas do choque colonial, ou um encontro colonial às avessas. A personagem britânica representa a ex-metrópole, um tanto perdida em sua identidade cultural. Sua formação superior aparentemente não a colocou em uma posição homóloga. A personagem africana interpreta a ex-colônia que habita no mesmo espaço, não numa tentativa de contra-atacar, mas de buscar refúgio na pátria-mãe. Já nessa simbolização há uma inversão dos papéis tradicionais: a metrópole, originalmente onipotente e dominante, associada ao masculino, é encarnada por uma mulher fragilizada e confusa. A

⁶¹Tradução: Meto meu remo na água/ Carrego o seu remo no meu/ Acho que vi uma luz do outro lado do rio/ (...) Acima de tudo creio que nem tudo está perdido/ tantas lágrimas, tantas lágrimas e eu, sou um copo vazio/ nesta margem do mundo, aquilo que não é presa é abandonado (ou aquilo que não é represa, é terreno baldio). A canção foi tema do filme “Diários de motocicleta”, do brasileiro Walter Salles, que conta a história da juventude de Che Guevara, o argentino que ajudou a libertar Cuba que, por sua vez, foi interpretado pelo mexicano Gael Garcia Bernal. Foi a primeira canção em espanhol a ganhar um Oscar, em 2005. Os produtores do evento, porém, ignoraram toda a diversidade cultural envolvida, impondo o ator Antonio Banderas e o guitarrista Santana para interpretá-la numa versão que a descaracterizava, misturando castanholas e rock. Drexler, em protesto, cantou-a à capela, em vez de agradecer o prêmio. Desde então, só a interpreta desse modo.

colônia, por sua vez, tradicionalmente impotente e dominada, é personificada por um homem forte e decidido. À medida que lê, o leitor gradativamente confirma que nada é tão simples ou evidente como parecia a princípio. Como já ressaltado, a ficção pós-moderna descreve a diferença, mas não a contraposição, nem uma inversão de posições, mas a coexistência da diversidade. Valemo-nos da exposição de Linda Hutcheon mais uma vez:

A diferença sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, e não a oposição e exclusão binárias (...). Os discursos pós-modernistas (...) tentam escapar à armadilha da inversão e da valorização do outro, de transformar a margem em centro, uma mudança que muitos consideraram como um perigo para o privilégio que a desconstrução dá à escrita e à ausência em detrimento da fala. (HUTCHEON, 1991, p. 89, 94)

O protagonista masculino, com cerca de trinta anos, é um negro extremamente cortês, “um pouco subnutrido”, mas “bonito”, segundo o olhar da própria Dorothy (MD, p. 19, 21). Mesmo sem a educação formal que ela valoriza — ou precisamente por isso, como veremos mais adiante — ele se afigura mais civilizado do que os outros vizinhos. Ela, a caminho dos sessenta, branca, também é “reservada. É muito bonita para a idade. Uma mulher decente” (MD, p. 325), cuja dignidade Solomon admira. Ele está associado ao novo (país e formas); ela, à tradição. Ambos veem, um no outro algo em comum: duas buscas que convergem para um mesmo tempo e espaço, um breve encontro das margens.

Solomon transpõe um oceano e percorre dois continentes, da África para a Europa e, uma vez na Inglaterra, de Londres para o norte. Seu trajeto compreende o Norte da África, a Espanha, a França, o Canal da Mancha (a nado), o sul da Inglaterra e, finalmente, Weston. O trajeto de Dorothy compreende apenas sete quilômetros entre sua cidade natal e Weston, ainda que percorra quilômetros em sua

“viagem interior”. A tentativa dessas duas pessoas solitárias e excluídas da sociedade de se ajudarem é breve. Essa única interação humana real que Dorothy e Solomon teriam na pequena cidade de Weston, é frustrada pela tentativa de adequar-se ao grupo identitário. A identidade cultural idealizada ou almejada pelos próprios protagonistas, que pareciam tão sólidas quando eles se propuseram ajustar-se a elas, mostraram-se quimeras que os levam à destruição: ela, de dentro para fora; ele, de fora para dentro.

3.1 DOROTHY TENTA VOLTAR PARA “CASA”

Minha casa! E eu não vou sair daqui nunca, nunca mais,
 porque amo todos vocês, (...) - não há lugar como o lar!
 Dorothy, em *O mágico de Oz*

No primeiro capítulo, Dorothy — cujo nome e sua incansável busca pelo lar foram apropriados de *O mágico de Oz* — vai se revelando paulatinamente ao leitor, como narradora em intradieética, porque enuncia de dentro da própria diegese, como partícipe dela, além de homodieética, uma vez que conta a própria história. Ela nunca saiu do país, apenas mudou algumas vezes de cidade. Primeiramente, ao casar-se, para uma cidade de médio porte, Birmingham. Depois, no tempo presente da diegese — ao que tudo indica, no início dos anos 2000 — quando compra uma casinha no condomínio de Stoneleigh, situado em — mas separado de — a pequena cidade de Weston, a sete quilômetros de sua cidade natal, reiteradamente chamada de “casa”.

Sua vida aí se resume às aulas particulares de piano ministradas a uma adolescente, Carla; às idas ao bar, descendo à colina, ao cemitério e ao “médico especialista” em pressões psicológicas (MD, p. 20), no centro da cidade (bem perto de “casa”). Nesse trajeto, saindo do psiquiatra no centro ao condomínio, pode conversar com Solomon. Esses três núcleos, pub, cemitério e psiquiatra logo ocupam todo seu tempo e energia psíquica. Apenas com Solomon Dorothy não adota uma atitude defensiva. Nesse capítulo, o leitor também é informado que Carla abandonara as aulas devido ao comportamento estranho de sua professora, que sofria de ausências e arroubos no meio das explicações.

O leitor vai, então, por seu fluxo de consciência, construindo a imagem de Dorothy, já que tem acesso a sua mente: uma mulher de meia-idade, abandonada após quase trinta anos de casamento, aposentada antecipadamente, e ao que parece, compulsoriamente, que se estabelece o mais próximo possível de sua terra natal, numa tentativa de voltar às origens e recomeçar a vida.

No entanto, apesar de estar a poucos quilômetros de “casa”, ela não se sente bem. Acabara de voltar para “casa”, mas a encontra diferente: a segurança do lar está estremecida. Dorothy, ainda que faça esforços para tolerar a diferença, tem necessidade de separar os britânicos “autênticos”, que “pertencem” à Inglaterra, das pessoas “de fora”, para sentir-se segura. A primeira linha do romance é: “A Inglaterra⁶² mudou. Hoje é difícil dizer quem é daqui e quem não é. Quem faz parte e quem é um estranho: É perturbador. Não parece certo” (MD, p. 07).

Essa é a primeira das muitas dicotomias interiores de Dorothy que se evidenciam ao leitor. Como os “daqui” e os “de fora” podem gozar dos mesmos privilégios? Dorothy, sem saber como lidar com a diferença, tenta evadi-la. Ela se

⁶²Observe-se que Dorothy, como todas as personagens do romance, refere-se à Inglaterra, não ao Reino Unido.

ilude com o construto do nacionalismo autêntico, confundindo o espaço desistorizado a que se referia Doreen Massey⁶³ com uma vaga ideia de “lugar” a que se pertence. O espaço, meramente físico, é diferente da noção de lugar, a qual representa a “esfera do cotidiano, de práticas reais e valorizadas, a fonte geográfica de significado”. Lugar, assim, é o espaço interferido pela ação humana. Dorothy aferra-se a esse conceito de “lugar como algo fechado, coerente, integrado, como autêntico, como ‘lar’, um refúgio seguro” (MASSEY, 2008, p. 24, 25), ou seja, como o espaço em que a História parou. Esse entendimento do lugar como imutável, não é, como explica Homi Bhabha (2005), exclusivo de Dorothy. Investigando “determinadas tradições de escrita que tentam construir narrativas do imaginário social do povo-nação (p. 215)”, o teórico cita e comenta o ensaio de Frantz Fanon, “Sobre a cultura nacional”:

O presente da história do povo é (...) uma prática que destrói os princípios constantes da cultura nacional que tenta voltar a um passado nacional “verdadeiro”, freqüentemente representado nas formas reificadas do realismo e do estereótipo. Tais conhecimentos pedagógicos e tais narrativas continuístas deixam escapar a “zona de instabilidade oculta” onde reside o povo (expressão de Fanon). É a partir dessa instabilidade de significação que a cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas — moderna, colonial, pós-colonial, “nativa” — que não pode ser um conhecimento que se estabiliza em sua enunciação. (p. 215-216)

O termo “pedagógico” refere-se aqui à sedimentação histórica, utilizada pelas narrativas localistas, como descritas por Hobsbawm, no estabelecimento do princípio do nacionalismo, ou seja, da identidade nacional como unificada e fixa. Dorothy tenta, mais do que retornar ao lar, retornar a esse passado idealizado,

⁶³Capítulo 1, p. 26 deste trabalho.

coligado ao lugar em que ele aconteceu: na infância, em sua cidade natal, o imaginário social parecia uma referência segura. Dorothy oblitera os acontecimentos negativos de sua meninice, falsamente lembrada como estável, e ignora que mudanças teriam acontecido ainda que os “de fora” não houvessem chegado ali.

A incômoda falta de referência e delimitação do grupo, sensação exacerbada pela presença de estrangeiros, estende-se aos locais, também: apesar de crer que deveria, era-lhe difícil ensinar música a crianças “diferentes” frequentando uma mesma escola. Suas identidades sociais imaginadas, a de “inglesa bem-educada” e a de “nascida na classe trabalhadora” chocam-se, fazendo-a sentir-se cindida entre tolerar e rejeitar essa diferença:

(...) quatro anos atrás a autoridade escolar acabou com as escolas particulares, tornando-as unificadas, e me puseram à prova. De repente me pediram para ensinar qualquer um que chegasse à escola – pediram a todos nós. Eu não me importo com crianças difíceis, mas coloco meu limite nos adolescentes arruaceiros. Mas então a aposentadoria antecipada veio me salvar. (MD, p. 10)

Há mais um grupo de locais que a aborrece sobremaneira, os vândalos que frequentam o único pub de Weston, que depredam o lugar, idolatram suas motos e trocam carícias obscenas em público. Esse comportamento não se encaixa no perfil de ingleses civilizados, do qual Dorothy julga fazer parte. Sua reação silenciosa — sempre silenciosa — é um olhar de censura, com o qual procura fazê-los perceber que nenhum deles tem o direito de agir assim. Mais do que os estrangeiros, os alunos arruaceiros e os delinquentes de Weston, porém, quem a transtorna são os sem-teto:

Fico quase constrangida em admitir, mas nesses dias sempre que vou à cidade são os sem-teto que me incomodam mais, e a coisa aterrorizante é que eles parecem estar em todos os lugares. (...) Eles têm saúde, e não são retardados. (...) É só um

desperdício premeditado, só isso, e acredito que a maioria faz de propósito, porque são preguiçosos e querem compaixão. (MD, p. 17)

A casa, sua cidade natal, agora está suja, com moradores de ruas clamando por dinheiro, comendo de latas de lixo, com seus “curativos ulcerados”, sem serem “responsáveis por coisa alguma” (MD, p. 17). Isso é realmente ultrajante para ela, que crê não haver desculpa para a falta de higiene, nem para o fato de eles enfearem as ruas, ou atrapalharem sua locomoção.

Bauman, em seu *Mal estar da pós-modernidade* investigou também os impactos sociais do que chama de sonho de pureza. Ele comenta que sempre houve, no imaginário coletivo, a associação de pessoas estranhas ao grupo, seja por diferença de raça, nacionalidade ou outras, como vimos, à sujeira que poderia degradar a comunidade:

Varrer o assoalho e estigmatizar traidores ou expulsar os estranhos parecem provir do mesmo motivo de preservação da ordem, de tornar o ambiente propício à ação sensata. Isso (...) não adianta muito para a avaliação de várias formas da busca da pureza do ponto de vista de sua significação política e social e da gravidade de suas conseqüências para o convívio humano.

Se concentrarmos a nossa atenção no último, observaremos imediatamente que, entre as numerosas corporificações da sujeira capaz de minar padrões, um caso – sociologicamente falando – é de importância muito especial e, na verdade, única: a saber, aquele em que são *outros seres humanos* que são concebidos como obstáculo para a apropriada “organização do ambiente”, que se torna sujeira e é tratada como tal. (BAUMAN, 1998, p. 16- 17)

Assim Dorothy trata os sem-teto e forasteiros, como se fossem uma sujeira que atravanca e enfeia as ruas. Sem estar consciente disso, ela usa a sujeira para outrizá-los. Ela se sente “feliz por papai não estar aqui para ver o que aconteceu com a cidade dele” (MD, p. 18). A confusa professora não é capaz de entender o que a aborrece, ou o que porque os sem-teto, os desordeiros e os forasteiros

constituem um só grupo a ser rejeitado. Não importa qual seja sua origem, esses deslocados parecem poluir sua comunidade imaginária, para ela, seu lugar, sua casa. Em sua comunidade imaginada, seja a Inglaterra, seja sua cidade, não há sujeira, não há disparidades. A mera existência desses Outros em seu território seguro abala seu arranjo social, sua necessidade de pertencer a uma identidade pura e estável, como os “britânicos”, cuja concretude foi desconstruída por Hall (2003) ou até mesmo “a alta cultura britânica”, reconhecida por ela, principalmente, pela limpeza e boas maneiras.

Bauman (1998) acrescenta um dado importante ao conceito de sonho de pureza. Segundo o sociólogo, como já mencionado, em várias épocas e culturas os membros de um grupo social tentaram preservar a comunidade contra os estranhos, como se eles fossem “portadores de doença”:

É isso que as “pessoas do lugar” (que, efetivamente só podiam pensar em si próprias como tal, e arvorar-se nisso, na medida em que se opusessem a “estranhos”) – isto é, a algumas pessoas que não fossem pessoas do lugar, fizeram (...) em todas as partes e todos os tempos. (p. 19)

No entanto, esse comportamento social defensivo passou, de acordo com Bauman, a ser politicamente inculcado na Modernidade, pela necessidade de governar e manter a ordem, num processo semelhante ao que foi descrito no estabelecimento do princípio de nacionalismo, na hipótese de Hobsbawm (2011); na inoculação da ideia de britanidade, proposta por Hall, e na difusão da teoria pseudocientífica da superioridade do caucasiano, como desvendada por Bhabha:

Mas, em certas situações, a preocupação com estranhos assumiu um papel particularmente importante entre as muitas atividades abrangidas no cuidado diário da pureza, da renovação de um mundo habitável e organizado. Isso aconteceu assim que trabalho de purificação e “colocação em ordem” se tornara uma atividade

consciente e intencional, quando fora concebido como uma *tarefa*, quando o objetivo de limpar, em vez de manter intacta a maneira como as coisas existiam, tornou-se *mudar a maneira* como as coisas ontem costumavam ser, criar uma nova ordem que desafiasse a presente; quando, em outras palavras, o cuidado com a ordem significou a introdução de uma nova ordem (...) artificial, (...). Essa grave mudança no status da ordem coincidiu com o advento da era moderna. (p. 19-20)

Em termos psicossociais, a autoridade local ou nacional, nos tempos modernos, procedeu a uma *Outriza*ção em grande escala, sem antecipar as consequências nefastas que isso geraria na sociedade pós-moderna. Alheia ao fato de que esses construtos estão ruindo, Dorothy ainda crê que colocar cada grupo em seu lugar, manter o padrão em que se sabia quem era e quem não era da Inglaterra, traria a segurança de que precisava e a encaixaria no seu grupo social, embora ela não soubesse verbalizar isso para seu psiquiatra. O que ela – e todas as pessoas que experimentam a referida crise identitária característica do fim do século XX e começo do XXI – é que conceitos como “ingleses cultos” referem-se a grupos que na prática não existem ou, pelo menos, não como um grupo organizado, capaz de oferecer um retorno de qualquer tipo a seus integrantes. O pai de Dorothy, por exemplo, absorveu todos os preconceitos embutidos nesses artefatos culturais e os organizou como uma só referência social. Ele

acreditava que os galeses estavam cheios de estupidez sentimental, que os escoceses eram desesperadamente maus e sem energia e deveriam ficar do seu lado do Muro de Adriano, e que os irlandeses eram católicos bêbados e violentos. Para ele, ser inglês era mais importante do que ser britânico, e ser inglês significava não ser de cor. (...) da mesma forma que os professores da escola, que também odiavam as pessoas de cor. (MD, p. 51)

Como ele, muitos ingleses (e galeses, e escoceses, e irlandeses, e alemães, etc.), imbuídos do vago, mas poderoso sentimento de comunhão que mencionava

Benedict Anderson (2006), ainda acreditam que conservar os grupos sociais separados, seja pela noção de povo, seja por autenticidade nativa, seja pela cor da pele, é necessário e suficiente para manter a ordem pública, assim como a oferta de emprego e os costumes que retroalimentarão a demarcação do espaço de cada identidade, sem se dar conta que essas categorias são grandes narrativas datadas.

Assim, Dorothy sua família e os jovens vândalos que mataram Solomon tomaram todos esses construtos explanados até aqui, como a superioridade etnocultural do inglês ou mesmo a ideia de nacionalidade pura, como se fossem dados naturais, que teriam o poder de manter seu universo em ordem.

Dorothy age com relação a essas e outras estratificações do mesmo modo ambíguo e reticente, dividida entre aceitar e rejeitar o diferente. Algo que não é expresso por ela em seu fluxo de consciência, no entanto, é a razão pela qual considera que alguns dos diferentes, especialmente Solomon, poderiam de algum modo, ser iguais a ela. É o que pretendemos explorar, buscando outras pistas além a versão de Dorothy por ela mesma, uma narradora — por sua natureza homodiegética — não confiável, como veremos a seguir.

3.2. O QUE MAIS DOROTHY QUER?

Ao ecoar a pergunta de Freud, “O que quer a mulher?”, Fanon se posiciona para confrontar o mundo colonizado. “O que quer um homem?”

Homi Bhabha⁶⁴

Para compreender os motivos por que Dorothy se identificava ou rejeitava o Outro, será de muito auxílio que sigamos os passos de Homi Bhabha, que perscruta não só a identidade do sujeito, mas a identidade do sujeito pós-colonial. Para isso, ele interpreta a obra de Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (1986⁶⁵), recorrendo a outros grandes investigadores da identidade de que nos valem neste trabalho, Lacan e Sartre.

Bhabha explica que Fanon, em sua prática de psiquiatria na Argélia, percebe que os conceitos psicanalíticos de referência, como a psique humana e a sociedade, não servem de referência na condição colonial⁶⁶, devido à violência institucionalizada, que produz relações sempre patológicas entre seus membros. ,

As formas de alienação e agressão psíquica e social (...) são sempre explicadas como presenças estrangeiras, oclusões do progresso histórico, a forma de percepção equivocada do Homem.

Para Fanon, tal mito do Homem e da Sociedade é fundamentalmente minado na situação colonial. A vida cotidiana exibe uma “constelação de delírio” que medeia a relações normais de seus sujeitos: “O preto escravizado por sua inferioridade, o branco escravizado por sua superioridade, ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica”. A demanda de Fanon por uma explicação psicanalítica emerge das reflexões perversas (...) do governo colonial: (...): [a] ambição declarada do colonizador de civilizar ou modernizar o nativo (...); a validade da violência na própria definição do espaço colonial (...).

⁶⁴2005, p. 72.

⁶⁵ Data da versão usada por Bhabha. O livro foi originalmente publicado em 1952.

⁶⁶ A Argélia foi colônia da França entre 1830 e 1962. A obra de Fanon é de 1952.

A identificação ambivalente do mundo racista (...) gira em torno da idéia do homem como sua imagem alienada; não o Eu e o Outro, mas a alteridade do Eu inscrita no palimpsesto perverso da identidade colonial. (2005, p.74-75)

É interessante, antes de nos determos no modo como essa condição pós-colonial perversa influi no processo de identificação de Dorothy, explicar a nomenclatura e processos de que se valem Fanon e Bhabha. Começemos por precisar o uso de “Eu” e “Outro” na psicologia. Já propostos por Freud, essa terminologia ganha um sentido especial para Lacan, em sua aclaração sobre a estrutura da personalidade. Para o psicanalista francês, o ser humano se reconhece como sujeito, ou Eu, quando descobre, ainda na infância, de que há outras pessoas que têm estatuto semelhante ao dele, e expressa isso pelo discurso. No momento em que a criança pára de se descrever com o próprio nome, passando a usar os pronomes “eu”, “ele” e “você” (ou os equivalentes às pessoas do discurso, em sua língua materna), começa a assumir esses papéis. É então que começa o processo de formação do auto-conceito, da ideia do Eu, que se reconhece como tal em comparação ao Outro:

(...) o mesmo do qual reconhecemos, no jogo da criança, um momento genético, mas que, em sua forma completa, reproduz-se toda vez que o sujeito se dirige ao Outro como absoluto, isto é, como o Outro pode anulá-lo, do mesmo modo que pode agir com ele, isto é, fazendo-o objeto para enganá-lo. (LACAN, 1998, p. 57)

Cabe ressaltar, para bem de nossa análise, que tanto o indivíduo como suas relações com outros são construídas, para Lacan, pelo discurso. Analogamente, as personagens de Phillips são (des)construídas pela narrativa. O efeito de identificação que provocam no leitor é proporcional à sua riqueza psicológica, que procuraremos demonstrar por meio do esquema abaixo, conhecido como “L”.

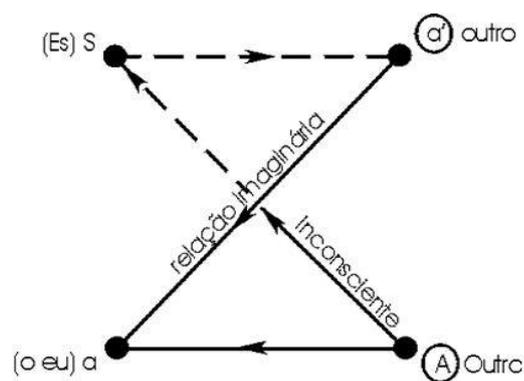
Com o esquema L, o psicólogo francês ilustra como o Eu é formado pela relação que estabelece com a ordem simbólica e com o imaginário. A relação do Eu com o Outro não somente é parte de sua constituição, mas também mantém — ou desvia — a auto-imagem ao longo da vida do indivíduo. O Eu, como um todo não fechado, denominado por Lacan como a dialética da intersubjetividade, é composto pela relação de quatro entes psíquicos, o estado do Sujeito (S), o Eu imaginado (a), o Outro que vejo (a') e o Outro absoluto (A).

O “S” representa o estado do sujeito, no sentido de sujeitoado, seja de forma psicótica, seja perversa ou ainda neurótica, o que vai depender da relação estabelecida com o outro, seja “a” ou “a”’.

O Outro é indicado pela letra “A”, maiúscula, com o sentido de alteridade radical, a outra pessoa vista pelo Eu como total e completa.

O “a” minúsculo refere-se ao Eu que tem existência, o Eu da experiência, que enuncia e se vê a si mesmo, o falante.

Já o “a”’ minúsculo acompanhado de apóstrofo (leia-se “a linha”) aponta para o Outro, a pessoa semelhante, que está, no enunciado — e no desejo do sujeito —, em posição de objeto. Segundo Lacan, esse outro com letra minúscula é, na verdade, uma projeção do Eu, de como me conheço pela imagem que esse outro faz de mim:



(LACAN, 1998, p. 57-8)

Ou seja, Eu me reconheço como ente psíquico de acordo com a relação estabelecida com o Outro, com base no modo como o Outro me vê e se relaciona comigo; simultaneamente, o Outro se reconhece como Eu em um reflexo especular. Para Lacan, o inconsciente do Eu é, em última instância, o discurso do Outro. Sou quem o Outro diz que sou, constatação importante em nossa análise. Nem a Dorothy, nem a Solomon basta a imagem de Eu que fazem de si mesmos, reciprocamente ou em separado. Caso os Outros que os rodeiam não os reconheçam como sujeitos, não há a retroalimentação do Eu, indispensável para a sobrevivência psíquica do sujeito. Sem o Outro, o Eu morre à míngua, como é o caso de Dorothy.

Esse esquema quaternário demonstra que a relação, no entanto, não é um simples vice-versa, uma vez que as posições do Eu (ora como sujeito, ora como imagem) estão continuamente trocando de lugar com relação ao Outro. Além disso, o Outro absoluto, completo em si mesmo, ou A, não existe de fato, a não ser como ilusão:

A relação especular com o Outro (...), sua posição dominante na função do Eu, só pode reduzir sua subordinação efetiva toda a ação da fantasia (...) ao se interpor, como exprime o esquema, entre esse aquém do Sujeito e esse para-além do Outro em que de fato se insere a fala (...). (LACAN, 1998, p. 58)

Sartre também se apropria dos conceitos de Eu e de Outro propostos por Lacan, estendendo seu alcance da psicologia para a literatura, em *O ser e o nada*, explicando que o conceito de Outro não é puramente instrumental, nem homogêneo: longe de existir para servir à unificação dos fenômenos, pode-se dizer, ao contrário, que certas categorias de fenômenos parecem existir somente para ele:

(...) os acontecimentos de minha experiência é que servem para constituir o outro enquanto Outro, ou seja, enquanto um sistema de representações fora de alcance, como objeto concreto e cognoscível. (...) É porque, com efeito, o Outro não é somente aquele que vejo, mas aquele que me vê. (SARTRE, 1997, p. 297)

Em outras palavras, para Sartre, o sujeito se identifica como Eu pelo modo como o Outro o vê e o trata, não somente como o enuncia. Essa relação é recíproca e conflituosa por natureza: o Eu tenta-se afirmar como sujeito psíquico suplantando o Outro, e vice-versa:

“tudo o que vale para mim vale para o Outro. Enquanto tento livrar-me do domínio do Outro, o Outro tenta livrar-se do meu; enquanto procuro subjugar o Outro, o Outro procura me subjugar” .(...) Não se trata aqui, de relações unilaterais com um objeto-em-si, mas sim de relações recíprocas e moventes. (...) O conflito é o sentido originário do ser-para-outro”. (SARTRE, 1997, p. 454)

Essa é troca de posições mútuas, sadia e esperada em qualquer tipo de relação entre as pessoas, idêntica aos turnos de fala assumidos pelo sujeito no diálogo. O problemático é quando, como acontece com as personagens construídas por Phillips, que creem na identidade unificada, não há o revezamento de posições: o complicador da identificação psicossocial de Dorothy, seu pai e os assassinos de Solomon é que, eles criaram uma imagem de Outro absoluto, homogêneo e irreal como referência identitária, que ignora o caráter contraditório do tanto do Eu como de sua relação com o Outro. Sartre esclarece que esse procedimento de escamoteação se deve à subjetividade com que vemos o Outro, ou seja, o outro não se revela a nós tal como é, mas o vemos a partir de sua identificação/diferença conosco, a partir de nosso conhecimento de mundo e padrões de conduta. Concordam com ele Núria Pérez de Lara Ferre e Jorge Larrosa (1998):

[...] somos nós que definimos o outro, especialmente quando essa nossa definição se supõe avalizada pelos aparatos que articulam uma função técnica ou perita dos distintos campos do saber; somos nós que decidimos como é o outro, o que é que lhe falta, de que necessita, quais são suas carências e suas aspirações. E a alteridade do outro permanece como que reabsorvida em nossa identidade e a reforça ainda mais; torna-a, se possível, mais arrogante, mais segura e mais satisfeita de si mesma. A partir deste ponto de vista, o louco confirma e reforça nossa razão (faz-nos sentir-nos ainda mais satisfeitos com a nossa razão); a criança, a nossa maturidade; o selvagem, a nossa civilização; o marginalizado, a nossa integração, o estrangeiro, o nosso país; e o deficiente, a nossa normalidade. (p. 8)

Resumindo, o Eu, como entidade psíquica, existe por sua relação com o Outro, primeiramente no núcleo familiar, logo em contato com seu grupo social primário. Nesse núcleo expandido, sua tendência é adotar formas de interação — ou seja, de aceitação/rejeição — tomando o Outro primário como referência. Em outras palavras, o Eu escolhe rejeitar ou aceitar o Outro de acordo com padrões aprendidos culturalmente, desde a infância⁶⁷. O que desestabiliza Dorothy é que os critérios de inclusão ou exclusão em seu grupo de referência são esquizóides, como passamos a demonstrar.

No capítulo 1, o leitor é informado pelo fluxo de consciência de Dorothy, como narradora homodiegética, de que ela está aposentada e separada do marido, e acaba de se mudar para Weston na esperança de refazer, de começar uma vida nova, o mais próximo de seu Eu primitivo, de suas origens, sua cidade natal, onde os pais, seu Outros Primários, estão enterrados. Essa é uma das primeiras das

⁶⁷No filme *Mississippi em Chamas*, de Alan Parker (1988), dois agentes do FBI investigam a morte de três militantes dos direitos civis, dois negros e um judeu, em uma pequena cidade onde a segregação e a violência contra os negros é a regra. A Sra. Pell, esposa de um dos assassinos, decide ajudar na investigação, revelando onde os corpos estão. Brutalmente espancada pelo marido, ela tenta explicar aos agentes a origem de tanta violência: “O ódio é ensinado... Dizem que a segregação está na Bíblia, Gênesis 9, versículo 27. Com sete anos você acredita no que lhe é repetido”.

atitudes que caracterizam o estado neurótico de Dorothy, a crença de que poderia refazer seu acidentado percurso de vida iniciando do ponto zero, como se voltar a um espaço determinado a fizesse recuar também no tempo.

O fato de haver nascido a poucos minutos de Weston, por essa concepção de identidade baseada em localização geográfica ou espaço desistorizado, comentada por Massey (2008), poderia lhe reintegrar ao grupo dos habitantes originais, dar-lhe o estatuto de nativa. No entanto, os “locais” não a reconhecem como originária dali. Stoneleigh, onde ela mora, é um condomínio que faz parte da cidade Weston, mas está acima da colina: “nossa vila está dividida em duas. (...) Somos os recém-chegados, ou os fulanos elegantes como escutei na agência de correio uma mulher grosseira nos chamar. Lá [Stoneleigh] não tem muito de nós” (MD, p. 8-9).

Ainda segundo seu fluxo de consciência, ela tenta fazer parte, desce a colina e passeia por Weston: “As portas estavam completamente abertas, presumivelmente por causa do calor, mas não tive a impressão de que as portas abertas indicavam amizade. As pessoas me encaravam como se eu tivesse a marca de Caim na testa” (MD, p. 10).

Provavelmente os habitantes de Weston (lá embaixo) fitassem Dorothy como se ela tivesse a marca de Caim devido ao fato de morar em Stoneleigh (lá em cima), para eles um indicativo de que Dorothy, além de recém-chegada, pois o condomínio havia sido construído há pouco, pertencia a uma condição social ligeiramente superior. Especialistas em ocupação dos espaços urbanos, no fim do último século, explicam que

a paisagem urbana pós-moderna não apenas mapeia cultura e poder: mapeia também a oposição entre mercado as forças econômicas que desvinculam as pessoas de instituições sociais estabelecidas — e lugar — as formas espaciais que

as ancoram no mundo social, proporcionando a base para uma identidade estável.
(...)

O poder assimétrico no sentido visual sugere a grande capacidade dos capitalistas de projetar a partir de um repertório potencial de imagens e de desenvolver uma sucessão de paisagens reais e simbólicas (...). Isso inverte a máxima de Jameson, segundo o qual a arquitetura é importante porque é o símbolo do capitalismo. Ao contrário, a arquitetura é importante porque é o capital do simbolismo. (ZUKIN, 2000, p. 83, 85)

A pesquisadora especifica que há várias formas em que a ocupação urbana separa os grupos economicamente superiores dos inferiores, criando espaços mapeados pela noção de poder, sejam eles estabelecidos no antigo centro da cidade, agora revitalizado, ou nos subúrbios, a periferia construída sob conceito de conforto:

Do mesmo modo que a individual, a identidade coletiva é definida, assim, por uma estratégia de apropriação cultural, e ao mesmo tempo simbolizada e percebida no consumo visual (...) à medida que paisagens são transformadas pelas instituições do setor de serviços (...), novos empreendimentos imobiliários, assim como centros recuperados, escolhem cada vez mais atrair investidores mediante os modelos de consumo visual (...), do enobrecimento.

(...) As mesmas dualidades historicamente implícitas na modernidade podem estar antecipadas na pós-modernidade. Teremos tanto a substituição das identidades socioespaciais por categorias culturais quanto a transformação de categorias culturais pela apropriação socioespacial. (ZUKIN, 2000, p. 100)

Embora Dorothy declare sua intenção de fazer parte, sua localização espacial e atitudes atos dizem o contrário. Ela tenta se “integrar” na aparência, desde que possa manter seu Eu ilusoriamente protegido numa posição de superioridade, em que o lugar em que ela reside esteja separado por uma colina daquelas casas que ela classifica num tom condescendente como “quase graciosamente antiquadas”, cujos moradores, porém, “têm que agüentar o barulho

do tráfego dia e noite”. Diferente do que acontece na casa dela, “deve ser a morte manter as janelas limpas” lá embaixo (MD, p. 9). Num procedimento para ela civilizado, Dorothy procura manter uma distância social e física segura dos sem-teto, dos jovens arruaceiros e de outros que ela considera inferiores. Em Weston, lá embaixo, o único com quem a professora interage é o dono do *pub*, e sempre do alto de sua atitude indulgente.

Em Stoneleigh, as ausências, as atitudes excêntricas e o ar superior da professora a desqualificam como uma Outra confiável e passível de identificação para seus vizinhos próximos, ou os “fulanos elegantes, os “recém-chegados”. Apesar de apresentar as características físicas e de localidade da comunidade, ou seja, apesar de ser branca e ter nascido ali, Dorothy era considerada muito estranha pelos membros da comunidade “lá de cima”.

Antes de terminar de desempacotar a mudança, após seu primeiro passeio de reconhecimento por Weston, Dorothy vê Solomon limpando metodicamente seu carro já imaculado e reconhece nos movimentos circulares do zelador a mesma compulsão por limpeza, ou seja, pela preservação de pureza. Esse zelo excessivo de Solomon com a higiene estende-se também à sua apresentação pessoal. O perfil se completa com os modos contidos e educados e, principalmente, com seu autocontrole. Ele é um solitário digno – exatamente como ela se vê. Assim Solomon, a pessoa mais diferente do condomínio, em aparência e comportamento, oferece uma imagem especular de Outro reconhecível para Dorothy. Esses traços fazem Dorothy diferenciar Solomon dos negros “comuns” e dos vizinhos “grosseiros”, e a identificar-se com ele. Assim, o mal-estar que Dorothy sente com relação a forasteiros, ciganos, sem-teto e “indianos que comandam a economia” não inclui

Solomon, cujos modos a fazem aceitar — e ela é a única moradora do lugar que o faz — que a leve à cidade, como chofer voluntário:

A maneira como se veste, ou corta a grama, ou penteia o cabelo com aquele repartido de navalha amolada⁶⁸. Tudo é feito com a mesma precisão. (...) Como eu, ele é um solitário. (...) Mas Solomon é diferente. (...) Ele também usa luvas para dirigir, e eu gosto disso. (...) É elegante e cuidadoso, e faz com que me sinta segura. (MD, p. 20-21)

Portanto, apesar de apresentar características dos “estranhos”, de que Dorothy se queixava em seu fluxo de consciência, no princípio do romance, como ser negro, estrangeiro e, de alguma forma, um pouco inferior, como Dorothy conjectura nesse primeiro capítulo, o faz-tudo e vigilante noturno do condomínio mostra-se um perfeito cavalheiro, um ouvinte compreensivo e sensato, o único vizinho com quem ela mantém contato: “Ainda somos estranhos um para o outro, que dirá para os outros moradores. O homem de cor um pouco subnutrido do pequeno chalé próximo ao meu é o único que vejo regularmente” (MD, p. 19). Ela procura manter esse contato, e até se desculpa pela atitude que os vizinhos têm com ele, o que demonstra, mais uma vez, que ela tenta se adaptar ao agrupamento social majoritário, ou “nós”, como ela se identifica, em comparação à “fulana grosseira”. Como a dama que se crê, Dorothy espera a ocasião para comunicar suas impressões: quando visita Solomon para tomar uma xícara de chá, estranha o fato de haver uma única foto — de um homem branco — na casa de Solomon, mas nada comenta.

Não há muitos móveis nem conforto doméstico nessa sala. De fato, é muito vazia, mas estou quase encantada com a ausência de qualquer foto de sua família,

⁶⁸Um detalhe indicador de sua tentativa de adequação à aparência do branco, ou do grupo de referência.

embora, estranhamente tenha uma fotografia emoldurada de um inglês de meia-idade. Procuo pistas sobre quem será esse homem, mas não há nenhuma. (MD, p. 47)

A presença dessa única foto em lugar de destaque pode sugerir para o leitor que Solomon é homossexual, fato que poderia ter agravado a discriminação que sofre por parte dos habitantes de Stoneleigh e Weston. Conjecturas de Dorothy e/ou do leitor à parte, esse liame, ainda que limitado, é o que ainda mantém a identidade e a sanidade de Dorothy relativamente íntegras. Enquanto Dorothy podia contar com Solomon, o Outro que a via com a imagem com que ela própria se via, manteve-se sã.

(...) se o Outro-objeto define-se em conexão com o mundo como o objeto que vê o que vejo, minha conexão fundamental com o Outro-sujeito deve poder ser reconduzida à minha possibilidade permanente de ser visto pelo Outro. (SARTRE, 1997, p. 331)

O leitor só começa a duvidar da veracidade desse relato que Dorothy faz como narradora no capítulo I, apresentando-se como uma pessoa culta e tolerante, uma senhora distinta que sofre do sentimento de perda de identidade social apenas por estar iludida com o sentimento de britanidade, quando o confronta com a versão oferecida por outra voz, heterodiegética, num nível narrativo extradiegético, no capítulo III. Nele o focalizado é, outra vez, Dorothy, obedecendo à alternância de focalização, em diferentes estilos, entre Dorothy e Solomon. Nessa analepse sobre a vida da professora, esse narrador extra e heterodiegético preenche os vazios que havia entre os fragmentos do capítulo I, descrevendo o percurso da professora antes de chegar ao vilarejo de Weston.

Observe-se aqui o necessário esforço do leitor por descobrir constantemente novos sentidos, como Bauman (1998) comentava: da mesma forma que Dorothy não

pode precisar o que a angustia, o leitor, enquanto só dispõe de sua voz, permanece na ignorância. A mesma narrativa que em um trecho oferece uma versão parcial, em outra parte oferece pistas que revelam a complexa personalidade de Dorothy. Cabe ao leitor inquirir a própria noção de unidade do romance, e entender que os pontos de vista dos narradores não apenas são parciais, como podem ser contraditórios entre si. Só dessa forma ele poderá encontrar os detalhes que são camuflados ou tergiversados pela narradora intra e homodiegética Dorothy, no primeiro capítulo, com base no relato extra e heterodiegético do terceiro segmento narrativo. Todo o processo de fragmentação do sujeito de Dorothy vai sendo construído, na narrativa, por meio desta troca de nível e voz narrativos.

É então que sabemos por que Dorothy, após mais de trinta anos de convivência, fora abandonada por Brian. Ela se casara com ele por sua “boa formação” e “sotaque elegante e confiança, duas coisas que ela sabia que jamais teria, pouco importa o quanto procurasse” (MD, p. 228). Essa índole arrivista não transparecia no relato de Dorothy. Ela, porém, não questiona, tampouco parece entender porque ele a deixara, uma vez que ela cumprira seu papel de esposa, aguentando “em silêncio, muitos anos da conversa dele em forma de monólogo” (MD, p 221). A interação de Dorothy com o marido resumia-se a um silêncio irritado: “foi assim que eles atravessaram juntos seus trinta, quarenta anos. Ficando calados”. O “silêncio se intensificou e ameaçava soterrá-la” (MD, p. 218) quando ela decidiu sair com

um recém-viúvo colega de Brian no banco. No entanto, esse homem viera visitá-la vestindo um agasalho, calças velhas e tênis em vez do terno e gravata e sapatos engraxados que ela esperara. Era uma tarde de domingo, mas ainda assim não era desculpa para essas más maneiras. (MD, p. 219)

“Esse homem”, apesar de ser um inglês respeitável, é reprovado na seleção de Dorothy de um novo companheiro por ser grosseiro, erro imperdoável para ela, motivo pelo qual, como vimos, ela não se integra com os outros habitantes de Weston, nem tolera os desordeiros, nem os “de fora”. A polidez e a limpeza são as únicas certezas que ela tem, são os grandes critérios de admissão em sua categoria social imaginária.

Ela estava ainda desapontada com essa primeira tentativa, quando “notou Mahmood”, um indiano dono de um modesto quiosque de jornais. Precisamente nesse ponto a imagem de Dorothy construída no primeiro capítulo começa a ruir, desconstruída por esse narrador “de fora” da diegese, mas que tem, de algum modo, acesso às suas intenções:

Considerando tudo, ela até que planejou bem seu ataque. Bom perfume, unhas com esmalte translúcido, cabelos grisalhos soltos, e o decote ousado apenas o suficiente para sugerir que o que estava além do horizonte ainda merecia ser explorado. (...)

Ela tramara o convite como uma oportunidade de relação social e troca cultural num lar inglês (...). (MD, p. 218-223)

O leitor pode se perguntar por que, entre tantos ingleses cultos da estirpe dela, ela dirigira sua atenção justamente para um indiano que “administra uma modesta loja de jornais numa pequena cidade do norte da Inglaterra que não se pode gabar de ter catedral ou universidade” (MD, p. 225). E ela não só o notara como o atacara, um comportamento divergente da imagem da Dorothy distinta e bem educada do primeiro segmento narrativo. Finalmente, o leitor pode, também, perceber que Solomon não fora o primeiro amigo diferente, estrangeiro e de pele escura de Dorothy. De volta ao capítulo I, o leitor agora compreende porque ela ficara, na visita a Solomon, “quase encantada com a ausência de qualquer foto de

sua família”. No entanto, o fato de ambos serem limpos e corteses não dá conta de explicar porque ela não apenas os nota mas também os escolhe para se identificar. É então que nos valem da leitura que apresentamos inicialmente, a que Homi Bhabha faz da complexa relação do Eu com o Outro na condição pós-colonial, principalmente no que se refere ao fetiche do estereótipo, descrito por Fanon. Bhabha (2005) começa por se remeter a

todos aqueles aterrorizantes estereótipos de selvageria, canibalismo, luxúria e anarquia, cenas de medo e desejo, nos textos coloniais. É precisamente essa função do estereótipo como fobia e fetiche que, segundo Fanon, ameaça o fechamento do esquema racial/epidérmico para o sujeito colonial e abre a estrada real à fantasia colonial (...).

O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença tem uma significação fundamental para o discurso colonial Isto porque a cena do fetichismo é também a cena da fantasia primária – o desejo do sujeito por uma origem pura (...).

O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança (...). (p. 114-116)

Sofrendo da psicopatologia da condição (pós-)colonial, Dorothy escolhe Mahmood e Solomon não só por sua higiene e modos impecáveis (o traço de igualdade) mas também — e principalmente — por sua pele escura (o traço de diferença). Inferiores pela da cor e pela falta de instrução formal, Mahmood e Solomon figuram-se como Outros ideais para serem suplantados pelo o Eu culto e branco de Dorothy. Dominando-os, ela preservaria sua identidade pura, sem a necessidade de se calar passivamente como fizera por trinta anos com o confiante e sofisticado — mas inosso — Brian. Ao mesmo tempo — e ao contrário de Brian —,

eles são vistos por Dorothy como o negro sexualmente potente, lascivo, objetos de desejo nessa fantasia colonial, em que Dorothy vislumbra tanto o selvagem a ser civilizado quanto a fonte de prazeres inimagináveis. Bhabha (2005) acrescenta mais um dado que pode confirmar essa leitura:

O valor prazer da cor escura é um recuo a fim de não saber nada do mundo exterior. Seu significado simbólico, no entanto, é totalmente ambivalente. A cor escura significa ao mesmo tempo nascimento e morte; ela é em todos os casos um desejo de retornar à completude da mãe um desejo por uma linha de visão e de origem ininterrupta e não diferenciada. (p. 126)

A amizade que Dorothy oferece a Solomon, dessa perspectiva, não é desinteressada e humanitária, mas movida por dois grandes desejos: o da manutenção da pureza de sua identidade social e o da satisfação sexual de sua identidade pessoal. O quadro dessa psicopatologia pós-colonial torna-se tanto mais complexo se acrescentarmos a ele a análise que Sartre faz da relação do Eu com o Outro. De acordo com o filósofo, são duas as atitudes mais significativas do Eu para com o Outro: a do amor, da linguagem e do masoquismo; ou da indiferença, do desejo, do ódio, do sadismo.

No primeiro caso, o Eu masoquista ama, interage e se identifica com o Outro, estabelecendo uma relação “mimética” com ele, oferecendo-se ao exame e questionamento, propondo-se a anular seu Eu primeiro em detrimento desse Outro absoluto. Em outras palavras, o Eu nulifica seus desejos em detrimento da vontade do Outro amado, mesmo sabendo que isso conduzirá ao fracasso da relação:

(...) o masoquismo é um perpétuo esforço para nadificar a subjetividade do sujeito fazendo com que seja reabsorvida pelo Outro, e que este esforço é acompanhado pela fatigante e deliciosa consciência do fracasso, a ponto de ser o próprio fracasso aquilo que o sujeito acaba buscando como sua meta principal (SARTRE, 1997, p.472).

No segundo caso, o Eu sádico reifica o Outro, transformando-o em pura carne, sem essência, no objeto do desejo, da indiferença e do ódio, e procura anulá-lo para proteger sua ilusão de ser completo:

(...) meu projeto fundamental com relação ao Outro – qualquer que seja a atitude que adote – é duplo: por um lado, trata-se de me proteger contra o perigo que me faz correr meu ser-fora-na-liberdade-do-Outro, e, por outro lado, de utilizar o Outro para totalizar finalmente a totalidade-destotalizada que sou, de modo a fechar o círculo aberto e fazer com que eu seja, por fim, fundamento de mim mesmo. (...) defendendo-me experimentando o Outro, e resta-me a possibilidade de transformar o Outro em objeto. (SARTRE, 1997, p. 475)

A atitude do sadismo, a adotada pelo colonizador na fantasia colonial, é apropriada por Dorothy em seu sonho de pureza; o mesmo sucede com o pai dela e sua atitude para com os não-ingleses e negros, e com os jovens que assassinam Solomon em defesa de sua comunidade imaginada.

No papel da mulher submissa ao Outro superior, o homem como objeto amoroso, Dorothy, como muitas mulheres o fazem, por necessidade de adequação a um padrão culturalmente imposto, adota, pelo menos superficialmente, a atitude masoquista. Como a britânica autêntica e culta, dominadora em relação ao Outro inferior, o homem como o objeto do desejo, adota uma atitude sádica.

Assim, na relação com Mahmood, ela toma, de um lado uma atitude sádica — e ou de fetiche do estereótipo — ao escolhê-lo como seu objeto de desejo e tentar civilizá-lo, sugerindo-lhe que “lesse livros de aperfeiçoamento”, sem sucesso como na “tentativa desastrosa de fazê-lo interessar-se por Chopin” (MD, p. 221-233). De outro, porta-se como masoquista: elege um homem casado, ou seja, sabendo que essa relação tenderia ao fracasso, e “fala muito pouco sobre sua vida, preocupada como sempre que a narrativa dominante seja a masculina” (MD, p. 226).

Ela procura agradar a esse homem que sonha em voltar à sua terra natal como um capitalista bem-sucedido, oferecendo-lhe vinho, cozinhando para ele, procurando conversar sobre temas que lhe sejam interessantes.

Ele, em contrapartida, adota uma atitude sádica, de indiferença: sequer escuta quando Dorothy conta, o mais brevemente que pode, que seu ex-marido Brian a abandonara sem maiores explicações por uma mulher mais jovem, após um longo, silencioso, e frio casamento.

Deixada também por Mahmood, cuja esposa descobrira a infidelidade, Dorothy começa a mostrar sinais de descontrole emocional na sala de aula. Todos os colegas percebem que ela não está bem, e alguns chegam a lhe dizer. Num esforço para manter a integridade de seu Eu, sentindo-se acuada pelos colegas, encontra consolo na “amizade” com um professor mais novo, Geoff Waverly. Separado temporariamente, o jovem pede para dormir uma noite na casa de Dorothy. A partir daí, ela passa a buscar sua companhia frequentemente, escrevendo-lhe, seguindo-o, buscando nele também o Outro com quem poderia construir seu Eu.

O que ela narra, no primeiro capítulo, limitado a sua voz e posição, desde o alto de sua torre de isolamento, como simples gestos de afeição e preocupação pelo colega Waverly, é exposto, neste terceiro capítulo, como uma verdadeira caça do objeto amoroso, que ela elegera, numa opção masoquista, por ser muito mais novo e casado. Após a noite em que Geoff dormira em sua casa, Dorothy telefona à esposa do professor para advertir-lhe que ela já a esquecera, persegue-o pela cidade, abarrota o escaninho do jovem com cartas de amor ora apaixonadas, ora coléricas. O diretor da escola, os colegas e o próprio Geoff a acusam de assédio sexual.

Na escolha entre se aposentar mais cedo ou enfrentar um processo judicial, Dorothy recorre a sua irmã Sheila que, nesse ponto da narrativa, está com câncer, afastada de seu trabalho como secretária do partido trabalhista. A referência localiza novamente o leitor no contexto sócio-histórico. Sheila “admitiu que seu trabalho como secretária da seção local do Partido Trabalhista era demasiado, e depois rolou os olhos e disse que a revolução de Tony Blair teria que acontecer sem ela” (MD, p. 274).

De volta ao capítulo I, em Weston, constatamos que Dorothy faz sua última tentativa neurótica de interagir com o Outro, tratando Solomon do modo mais cortês e acolhedor possível, ao mesmo tempo em que tenta civilizá-lo, procurando fazê-lo adotar a mesma postura dela com relação a sua comunidade identitária imaginária maior, a Inglaterra:

Tem (...) uma coisa que estava querendo dizer a ele, mas não achei a oportunidade certa. É sobre toda essa lavagem de seu carro. Quero lhe dizer que na Inglaterra você tem que se tornar parte da vizinhança. Dizer olá para as pessoas. Ir à igreja. (...) Você não pode aparecer de repente e começar a lavar seu carro. As pessoas vão considerá-lo um ignorante que se quer manter à distância. (MD, p. 22)

Dorothy faz essa conjectura naquela visita para um chá que fizera a Solomon. Nessa ocasião ele lhe conta que recebe cartas ameaçadoras, e as mostra. Ao mesmo tempo em que se sente culpada pela violência cometida por seus pares com relação ao zelador, interpreta a confiança do amigo como uma prova de amor, um novo objeto de amor e desejo em sua constante busca. Ela afirma: “Eu só queria ser feliz, digo, e sabia que Solomon era um homem que poderia me fazer feliz” (MD, p. 75).

Logo depois ela vai ao litoral visitar a irmã, a alguns quilômetros dali também como uma escusa para testar Solomon, para “dar um pouquinho mais de tempo para

Solomon sentir ainda mais” a sua falta (MD, p. 83). O leitor, na primeira leitura, pode pensar que se tenha enganado. Aparentemente, o Dr. Williams (o “especialista”, nas palavras de Dorothy, ou psiquiatra) teria feito, numa sessão, menção à irmã de Dorothy considerando que ela estivesse morta. Talvez ela tivesse ido ver Sheila na praia antes de sua morte, o leitor ainda pode cogitar. Isso é esclarecido numa releitura:

O Dr. Williams me deu uma olhada rápida (...) e começou a me questionar sobre onde eu tinha estado, e então lhe disse que só tinha ido ver minha irmã. Eu sabia que isso ia perturbá-lo, e estava certa. “Dorothy”, disse ele, “sua irmã está morta. Ela morreu no começo deste ano em Londres. (...) você vai ter que aprender a viver sem Sheila. Sei que isso é difícil para você (...).” (MD, p.58-9)

Note-se que sequência de eventos que culmina na morte social de Dorothy não é exposta em ordem cronológica: suas lembranças são cada vez mais confusas (ora a irmã está viva, ora está morta), apresentadas com violentas alternâncias de tempo e espaço, e em um ritmo progressivamente acelerado, o que obriga o leitor a retornar constantemente na leitura, na tentativa de estabelecer a sequência dos acontecimentos.

Assim que volta do hospital, dois policiais a informam de que Solomon fora encontrado morto, no canal, aparentemente afogado. Quase em seguida, a ex-aluna de Dorothy, Carla, vem contar-lhe que presenciara a morte de seu amigo, o zelador do condomínio. Seu namorado, Paul, e os colegas *skinheads* pediram que a jovem chamasse Solomon para ajudá-los com o carro que, obviamente, não estava quebrado. Queriam “apenas se divertir, assustá-lo”, afirma Carla. Mas Solomon, ao ser amarrado, reagira furiosamente e fora golpeado na cabeça, com pedras, por Paul e seus companheiros (MD, p. 63-64).

O assassinato de Solomon significa, para Dorothy, que lhe é negada a última tentativa de completar seu Eu na interação/incorporação com o Outro-fora-dela (SARTRE, 1997, p. 454-472). Corta-se o último fio que a prende à realidade. O sujeito de Dorothy, que nunca fora, em verdade íntegro, fragmenta-se completamente.

A professora, sentindo-se incapaz de responder à agressão ou de contribuir efetivamente na investigação da morte do amigo e objeto amoroso, expõe a carta ameaçadora de Paul, que Carla trouxera, no mural do *pub*: ela “envia” a carta de volta a Weston, à comunidade que o matara. Desvairando, vai ver pessoalmente o canal em que o encontraram, duvidando do empenho da investigação. Sobrepondo uma lembrança à outra, a narradora perturba também o leitor, que já não pode determinar a ordem cronológica da ação. Passa pela casa de Solomon, e tenta limpar seu carro, como ele costumava fazer. Sem estar preparada para a tarefa, usa o próprio casaco, que esconde na sacola.

Visivelmente transtornada, Dorothy vai até o cemitério, para uma de suas frequentes “conversas” com os pais, que desta vez “respondem”. Confiante em dizer-lhes o que não pôde enquanto estavam vivos, tenta defender o amigo morto, explica-lhes que Solomon era o homem mais cavalheiro que conhecera. O pai não aprova a relação com um homem negro, e a mãe chora. No caminho de casa, alterada com as “respostas” racistas de seus pais com relação a Solomon, entra em uma luta corporal com uma mendiga e é levada ao hospital psiquiátrico. Aí, no tempo presente e no espaço onde é produzida a narrativa principal, Dorothy deixa o leitor entrever que Sheila tinha sido abusada pelo pai:

(...) Sheila apareceu na universidade com sua mochila. (...) E então ela me contou. Eu sei que deveria ter me esforçado mais para ajudá-la em vez de apenas ficar olhando para ela, mas não foi fácil escutar o que tinha a me dizer. Continuei

tentando levar a conversa para coisas mais prazerosas (...) mas Sheila não aceitou nada disso. Ela ficava me perguntando por que eu não acreditava nela (...). “Você sabe que ele me levava para os lotes arrendados com ele.” (...) O problema, claro, era que eu acreditava nela. (...) mas por trás de tudo a pergunta real que eu queria que fosse respondida era por que eu escapei da atenção dele. Ele a amava mais que a mim? (MD, p. 81)

Dorothy sente-se culpada por nunca ter repreendido o pai pela violência que cometera, por não ter dito nada a ninguém, por não ter defendido a irmã, por ter ido à universidade deixando a caçula à mercê do pai, mas, especialmente, sente culpa pela inveja que sentia de Sheila, por ter sido preterida na escolha do desejo do pai. Esse evento que gerou sua maior dor psíquica, a destruição do primeiro Outro como objeto amoroso e modelo de identificação, silenciado por muitos anos, aparece fragmentado, uma e outra vez na narrativa, até ser elaborado por meio fluxo de consciência de Dorothy no fim do primeiro capítulo:

Depois que Sheila morreu, eu escrevia para mim mesma, fazendo de conta que era ela quem estava escrevendo. Minha Sheila imaginária que gostava de mim e ainda precisava de minha ajuda. Mas minha covardia me fizera perder minha irmã real. Minha pobre, atormentada Sheila. O xodó de papai. (MD, p. 82)

No quinto segmento narrativo, o menos extenso do romance, que funciona como um epílogo, ambientado na instituição mental, temos novamente o fluxo de consciência de Dorothy, desta vez calmo e coerente. Ela tenta organizar os fatos, aceita os cuidados do pessoal na sua “convalescença”, até que “sua memória volte”. Essa calma interior não é, porém, nem verbalizada, nem expressa em seu comportamento. Seu ex-marido, Brian a visita: ela não contém o riso histérico, nem o ataque que o faz sair às pressas.

Ela gosta da limpeza do lugar, acha graça no que chama “a patrulha da respiração (MD, p. 339)”, ou os profissionais que verificam se os pacientes estão

vivos, mas prefere “conversar” com as flores. Nega-se a responder às perguntas da enfermeira por seus modos rudes — ela marca livros fazendo-lhe orelhas:

A enfermeira deixa o livro, e noto que dobra o canto da página para marcar onde está antes de fechá-lo. Odeio quando as pessoas fazem isso. Poderiam facilmente conseguir um marcador de páginas, ou um pedaço de papel, ou alguma outra coisa. Mostra falta de respeito com o livro. Quero dizer tudo isso para ela. Talvez o faça, mas não agora (MD, p. 345)

De outro lado, Dorothy esforça-se em comunicar-se com seu psiquiatra, sem sucesso:

O Dr. Williams veio me visitar. Eles tendem a chamá-lo quando as coisas ficam difíceis, mas isso deve ser muito aborrecido para ele (...). (“Então Dorothy, conte-me como vão as coisas.) Eu olho para ele, mas é difícil saber como começar. Sinto como se estivesse desperdiçando seu tempo, mas tenho que lhe dizer alguma coisa. Penso em lhe contar que (...). (MD, p. 341)

Ela pensa sobre vários assuntos que poderiam interessar ao médico, numa postura masoquista para com o Outro, além de outras que ela realmente gostaria de esclarecer, mas o único que consegue é divagar. Paradoxalmente lúcida em suas cogitações, ela conclui que perdidas todas as chances de interagir com o Outro, não há outro caminho a não ser negar-se a fazer contato com quem quer que seja: “percebi que não há como continuar vivendo entre essas pessoas” (MD, p. 69), e comete um suicídio social, fugindo para os recônditos de sua própria mente usando, como sempre, o silêncio e negação da contradição, para evitar o conflito.

A psique de Dorothy, ou sua identidade pessoal, provavelmente começara seu processo de deslocamento pela dor e culpa geradas pelo ato violento do pai para com Sheila. Sua existência psicossocial, ou identidade cultural, baseada principalmente numa conformação pós-colonial psicopatológica, é fragmentada pela

incongruência de seus parâmetros, ou seja, suas referências culturais não estão apenas baseadas em noções equivocadas, ambíguas e fugidias, mas conflitantes entre si. Bauman no ajuda a concluir que

(...) ter uma identidade solidamente fundamentada e resistente a interoscilações, tê-la “pela vida” revela ser mais uma desvantagem do que uma qualidade para aquelas pessoas que não controlam suficientemente as circunstâncias de seu itinerário de vida. (BAUMAN, 1998, p. 38)

Dorothy é o símbolo da negação da pluralidade e da contradição inerentes ao Eu. Sua tentativa de evitar uma interação com o Outro real e plural, e de manter uma imagem de Outro Absoluto e unificado como referência identitária terminam por destruir sua identidade. Ela evade a confrontação a todo custo, procurando conversar sobre temas amenos com a irmã abusada sexualmente, para não abdicar do amor do pai, nem ter que encarar a psicopatia dele, fantasiando um pai amoroso, um Outro primário bom. Escolhe um homem a quem não ama, nem deseja, somente por seu refinamento, característica reconhecida por ela como sendo do grupo de referência. Ao mesmo tempo, evita interagir com esse companheiro para evitar uma possível decepção como a que sofreu com o pai. Procura manter a irmã viva em sua psique, para ter a oportunidade de reparar sua negligência e minimizar sua culpa. Finalmente, procura reprimir seus desejos conflitantes sob uma máscara de civilidade, que crê adequada a seu grupo de referência, sempre escolhendo objetos amorosos com os quais sabe que não conseguirá estabelecer uma relação. Seus esforços em manter seu Eu e seu Outro primário como entidades unificadas e fechadas terminam por fragmentá-la: a complexa constituição psicológica dessa personagem é surpreendente.

3.3 MORRE O HERÓI DE DEUS, NASCE O MENSAGEIRO DA PAZ

Eu sou Gabriel, que assisto diante de Deus, e fui enviado para te falar e te dar estas boas novas. (Lucas 1:19)

Disse Salomão: o tolo derrama toda a sua ira; mas o sábio a reprime e aplaca.

Provérbios, 25

No segundo capítulo do romance, um narrador extra e heterodiegético (similar ao “onisciente neutro”), focaliza uma nova personagem, Gabriel⁶⁹, no momento em que este está preso, na Inglaterra. Na mesma cela está Said, um imigrante ilegal de algum país do Oriente Médio, acusado de roubo. Said, já muito doente, cai do beliche e tem uma hemorragia, mas o carcereiro da noite, Collins, muito ocupado com a televisão, recusa-se a atender os apelos de Gabriel para que um médico seja chamado. Como única ajuda, Gabriel recebe um rolo de papel higiênico e um esfregão para que limpe o vômito de Said. Gabriel sugere a Said que tente dormir, e segue seu próprio conselho. O médico chega horas depois, somente para constatar que Said já morrera. Descobrir que permanecera horas junto ao corpo do colega de cela faz com que Gabriel assuma uma postura fetal defensiva:

O carcereiro deixa Gabriel abandonado com o amigo. (...) É o som da chave na porta de cela que alerta Gabriel para o fato de que ele caiu no sono. Um homem alto, magro ignora Gabriel e entra rapidamente na cela. (...) O homem coloca uma maleta de couro marrom no chão e se ajoelha ao lado de Said (...) — Ele está morto faz algum tempo. — (...) o médico está pronto para ir embora. — Acho que temos alguns papéis para preencher, certo?

— Por favor, senhor Collins, o senhor não pode fazer isso. Tem que levá-lo daqui. (...) Gabriel afasta-se para o canto mais distante da cela e dobra seu corpo em uma bola apertada. (MD, p. 93-94)

⁶⁹O Nome Gabriel vem do hebraico e significa herói ou enviado de Deus.

Gabriel, enrolado no canto da cela, grita por ajuda boa parte da noite, em desespero, até que finalmente,

(...) o carcereiro do dia chega. (...) — Então, qual é o problema? Por que você está lamentando? Ele está morto, não vai morder.

O homem na cela vizinha começa a rir.

— Você deveria fazê-lo comer o outro. Malditos canibais barulhentos. (...)

— Bem, filhinho, por que toda a gritaria? Está perdendo o controle?— (...)

Gabriel olha para o carcereiro, e depois desliza de volta para o chão e se dobra em uma bola ainda mais apertada. O carcereiro balança a cabeça desgostoso e se vira para o médico.

— Acho que o senhor vai ter de me ajudar a levantá-lo e colocá-lo no beliche.

(...) começam a prender Gabriel na armação da cama. (...)

Gabriel contorce-se quando a agulha se aproxima do seu braço (...). (MD, p. 94-95)

Pode-se observar que não só para os carcereiros e o médico, agentes da autoridade legal, mas também para o preso da cela vizinha, Gabriel e Said são absolutamente reificados. Se para os primeiros os estrangeiros significam apenas mais um problema para se lidar, para inglês encarcerado eles encarnam uma caricatura do Outrizado, selvagens de desenho animado. Nenhum dos três assume um papel de vilão, mas tenta sobreviver num sistema carcerário inchado. O médico segue o protocolo, solicitando a retirada do corpo de Said, o que só acontecerá bem mais tarde.

Gabriel, sedado, é remetido para a primeira analepse relacionada à África. A partir desse ponto se estabelece uma alternância entre segmentos narrativos situados lá (África e trajeto até a Europa) e cá (Inglaterra), separados por uma linha em branco e expostos, em sua maioria, por um narrador hetero e extradiegético. Nessa primeira analepse de Gabriel, induzida pelo sono forçado e pela morte de Said o leitor presencia o massacre de sua família:

De dentro do guarda-louça, Gabriel observa tudo e se esforça para não respirar. Primeiro eles matarão o envelhecido pai de Gabriel. (...) Ele riem ao fazer o velho deitar-se no chão com os braços esticados dos lados como se fossem asas. (...) Quando a bala acerta no pai de Gabriel, ele pula, mas não voa.

Agora eles alinham o resto da família. “Cachorrão” chuta o pai de Gabriel até ele gritar de dor. Ele ainda está vivo. “Cachorrão” lhe pergunta se não vai implorar misericórdia, como um homem. (...) Gabriel compreende que isso é um jogo. (...) e então “Joe Fumaça” (...) puxa o gatilho e o crânio explode. Pequenos pedaços do cérebro voam em todas as direções, e a mãe de Gabriel e as duas irmãs começam a gritar. “Cachorrão” grita com um falso sotaque americano e repreende “Joe Fumaça” por estragar a festa.

(...) “Brutus” rapidamente dá um passo para a frente e arranca a mãe de Gabriel e as duas irmãs do corpo do pai, e as força a se deitarem de bruços no chão. “Brutus” engata sua pistola e mete uma única bala nas costas das duas irmãs. (...)

— Vocês querem comida, então virem as garotas e aproveitem, mas rápido.

— Acabe com elas — diz “Brutus” (...).

Ao sair, cada um dos homens cospe. (MD, p. 96-98)

A violência presente lá e cá atua no sentido de diluir a aparente polaridade antiga metrópole X ex-colônia. Na situação pós-colonial, nem uma é um cruel algoz, nem outra uma pobre vítima, mas ambas estão imersas na psicopatologia pós-colonial. Cachorrão e Brutus não estão apenas perpetuando a violência aprendida no estabelecimento do império britânico da África. Essa seria uma simplificação que apenas inverteria a oposição binária colonialista que as teorias pós-coloniais, como já demonstramos, buscam desconstruir. Eles estão conscientemente assumindo estereótipos violentos — daí o sotaque imitado de filmes de ação — numa tentativa grosseira de tomar o poder. O filósofo e cientista político Achille Mbembe (2006) explica esse mecanismo em seu artigo “*The intimacy of tyranny*” (a intimidade da tirania⁷⁰):

⁷⁰Um trocadilho com “a tirania da intimidade”, ou a supervalorização da esfera privada sobre a pública, promovida pela ascensão da burguesia ao poder.

(...) a obscenidade — considerada como mais do que uma categoria moral — constitui uma modalidade de poder no país descolonizado. Mas é também uma das arenas em que os subordinados reafirmam ou subvertem o poder. O erro de Bakhtin foi atribuir essas práticas somente aos dominados. A produção do grotesco, no entanto, não é específica desse grupo. A inversão real acontece quando, no desejo de adquirir certa majestade, essas massas se juntam à loucura e se vestem com imitações baratas de poder para reproduzir sua epistemologia, e quando o poder, em sua própria busca violenta por grandeza, faz da vulgaridade e da injustiça a sua principal forma de existência ⁷¹. (p. 69)

Logo após esse primeiro *flash* de memória, Katherine, a ativista que tenta ajudar Gabriel, chega para prepará-lo para a audiência que irá enfrentar no tribunal. Ele, porém, é incapaz de se lembrar do que acontecera entre ele e a garota cujo pai acusara Gabriel de havê-la violado. Katherine se desespera, e o advogado que ela trouxera para montar a defesa do refugiado se irrita. As prolepses continuam se alternando com a situação na prisão. Gabriel vai recordando pouco a pouco o que acontecera antes de sua família ser morta e o acidentado trajeto que fizera, desde que partira de caminhão de seu país. Simultaneamente, sua personagem vai sendo construída para o leitor.

Em outro relato, o único levado a cabo por Gabriel, como narrador intra e homodiegético, o leitor é informado que o pai do jovem, quando este já contava com 29 anos, encorajara o filho a se unir à milícia que se sublevava contra um que consideravam governo tirânico. Nesse segmento narrativo há um claro exemplo de adoção de estereótipos grotescos e de vestimenta — literal — de “imitações baratas

⁷¹Versão em inglês: (...) obscenity — regarded as more than a moral category — constitutes one modality of power in the postcolony. But it is also one of the arenas in which subordinates reaffirm or subvert the power. Bakhtin's error was to attribute these practices to the dominated. But the production of burlesque is not specific to this group. The real inversion takes place when, in their desire for a certain majesty, these masses join the madness and clothe themselves in cheap imitations of power to reproduce their epistemology, and when power, in its own violent quest for grandeur, makes vulgarity and wrongdoing its mode of existence.

de poder”, como tentativa de tomá-lo. Os padrões de comportamento e indumentária dos soldados que Gabriel encontra em campo, sejam governistas, sejam rebeldes, surpreendem-no. Meninos que pintam as unhas e carregam ursinhos de pelúcia, como um modo bizarro de afirmação da masculinidade e intimidação do inimigo: deve-se ser bastante homem para ostentar um visual feminino:

Os que nos treinavam eram garotos, mas marchavam com a autoridade de velhos, com suas sandálias de dedo feitas de plástico. As unhas pintadas e os ursinhos de pelúcia, inicialmente me deixavam confuso. Logo aprendi (...) que carregar um brinquedo de pelo, ou usar uma máscara de Pato Donald, ou se lambuzar de batom rosa-shocking nunca poderia solapar a masculinidade deles. (MD, p. 158-9)

Gabriel, por sua vez, não compactua com esse simulacro de identidade, preferindo ater-se à sua superioridade em termos de educação formal, mais um dos ritos de afirmação de poder na terra descolonizada que mencionava Mbembe (2006): “A enumeração de certificações escolares, por mínimas que sejam, faz parte do código de prestígio pós-colonial, especialmente os diplomas obtidos na Europa⁷²” (p. 67). Seu grau de instrução, embora fosse apenas um mensageiro, é maior do que o dos outros soldados, o que o situa, logo no início do treinamento, como o líder “Falcão”, cuja autoridade é reconhecida pelo grupo:

(...) decidi não me decorar, e talvez devido a minha criação conservadora, e ao fato de ser uns dez anos mais velho do que a maioria dos homens, fui escolhido para ser o líder da brigada. Eu era diferente, pois tinha recebido mais instrução do que os outros, e tinha ambição de fazer algo de mim mesmo no mundo⁷³, e por essas razões eles me escutavam sempre que eu resolvia falar. No entanto, eu não era homem de desperdiçar palavras, e a maioria das vezes permanecia em silêncio, e foi o que os levou a me batizar de “Falcão”. (MD, p. 159)

⁷²Versão em inglês: The enumeration of the slightest educational achievement is one of the postcolonial codes of prestige, with special attention to distinctions attained in Europe.

⁷³Dorothy compartilha dessa crença de que a instrução, combinada à ambição, torna uma pessoa superior aos Outros.

Pouco antes, o próprio Gabriel relatara que sua posição hierárquica era bastante inferior, descrevendo um pouco melhor o funcionamento da ordem social no país descolonizado:

Meu trabalho consistia em levar recados e realizar pequenas incumbências para funcionários civis e ministros de governo. (...) Dessa maneira eu esperava ganhar influência e um dia me assegurar uma posição como funcionário civil subalterno. (...) Todo dia eu ia para a sede de dez andares do governo, e subia pelas escadas com manchas de urina, porque não nos permitiam usar o elevador (...) e depois entrava no brilho dos escritórios atulhados de secretárias e datilógrafas, moças que gastavam o dinheiro com alisamentos para amaciar os cabelos rebeldes, e desperdiçavam horas usando cremes branqueadores para a pele na esperança de ficarem mais atraentes para os homens que prometiam a essas mulheres exageradamente perfumadas a propriedade de uma loja de cosméticos (...). Esses homens gordos de pele oleosa, suando debaixo dos ternos ocidentais apertados, eles já tinham feito adiantamentos para a Madonna de lábios de rubi, ou para Baby gorducha, ou para a Pleasure com sua peruca loira. (MD, p. 155-159)

Além de oferecer mais um caso de estilo de comportamento e vestimenta que simulam uma condição de poder, Gabriel revela o fantasia do (pós-)colonizado de mimetizar-se no branco para usufruir de sua posição senão privilegiada, pelo menos segura. Da mesma forma que Solomon “repartia” o cabelo com navalha, as secretárias buscam não só “embranquecer”, como ocidentalizar sua aparência. A sociedade politicamente descolonizada, como explica Stuart Hall (2003), é complexa, e enfrenta uma série de problemas de identificação:

(...) o “pós-colonial” não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário “pós-colonial” marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do “alto” período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão *resumidas* em

uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e colonizadas. Atualmente essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no *interior* da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo. Pensemos em como (...) os contínuos problemas de legitimidade e estabilidade política no Afeganistão, Namíbia, Moçambique ou Angola têm origens claras em sua recente história imperial. (p. 57)

De volta a uma das analepses na África, Gabriel percebe que o respeito que os membros da brigada têm por ele não é suficiente para impedir seus soldados que cometam as atrocidades que abomina. O leitor presencia estupros, desmembramentos e assassinatos que ambas as partes praticam. Na brigada é praxe fumar maconha com pólvora, para ter a tranquilidade e a frieza necessárias para torturar, violar e matar. Gabriel não quer tomar parte no massacre que sua própria tropa leva a cabo em uma comunidade acusada de colaborar com o governo. Desiludido com o exército, que antes julgara libertador, e perseguido pelas tropas do governo pelo ato que não cometeu, foge da milícia e tenta advertir a família sobre as represálias que sofrerão. O pai, entretanto, nega-se a deixar sua casa, e é então que todos são mortos.

Logo após o massacre de sua família, Gabriel recorre a seu tio, Joshua, que por dois mil dólares pode incluí-lo num grupo que deixará o país. Em desespero, mata seu amigo e ex-empregador, Felix, com último recurso para obter o dinheiro necessário para a fuga. Antes um mero organizador, Joshua une-se ao grupo de fuga, uma vez que sua família também fora chacinada. O grupo viaja na clandestinidade, até chegar à França, onde se divide: Gabriel assume o comando do grupo que vai para Inglaterra, Joshua cuida dos que preferem ficar ali. Muitos desaparecem, são presos ou mortos no percurso.

A narrativa regressa à prisão, um pouco antes que a audiência aconteça. Gabriel é informado, então, de que as acusações de violação haviam sido retiradas. A imprensa o persegue no caminho do tribunal, com “suas máquinas disparando como armas de fogo e suas luzes ofuscantes lampejando em seu rosto” (MD, p 183), tentando apurar detalhes de seu crime bárbaro. Mesmo com a recusa da suposta vítima a testemunhar e o conseqüente fim do processo, o advogado sugere “que o Sr. Gabriel ficasse o mais longe possível (MD, p. 184)” dali. Katherine pondera que com “isso pesando em sua cabeça as pessoas por aqui não vão esquecer. Você não terá um interrogatório justo” (MD, p. 185), explicando que o advogado tem razão, “dada toda a publicidade que você teve” (MD, p. 185). Gabriel tenta esclarecer que nada fizera, ao que Katherine retruca que “as pessoas sempre supõem que onde há fumaça, há fogo (MD, 186).

Uma vez livre, Gabriel aventura-se a vender jornais em Londres, mas é roubado por um conterrâneo no primeiro dia de trabalho. Só então, a caminho da casa de Katherine, a única pessoa a quem poderia recorrer, ele recorda o que acontecera. Denise, uma garota de 15 anos, o descobrira na casa abandonada em que se recuperava dos ferimentos que sofrera durante a travessia a nado até a Inglaterra. A jovem trouxera-lhe alimentos por vários dias. Em uma dessas ocasiões, ela contou sobre os abusos vinha sofrendo de seu pai e “amigos”:

— Eu gostaria que tivessem matado meu pai.

— Você não deve falar assim. É uma coisa má ter esse tipo de pensamento.

— Eu não sou má. Ele que é mal. — Denise aproxima-se de onde Gabriel está sentado e enrola as mangas de seu suéter. — Estas manchas roxas, está vendo?

— Ela aponta para os machucados em seus braços roliços. — É aqui que tenho que me defender dos socos quando ele chega em casa furioso e começa a me bater. Às vezes algum soco passa e eu fico com um olho preto ou perco outro dente. Cara legal, hein? (...) Gabriel olha para os machucados, depois para o rosto

jovem, ultrajado. — Depois Barry, ele começou com os socos quando não quis fazer o que ele queria. Os dois são do mesmo jeito. (...) São doentes, os dois. (...) Gabriel põe a mão no braço dela.

Por favor. Aqui você está segura. Este é seu lugar seguro. (...) Gabriel entende que essa casa onde ele e Bright vieram parar, para essa garota, era o lugar de segurança. (...) Ele põe o braço ao redor dela (...) e resolve ficar nessa posição até ela se acalmar. (MD, p. 208-209)

Gabriel a abraçara na tentativa de consolá-la, e ambos caíram no sono. Descobrí-los no dia seguinte, o pai acusa o refugiado de sedução de menores e estupro. Os trechos relativos a Gabriel se organizam: a narrativa volta à situação inicial.

Após sua experiência de trabalho mal-sucedida em Londres, Gabriel é aconselhado por Katherine a rumar para o norte e a mudar de identidade, por causa da repercussão que o caso tivera na imprensa local. A jovem ativista o deixa na estrada, na chuva, para que Gabriel pegue uma carona. Um caminhão pára, e o motorista pergunta amigavelmente ao caronista encharcado:

Você não é um afro-caribenho, é?

Gabriel balança a cabeça e fala com calma.

— Não, eu sou da África.

— África! — Exclama o homem, como se agora tudo fizesse sentido. — Você quer fumar?

Gabriel sacode outra vez a cabeça.

— Então, qual é o seu nome?

Gabriel pensa um momento, então se lembra do que Katherine lhe dissera.

— Solomon. — diz ele. — Meu nome é Solomon.

— Como na Bíblia

Gabriel assente.

— Sim, claro, Alguma coisa assim. (MD, p. 214)

É o momento em que o leitor relaciona este segundo capítulo com o primeiro. Não é casualidade a escolha do nome do personagem: Solomon, Salomão

ou Shlomô, do hebraico, deriva da raiz *Shalom* (paz), significa "Pacífico" ou "que traz a paz". Como não conseguira ser "herói de Deus", Gabriel tenta se transformar em "mensageiro da paz". Reinventa-se na tentativa infrutífera de apagar as lembranças ruins de seu país, de fugir de seu passado. É quando Gabriel, agora Solomon, assume seu caráter pós-colonial e pós-moderno e tenta, como Stuart Hall sugere, a tradução⁷⁴:

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias "casas" (e não a uma "casa" particular). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sitio obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. (HALL, 2002, p. 88-89)

A tradução pós-colonial de Solomon, no entanto, choca-se com a tradição colonial do imaginário dos habitantes de Weston, da mesma forma em que a metaficção historiográfica de *Uma margem distante* choca-se com o romance convencional.

Os grupos que se arvoram como os locais são, como se viu, imbuídos de todos aqueles preconceitos decorrentes da tradição da supremacia do britânico, que

⁷⁴A tradução é o mesmo conceito de multiculturalidade a que se refere Phillips, chamado de transculturalidade por Hopenhayn (p. 12 deste trabalho), assim como a hibridização, como comentada na p. 42.

culminam na xenofobia e ódio racial. Solomon, sem opção, tenta assumir sua nova identidade traduzida, híbrida de seu passado, em que já usava a “civilidade inglesa” e de sua nova *persona*. Os Outros, os “habitantes originais”, porém, não o distinguem como sujeito, menos ainda como um Outro que sirva de imagem especular, mas como a sujeira que conspurca a pureza do grupo, o subserviente que tomará seus empregos, o negro hipersexualizado e desonesto da fantasia colonial, como o invasor de seu território.

Como Dorothy, Paul e seus amigos associam, como explica Massey (2008), o espaço que habitam a um passado idealizado, entendem que Weston é seu lar, que imaginam como uma unidade fechada, coerente, integrada, um refúgio seguro. Essa ideia, como comenta a geógrafa, é

vital como ponto de apoio, enquanto “o global” tece suas teias cada vez mais poderosas e alienantes. (...) “um refúgio no lugar” representa a proteção de pontes levadiças e a construção de muralhas contra as novas invasões. Lugar, através dessa leitura, é o local da negação, da tentativa de remoção da invasão/diferença. É um refúgio politicamente conservador, uma essencializadora (e, no final, inviável) base para uma resposta. (...) Tem sido essa, sem dúvida, a imaginação por detrás de alguns dos piores conflitos recentes. (...) numa nova e diferente escala e com uma nova intensidade, de nacionalismos e paroquialismos territoriais, caracterizados por pretensões de exclusividade, por afirmações da autenticidade nativa enraizada de especificidade local e por hostilidade pelo menos contra alguns daqueles que são designados como outros. (p. 25)

O medo de perder a ilusória posição hegemônica do Eu branco os faz agredir Solomon, numa atitude francamente sádica para com o Outro. Mandam-lhe cartas ameaçadoras a esse Outro estranho e forasteiro. Os amigos de Carla já o insultavam durante suas rondas no condomínio, numa atitude sádica para com o Outro, levada às últimas consequências quando finalmente o matam. Solomon, assim, serve tanto como bode expiatório como elemento regulador da ordem, o

objeto a ser odiado e destruído. Os jovens, de fato, não só querem eliminar a ameaça a seu grupo social, mas também afirmar-se como Eu sobre o Outro.

Essas pessoas não entendem que a História de sujeitos de locais descolonizados, como Solomon, está irrevogavelmente entrelaçada à de sujeitos “desmetropolizados”, como elas, como explicava Mbembe (2006). Estão alheias à reconceituação do espaço proposta por Doreen Massey (2008), quem considera que, uma vez que os conquistadores tenham pisado em outras terras, estabeleceram uma interação com os que ali estavam, criando novos padrões de identificação que ainda estão em processo. A geógrafa explica que há, atualmente, a tentativa de desconstruir essa xenofobia, com a

emergência, nos anos recentes, de uma política que tenta comprometer-se com o antiessencialismo. Em lugar de um liberalismo individualista, ou de um tipo de política de identidade, que considere essas identidades já, ou para sempre, constituídas e defenda os direitos ou reivindique igualdade para essas identidades já constituídas, essa política considera a constituição dessas próprias identidades e as relações através das quais elas são construídas como sendo um dos fundamentos do jogo político. (...) A política de inter-relações reflete, portanto, a proposição de que o espaço também é um produto de inter-relações. O espaço não existe antes de identidades/entidades e suas relações. (p. 30)

Depois recriação como um sujeito traduzido, no fim do capítulo II, nada mais se acrescenta para o leitor sobre o que sucedera com a recém inventada *persona* de Gabriel, até que na grande analepse que é o capítulo IV, um narrador hipo e homodiegético vai revelando como o Solomon que “nascera” na estrada chegara ao vilarejo de Weston: o próprio Solomon, num fluxo de consciência muito mais organizado do que os de Dorothy, relembra que o caminhoneiro que lhe dera carona na chuva, Mike, havia lhe oferecido muito mais do que uma simples condução. Esse homem simples e autêntico, percebendo de imediato que o jovem africano não tinha

para onde ir, leva-o à casa onde morava, com a família Anderson. Nessa pensão, descreve Solomon, não há preconceito racial. O casal de anciãos passa a ser chamado de “mãe” e “pai” também por Solomon, que imita o comportamento de Mike. “Papai” e “mamãe” acolhem Solomon e procuram inseri-lo na sociedade inglesa. Buscam também habilitá-lo com ofícios práticos, como carpintaria, e conseguem legalizar sua permanência no país. Entretanto, o processo não é isento de problemas. Seus colegas de treinamento não estão dispostos a dividir espaço, nem oportunidades como um negro. Solomon, por sua vez, logo percebe que trocar de nome e aculturar-se não era o suficiente para fazê-lo esquecer o que vivenciara, nem o que fizera para chegar até aí. Tem pesadelos terríveis e vívidos com as cenas do massacre da família e com o assassinato que ele próprio cometera. A casa dos Anderson é vítima de vandalismos, devido ao racismo dos vizinhos.

Mike morre num acidente na estrada, quase ao mesmo tempo em que Solomon consegue o emprego de zelador no condomínio de Weston. Durante o funeral, no início capítulo IV, o senhor Anderson despede-se do amigo africano, explicando que ele e a esposa retornarão à Escócia. “Papai” presenteia Gabriel com uma foto e o carro de Mike. Esclarece-se então para o leitor o porquê de haver essa única foto em sua casa, e o carinho que tem ao veículo. Junto a seus afazeres como zelador e vigia das casas, Solomon oferece-se como motorista voluntário para levar as pessoas do vilarejo de Stoneleigh ao centro da cidade de Weston. Um único senhor que aceita a carona, uma única vez, não lhe dirige palavra, nem agradece. Nem a gentileza de Solomon, nem sua dedicação aos outros gera a resposta que espera; ao contrário, lâminas de barbear são enviadas em cartas ameaçadoras; excrementos são jogados em sua caixa de correio. Segregado por sua cor e perplexo com a falta de cortesia e reação violenta das poucas pessoas com quem

tenta contato, no tempo presente desse segmento narrativo, dedica-se a manter o carro “brilhando” como prova de seu amor fraterno a Mike. O cerco da exclusão se restringe, e é então que Solomon toca à porta de Dorothy, reconhecendo nela uma pessoa confiável, que tem os mesmos princípios e vive na mesma solidão que ele:

Uma mulher decente, que acho que poderia ajudar as mulheres mais jovens deste país a aprender como se arrumar. Ela mantém a cabeça sempre levantada como se tivesse orgulho de quem é, e eu admiro sua dignidade. (...) Parece solitária. Mike me salvou da chuva como um bom samaritano, e, apesar de não estar realmente chovendo, (...) sinto meu dever (...) resgatar essa mulher. (MD, p. 325)

Se Dorothy está, ao menos parcialmente, certa ao divisar em Solomon seu “cavaleiro de armadura reluzente e carruagem lustrada” (MD, p. 25), Solomon não está totalmente equivocado ao reconhecer em Dorothy a civilidade que esperava encontrar em todos ingleses, pois é com essa atitude que ela, do modo que foi inculcado pela ideia de britanidade, procura refrear seus conflitos internos.

Ambos estão inseridos na condição pós-colonial que, herdando a violência institucionalizada no sistema colonial, produz relações sempre patológicas entre seus membros. Da mesma em que Dorothy é afetada pelo sentimento de superioridade etnocultural e o sonho de pureza, Solomon é afetado pela fantasia da sociedade descolonizada, de mimetizar-se ao antigo dominador, via instrução e civilidade. Assumindo esses valores do Outro inglês, o refugiado cria o sentimento de pertencer a essa cultura maior. Expatriado pela guerra civil, rejeitado pelos dois lados do conflito, volta-se para a pátria-mãe, tentando chegar numa zona de conforto quase uterina, em seu imaginário, onde reconheceriam sua língua, seus modos cortesões, seu respeito pela idiossincrasia britânica, sua dignidade de líder, sua ambição. Sua tentativa de tradução, no entanto, é negada pela tradição.

4 A TRAGÉDIA DO SUJEITO PÓS-MODERNO

Estabelecido o momento da narrativa em que os percursos de Dorothy e Solomon se encontram, determina-se também o ponto em que aumenta a velocidade dessas trajetórias rumo à sua trágica destruição. Trágico, aqui não se refere ao conceito do senso comum, da morte considerada sem sentido, mas à tragédia e seus termos correlatos, como usados na literatura, baseados em um gênero dramático específico do contexto político, social, cultural e religioso da Atenas do século V a.C. .

Em *Uma margem distante*, Phillips, como faz Achebe em *Things Fall Apart*, romance mencionado no pequeno panorama da literatura pós-colonial que apresentamos no capítulo 1, apropria-se da tragédia grega. Este, porém, segue a risca todos seus elementos essenciais, que detalharemos mais adiante, conferindo — ou devolvendo — a dignidade que os Igbos precisavam para negar sua Outrização e resistir à dominação colonial. Phillips, problematizando a noção de uma essência humana atemporal, no seu retrato do sujeito fragmentado pelo seu contexto sócio-histórico, questiona também o gênero trágico fechado, acrescentando-lhe características e subvertendo outras, naquilo que Hutcheon (1991) chama de paródia. Ela explica:

(...) quando falo em “paródia”, não me estou referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias do humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural. (p. 47)

Assim Phillips, em sua metaficção historiográfica, que já inova ao revisitar não o passado, mas o presente, apropria-se ironicamente do gênero, ao mesmo tempo em que o reverencia antropofagicamente, ou seja, o traduz, como propõe Bhabha, citado em Hall (2003):

Não é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou “inerentes” de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar com “a diferença do outro” revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação. (p. 75)

Para analisar a tradução da tragédia em *Uma margem distante*, utilizaremos da obra de Albin Lesky, na qual, além de descrever o gênero desde sua gênese, acompanha sua influência na filosofia e na literatura de sua época. Observe-se que a investigação de Lesky, cuja primeira edição data de 1937, foi baseada em valores e conceitos modernos, como personagens que poderiam ser redondas ou planas, mas sempre completas e fechadas. Lesky orienta-se, sobretudo, na crença moderna da transcendência da vida ou no sentido maior para a ação e sacrifício do homem. Na falta de estudos pós-modernos sobre os conceitos e valores inerentes ao trágico, propomos sua apropriação e transposição.

Examinemos, pois, *en passant* — estamos excluindo elementos estruturais do gênero que não têm influência em nossa análise — a tragédia, como a entendiam os gregos, ou seja, um encadeamento de ações que culminam na queda de um herói. Este comete uma falta ou crime (*hybris*), na maior parte das vezes inadvertidamente, que provoca um conflito, percebido como desequilíbrio pela ordem cósmica. Para saná-lo, o destino faz com que uma catástrofe se abata sobre o herói e seus congêneres. Seu sofrimento (*pathos*) é compartilhado pelo público. Por meio

dessa empatia ou catarse, mescla de piedade pelo destino do herói e terror por seus atos, o espectador purifica suas emoções, sendo instado a adotar um comportamento moderado, objetivo último do gênero (LESKY, 2003, p. 57-83).

Seguindo na análise do trágico e sua influência na literatura da época, Lesky (2003) expõe “o primeiro requisito para o aparecimento do efeito trágico, que se poderia descrever como a *dignidade da queda*” (p. 32). Esse herói que cai não pode ser apenas bom, o que provocaria apenas piedade, nem mau, o que originaria só o horror por seus atos. Por isso, na Grécia, ele deveria ser um nobre que comete o erro trágico ou híbris. Lesky explica, também, que nas obras ocidentais que beberam em fontes áticas, entendam-se aquelas que apresentam heróis dignos que sofrem a catástrofe devido a uma falta ou conflito interior, instaura-se, então, a essência ou efeito trágico provocado no leitor.

Tanto Solomon como Dorothy — e essa é outra subversão do gênero, a presença de dois heróis — são dignos pelos princípios em que crêem, pela atitude que tentam assumir para com o Outro e, principalmente, em seus fins. Dorothy optou, decorosamente, por não se relacionar com mais ninguém, do modo mais absoluto que pode fazer, e se suicidou socialmente. Solomon, amarrado pelos delinquentes e atirado numa *van*, desatou as cordas e “ficou como um louco (...) falando que era um pássaro que podia voar” (MD, p. 64), enquanto chamava a única amiga. Em seu fim, Gabriel desincorporou a *persona* de Solomon, o pacífico, que nunca reagia às provocações dos jovens racistas, que incluíam cusparadas, e retornou à sua identidade de líder, Falcão (o pássaro que podia voar). Ambos protagonistas cometeram a híbris, também: Solomon, enquanto era Gabriel, matara seu amigo Felix para roubar-lhe o dinheiro que garantiria sua fuga. Dorothy não só se furtara a ajudar a irmã com relação ao abuso que esta sofrera de parte do pai,

como invejara o status de “queridinha do papai” da caçula. Claro está que, como sujeitos pós-modernos, eles apresentam essas características do herói trágico, mas não apenas isso. Suas personagens são muito mais complexas, com outras falhas, são inseguras e contraditórias, suas identidades não são fechadas. Atenhamo-nos somente a esses traços, por enquanto.

Lesky (2003) esclarece também, referindo-se à tragédia moderna, outro requisito que chama de “*considerável altura da queda*: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (p. 33). Esse percurso que compreende o início da derrocada até a completa destruição do herói é conhecido como catástrofe. Ambos os protagonistas de *Uma margem distante* sofrem uma queda — não de um estado de felicidade, porque são heróis pós-modernos — de seus projetos de encontrar a felicidade para a total aniquilação. Há, também, em suas respectivas catástrofes, uma relação inversamente proporcional entre seus deslocamentos físicos e deslocamentos psicológicos.

Dorothy nunca estivera realmente longe de “casa”. Foram pouco quilômetros que percorreu, na tentativa de fazer parte, de estar em seu lugar. Seu deslocamento psicológico, no entanto, pode ser representado por uma longa e vertiginosa queda para dentro de si mesma. Em sua catástrofe interior, ela partiu de pequenas dissociações até chegar, como vimos, à morte psicológica, sendo aniquilada de dentro para fora.

O deslocamento psicológico de Solomon é mínimo, considerando-se os horrores que presenciara e cometera em sua terra natal. Já seu trajeto espacial é bastante extenso, simulando — ou conduzindo o leitor em — o retorno da ex-colônia à pátria-mãe. Ele sai de seu país fragmentado pela guerra civil, rumando sempre ao

norte, atravessando, em condições inumanas, um oceano, o Norte da África, a Espanha, a França, o Canal da Mancha (a nado) até chegar à Inglaterra. Preso no litoral, vai do cárcere londrino para o norte da Inglaterra e, finalmente, Weston. Mais uma, e pela última vez, os Outros não o reconhecem como parte da comunidade e o rejeitam do modo mais brutal e definitivo possível. Seu trajeto físico pode ser representado por uma longa ascensão em direção ao norte que culmina em sua morte. Ele é aniquilado de fora para dentro.

Outro elemento característico da tragédia ática apropriado parcialmente por Phillips, no caso de Dorothy, é a *epifania*, ou o reconhecimento do próprio erro. A certa altura da cadeia de acontecimentos: “o sujeito do ato trágico (...) deve ter alçado à sua consciência tudo isso” (LESKY, 2003, p. 34). A epifania coincide, em essência, com a verbalização proposta pela psicanálise lacaniana, a que Dorothy faz, ao menos para si mesma, na instituição mental:

Eu abandonei Sheila. Agora sei disso. Fui covarde (...). E às vezes não consigo lidar com tudo. Reconheço isso também. (...)

Sei que aqui não é Weston. Ou Stoneleigh. (...) Meu coração permanece um deserto, mas eu tentei. Tinha a sensação de que Solomon me compreendia. (...)

Aqui não é meu lar e até que eles aceitem isso, então vou ficar tão expressamente silenciosa como um pássaro voando. Em algum momento, antes do amanhecer, quando a luz começar a escorrer vagarosa pelo céu noturno, levantarei da cama e vestirei minha cara diurna. (MD, p. 346-348)

Consideremos também o próprio conceito do que seja trágico, tratado por Lesky, que sempre pressupõe uma oposição de forças. Nesta tragédia pós-moderna, porém, há mais de um conflito. Antes de tratarmos desses antagonismos, porém, atentemos para a terminologia que Lesky, ao tratar da influência da tragédia grega na literatura moderna propõe, tentando evitar que seus elementos sejam referidos sem critério, procurando “introduzir ordem nesse complexo de questões através de

uma distinção conceitual” (2003, p. 33), com noções que denomina de *visão cerradamente trágica do mundo*, *conflito trágico*, *conflito trágico cerrado* e *situação trágica*.

Para o estudioso, o primeiro conceito, a *visão cerradamente trágica* é a “concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente” (LESKY, 2003, p. 38). Reconhecer uma visão cerradamente trágica de mundo na obra de Phillips significaria ignorar todas as nuances e permeabilidade das relações construídas pelo autor, seria considerar Dorothy e Solomon como personagens com identidades também fechadas, seria desprezar tudo o que se analisou até agora neste trabalho.

Na definição do *conflito trágico*, o teórico apela a Eckerman, quem afirma que “trata-se do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições” (LESKY, 2003, p. 35). O romance tem em sua superfície ou primeira leitura, como já mencionado, a representação do choque colonial, um embate da ex-colônia versus a ex-metrópole. No entanto, sob essa aparente oposição binária sem solução, como vimos, a situação é muito mais complexa.

Para tratar do *conflito trágico cerrado*, Lesky, desta vez, recorre a Goethe, que considera que “todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável” (2003, p. 31). Especifica que essa oposição de forças totalmente opostas era o que

Goethe se referia quando falava de trágico. Também aqui não há saída e ao término encontra-se a destruição. Mas esse conflito, por mais fechado que seja em si mesmo seu decurso, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido (p. 38).

Claro está que o romance e os conflitos nele delineados são um recorte dentro de determinada visão de mundo. Cabe ressaltar, mais uma vez, que seria incongruente pressupor uma noção de fechamento na análise de uma obra pós-moderna. Lembremos, antes de estabelecer nossas próprias relações com esses conceitos, a última categoria que Lesky define, a *situação trágica*, em que

há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra outras, há o homem que não conhece a saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo seu doloroso peso, não é definitiva. (203, p. 38)

Os conflitos da situação trágica pós-moderna, ou seja, contraditória e em processo de transformação — pelo que sua falta de escapatória não é definitiva —, instaurada em *Uma margem distante*, vão sendo des(construídos) pela narrativa fragmentada, sem um foco narrativo determinado ou preponderantes, sem uma linha cronológica orientadora. Embora esses conflitos se interpenetrem e justaponham, como demonstramos, iremos considerá-los como os pontos de diferença que as teorias pós-coloniais e pós-modernas se propõem a investigar.

Para sua melhor compreensão, organizamos o quadro a seguir, tomando Dorothy e Solomon como referência, por serem a representação antagônica primária que se percebe na superfície da narrativa, a do encontro colonial:

Dorothy	Solomon
Ex-metrópole	Ex-colônia
Etnocentrismo	Ex-cêntrico
Eurocentrismo	Ex-cêntrico
Identidade fechada	Identidade diaspórica
Sonho de pureza	Tentativa de hibridismo

Negação da pluralidade	Aceitação da pluralidade
Tentativa de homogeneidade	Diferença
Sujeito histórico clássico	Novo sujeito histórico
Sentido pronto	Abertura de sentidos
Cânone	Paródia irônica
Narrativa convencional	Narrativa pós-moderna
Tradição	Tradução

As estéticas pós-coloniais e pós-modernas, em suas novas formas de invenção e expressão, porém, questionam as explicações teleológicas e o pensamento dicotômico, propondo-se também a revisitar as formas antigas, não somente reconhecendo suas diferenças, mas também seus pontos de convergência. Os próprios protagonistas reconhecem-se como iguais por sua educação convencional, sua altivez e sua cortesia. A obsessão com a limpeza que ambos apresentam não só é um indicador de sonho de pureza, no caso de Dorothy, e de tentativa de se mimetizar no grupo de referência, no caso de Solomon, mas é também uma tentativa neurótica atenuar seus conflitos internos e de esquecer o passado. Um e outro são iludidos, de maneiras diferentes, pela crença na britanidade como uma comunidade imaginada fechada, ou seja, ambos não apenas se desencantam com uma grande narrativa, mas também são deslocados por ela.

Cotejemos *Uma Margem Distante* com outras duas tragédias que mencionamos brevemente no capítulo 1. Ali afirmamos que se a peça *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller é a tragédia do homem (moderno) comum. Da mesma forma, que o romance histórico *Dançando no escuro*, do próprio Phillips, é a tragédia do homem pós-colonial. Ambos acreditam no grande relato que é o mito do

self-made man, e caem catastroficamente do alto de suas ilusões. Note-se o nome do protagonista de Miller, Willy Loman. Seu sobrenome pronuncia-se do mesmo modo que *low man*: a expressão "*low man on the totem pole*", literalmente "o homem da base do totem" remete à posição mais baixa que alguém possa ter numa hierarquia. O vendedor não consegue pagar sequer a hipoteca da casa. Bert Williams, apesar de fama e fortuna, não pode assumir publicamente que é negro. Ao desencanto do homem comum, em *A morte do caixeiro viajante*; acrescenta-se a distinção outrizante da pele escura, em *Dançando no Escuro*.

Uma margem distante, se analisado apenas do ponto de vista da ação, não deixa nenhuma pista consoladora, nem aponta para um encerramento ou solução, seja de pessoas que sofram dos mesmos choques identitários, seja da situação das personagens, em seu universo ontológico fictício, seja da própria narrativa, de acordo com seu caráter já apontado, de explicações totalizantes. Recordemos o que Hutcheon (1991) comenta:

Assim como grande parte da teoria literária contemporânea, o romance pós-modernista questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. (p. 84)

Assim, o leitor que procura apenas entretenimento, assim como aquele que busca um final, feliz ou não, ou qualquer tipo de encerramento do romance certamente se frustrará profundamente. Como Randy Cooper (2003) comentava, no começo de nosso trabalho, *Uma margem distante* dá muito que pensar. Evoquemos Bauman (1998), quem explicava que, como a obra pós-moderna não apresenta

convenções nem sentidos prontos, é necessário que o leitor se esforce em sua recepção, procurando sempre construir novas significações. Ele próprio explica que

O significado da obra de arte pós-moderna, pode-se dizer, é estimular o processo de elaboração do significado e defendê-lo contra o perigo de, algum dia, se desgastar até uma parada; alertar para a inerente polifonia do significado e para a complexidade de toda a interpretação. (p. 136)

Como a tarefa de encontrar sentidos da obra pós-moderna passa para o leitor, retornamos ao elemento essencial da tragédia do qual nos apropriaremos inteiramente, a *catarse*. Na leitura de Lesky (2003), o conceito helênico da *catarse*, e sua função no mundo ático, a de purificar as emoções intensas do público durante o espetáculo, para que este adquirisse uma conduta comedida, passam a ser entendidos, na literatura moderna, como a recepção do efeito trágico, ou a identificação do leitor com o trágico presente na obra literária:

o grau de trágico é o que designamos por *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas do nosso ser, é que experimentamos o trágico. (p. 33)

O conceito e a etimologia de *catarse* vêm da medicina homeopática: experimentar doses pequenas do que se quer combater para lhe resistir. Fora desse contexto, no entanto, a *catarse* implica em que leitor seja tocado, de algum modo, pela situação e destino do herói. A obra de arte de cunho trágico, pós-moderna ou não, conecta-se com circunstâncias às quais o leitor é sensível, aos valores com os quais se identifica. Um testemunho trágico, ainda que (ou por ser) ficcional, como *Uma margem distante*, ao individualizar as personagens, destaca-as dos milhões de pessoas comuns que experimentam uma situação similar. Essas personagens,

próximas ao leitor, no romance, estão protegidas da banalização da tragédia, que costuma acontecer no mundo “real”.

Phillips constrói, pouco a pouco, personagens de grande profundidade psicológica, imagens de heróis com as quais todo leitor pós-moderno pode se identificar: eles sofrem da perda de referências estáveis, não são perfeitos, têm boas intenções, mas cometem atos condenáveis; têm crenças fixas mas duvidam delas, equivocam-se em suas escolhas, ou seja, são sujeitos pós-modernos. Esses dois heróis, agora individualizados, movem-se em um universo ficcional que espelha a realidade pós-moderna. O leitor reconhece sua própria condição no universo diegético, identificando a si mesmo — ou pessoas que poderiam ser reais — emaranhando a diegese com o próprio contexto em que vive, com as referências sócio-históricas atuais, com pessoas, fatos e situações que estão ou estiveram há pouco frequentando a mídia.

O romance, como mencionamos, não oferece um sentido pronto ou uma solução fácil para o leitor, delegando-lhe a criação dos sentidos. *Uma margem distante* tem, no entanto, um grande potencial catártico, ao retratar a tragicidade da condição pós-colonial/moderna. O leitor, ao acompanhar a catástrofe das personagens de várias posições enunciativas, de pontos de vista diferentes, não é contaminado pela narrativa mestra, não corre os “perigos de uma única história”, como bem ilustra a escritora pós-colonial Chimamanda Adichie, no anexo deste trabalho:

É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Como em nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder.

Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente. (ADICHIE, jun. 2009, s/p).

Bauman comenta que uma das soluções para o *mal-estar da Pós Modernidade* é a hibridização — multiculturalidade, transculturação ou tradução, da mesma forma como propõem Phillips (2002), Hopenhayn (2001), Hall (2003) e Bhabha (2005) —, ou seja, não apenas a convivência entre as diferenças como entidades que não interagem, mas o apagamento da noção de diferenças como indicadoras de comunidades fechadas:

Há, porém, uma genuína oportunidade emancipadora na pós-modernidade, a oportunidade de depor as armas, suspender as escaramuças de fronteira para manter o estranho afastado (...). Essa oportunidade não se acha na celebração da etnicidade nascida de novo e na genuína ou inventada tradição tribal, mas em levar à conclusão a obra do “desencaixe” da modernidade, mediante a concentração no direito de escolher a identidade de alguém como a única universalidade do cidadão e ser humano. (BAUMAN, 1998, p. 46)

Os conflitos trágicos de *Uma margem distante* devem-se, em última instância, à negação da pluralidade na convivência social. Uma de suas possíveis soluções é a tradução, representada na própria narrativa pela coexistência de uma multiplicidade de estilos, modelos e procedimentos desde os convencionais, apropriados e revisitados, aos novos recursos desestruturantes característicos do pós-modernismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões aqui apresentadas sobre os conceitos percebidos em *Uma margem distante* não se querem conclusivas, nem imunes a críticas, visto que estão longe de esgotar as possibilidades de leitura do romance.

Pretendeu-se realizar uma análise que prezasse o caráter dialógico da obra de Caryl Phillips com o debate social e estético pós-moderno e pós-colonial, e o modo como este escritor tem contribuído para que seus leitores reflitam acerca de questões às quais estão aparentemente alheios, como a convivência problemática entre culturas. Nosso estudo, como se viu, primeiramente se debruçou sobre a conjuntura sociocultural em que Phillips produz a sua obra, com o intuito de localizar o leitor quanto à temática do romance, os choques identitários diaspóricos, explorando o fato de que tais choques são, em última análise, um efeito colateral do sistema colonial.

A possibilidade de que as diferenças entre os antigos colonizadores e os países descolonizados não sejam ressaltadas, mas dirimidas, em uma sociedade multicultural, em que se respeitem as origens, mas se abrace o novo, ou seja, a necessidade de tradução é um tema sempre presente na obra e nas entrevistas de Caryl Phillips, aqui assinaladas, incluindo a que foi nos foi concedida. Sua recusa consciente em encarnar estereótipos ou assumir um único país como residência permanente é compatível com sua postura tradutória, de não negar suas raízes, mas estabelecê-las em todas as partes.

Em seguida, para entender como Phillips retrata a condição pós-moderna e pós-colonial com foco na questão da identidade, usando recursos estéticos para criar efeito de sentidos ideológicos, procuramos levantar aspectos importantes em

seu universo narrativo sob o ponto de vista de áreas que investigam esse contexto histórico e psicossocial.

A análise da personalidade instável de Dorothy, com o foco em sua psicopatologia pós-colonial leva-nos à percepção de que o assassinato de Solomon não foi uma manifestação isolada de um grupo de jovens delinquentes, mas faz parte de um contexto muito mais complexo. Uma das constatações que podemos fazer é que não se trata de um simples despreparo para lidar com as diferenças o que neurotiza a professora, nem é a apenas a xenofobia o que move os criminosos a exterminá-lo. Entre outras razões, é o vago, mas poderoso sentimento de pertencer a uma *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2006) privilegiada o que gera tanto a instabilidade emocional de Dorothy quanto o ato violento dos jovens.

A sensação de pertencimento a essa comunidade e suas regalias origina a compulsão de protegê-la contra o Outro, que pode se exprimir de várias maneiras. Para aqueles que estão inseridos em uma categoria social já marginalizada, que já se reconhecem como desfavorecidos, a presença do Outro em sua comunidade ameaça não só seu conforto psíquico, mas o Eu que construíram. A possibilidade de perder qualquer um dos privilégios que os membros dessa comunidade possam gozar para um Outro que tenha vindo de uma de “suas” colônias, afronta a imagem que essas personagens têm de si próprias. A cor da pele, com todas suas implicações na construção da imagem do Outro como objeto, inferior e perigoso ao mesmo tempo completam a figura, o que os faz segregá-lo e agredi-lo. Em casos extremos, como os de Paul e seus amigos, a hostilidade toma proporções incontroláveis, e eles acabam por exterminar o elemento ameaçador, ainda que quisessem apenas “assustá-lo”.

Já para os membros de classes que desfrutam de alguma comodidade econômica, como Dorothy, nem a ação, nem a reação à presença do Outro estão claras, o que justifica que a colocássemos no divã, na tentativa de evidenciar quão fundamental é a construção de sua personagem para o efeito de verossimilhança e o impacto que provoca no leitor. No esboço feito para demonstrar sua constituição psicológica verossímil, pudemos constatar, entre outros dados, que a segregação do Outro afeta pessoas que não têm relação direta com a diáspora transnacional, e é também disso que o romance trata, do “despertar da consciência estética e até mesmo política” (HUTCHEON, 1991, p. 103) do leitor.

Solomon, por sua vez, inconsciente de ser o Outro reificado, vislumbra a possibilidade de ser parte dessa mesma comunidade: seu “jovem país” (MD, p. 154), descolonizado há pouco, adquiriu muitos de seus costumes; ele fala a mesma língua que os ingleses e, sobretudo, assume a atitude e as roupas formais que condizem com a imagem do inglês que ele tinha — sua estratégia da civilidade dissimulada como tentativa de aculturação ainda oferece muito espaço para investigação. Ele, como as moças do escritório na África, procura até “embranquecer” o cabelo com “aquele repartido de navalha amolada” (MD, p. 20) que agrada a Dorothy. Muda de nome para não ser associado ao crime que não cometeu, tenta se traduzir, mas se choca com a violenta resistência a essa identidade nova.

Procurou-se, assim, evidenciar que tanto Solomon, quanto Dorothy, assim como os criminosos, têm a estabilidade de suas identidades afetadas pela situação pós-colonial. Compreender a dimensão psicossocial desse fenômeno, os efeitos colaterais do encontro e do sistema colonial, expor os principais artefatos culturais que estiveram presentes — e permanecem enraizados no imaginário coletivo — em sua constituição, é fundamental para deslindar os conflitos intra e inter-identitários

entre esses três agentes do romance, o de lá (Solomon), a de cá (Dorothy) e os de cá embaixo (os assassinos).

Para tanto, seguindo uma orientação pós-colonial, focalizamos a grande narrativa da superioridade inerente do ocidental, e outros artifícios culturais que cooperaram para a legitimação da colonização, buscando desconstruí-los. De acordo com os teóricos de diferentes áreas a quem apelamos, como Huntington (1997), Massey (2008), Hall (2003), Hobsbawm (2011) e Bauman (1998), na dominação das margens não-ocidentais, primeiramente consideradas selvagens e exóticas, depois atrasadas e dependentes, recorreram-se à ideia do Ocidente modernizador, à desistorização do colonizado, ao racismo pseudocientífico, ao princípio de nacionalismo e, particularmente interessante a análise da conjuntura de *Uma margem distante*, à ideia de britanidade. Esperamos ter delineado como esse emaranhado de artefatos culturais usados no processo de Outrização das colônias imprimiu no imaginário de lá, de cá, de cá embaixo e em todas as direções, representações psicossociais patológicas, como o fetiche do estereótipo (negro e branco), o sonho de pureza, ou mesmo o sentimento de pertencimento a uma comunidade (nacional, local ou outra) imaginada, quando ele se funda construtos não apenas ambíguos e fugidios, mas de natureza violenta.

Não podemos nos furtar a algumas palavras mais acerca dessa enredada combinações de construtos culturais sobre a qual estivemos debruçados por um longo capítulo: essas representações sociais pós-coloniais encontram-se ainda mais complicadas na pós-modernidade, especialmente por causa da globalização. Aparentemente, a liberdade de troca de bens econômicos facilitaria as trocas culturais. O que se pode esquecer facilmente é que esse fluxo é liderado pela civilização euro-americana, o que a coloca, portanto, em um papel de centro

hegemônico. Ainda que isso pareça apenas um arranjo de negócios, reforça o processo de Outrização, uma vez que é fato que muitos, mas nem todos, podem ter acesso aos bens culturais que fazem parte desse fluxo de trocas, desde que sejam os produzidos por esse centro hegemônico, e desde que os consumam sem sair de seus lugares.

Em nossa leitura, entendemos que é a tentativa de manter cada um em seu lugar, o que Dorothy tenta fazer por meio da indiferença, e os vândalos por meio da violência, para proteger o sonho de pertencer a uma comunidade que os faz recusar a tradução. Dorothy não entende a tradução de Solomon por suas referências identitárias internas conflitantes; a Solomon é vetada a possibilidade de tradução pelos Outros que, à diferença de Dorothy, estão muito seguros de suas próprias referências, as quais não incluem tolerar a diferença. Em outras palavras, ambos são vítimas da intolerância à convivência das diferenças, da recusa à pluralidade.

A essa negação da diversidade, tanto na convivência social, como na linguagem literária, apresenta-se, como procuramos evidenciar, a alternativa da tradução, construída no romance pela apropriação e subversão de recursos e gêneros, ou seja, não só os fatos expostos pela diegese, mas a forma como Phillips o faz é geradora de significação. As mesclas de referências históricas à narrativa ficcional fazem o leitor alternar seu olhar entre ficção e a realidade que o cerca. O descentramento, a alternância e a interposição de vozes e níveis narrativos apresentam os diversos pontos de vista de lá e de cá, em que esses sujeitos são vistos por si mesmos e pelos Outros. Embora essas vozes não se comuniquem entre si, como aconteceria no universo real, o leitor tem acesso a todas elas, no universo diegético.

Da mesma forma, a (des)estrutura do romance; suas idas, vindas e interrupções, que descentralizam, fragmentam e descontinuam a linha narrativa, representa, além da identidade também descentrada, fragmentada e descontínua do sujeito pós-moderno e pós-colonial, seus acidentes e peripécias. Essa falta de linha narrativa gera uma sensação de desequilíbrio e desalento no leitor, análoga à que sofrem as personagens. Junto a isso, as constantes analepses e prolepses criam o efeito de simultaneidade e reforçam o desnorteamento do leitor.

A localização indeterminada — e propositada, como se viu — de Weston e do país de Solomon conduzem o leitor à percepção de que os conflitos pelos que essas personagens de lá e cá, transcendem o mero espaço. O fluxo de consciência atropelado de Dorothy, no capítulo I, além de provocar uma sensação de desequilíbrio, convida o leitor a descobrir sua profundidade psicológica. A coerência e a articulação do fluxo de Solomon do capítulo IV, em contraposição, conferem confiabilidade a seu relato.

As identidades das personagens de *Uma margem distante* podem se chocar, mas convivem em sua diegese uma multiplicidade de linguagens, modelos e procedimentos. Entre outros aspectos que não foram abordados neste estudo, podemos constatar como Phillips, apropriando-se da tradição literária, subverte, revisita, questiona e parodia muitas de suas convenções. Assim, faz com que coexistam, no romance, os elementos da tradição e da tradução em uma tensão instigante. Ao conflito trágico gerado pela negação da pluralidade, na convivência social, o escritor acena com uma possível solução tradutória, na narrativa: *Uma margem distante*, é um exemplo de como podem combinar-se a estética pós-modernista e pós-colonial no questionamento de conceitos estáveis e fixos, tanto na sociedade, como na construção da obra literária.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. *Things Fall Apart*. New York: Anchor Books, 1994.

ADICHIE, Chimamanda: *The danger of a single story*, 06/2009. Disponível em: http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html. Acesso em: 24 out. 2011.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities* (p. 123-125). In: ASHCROFT, Bill; GRIFITH, Gareth; TIFFIN, Helen (Edited by). *The Post Colonial Studies Reader*. Oxford: Routledge, 2006.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANGIOLILLO, Francesca. *Identidades em trânsito são tema de escritor Caryl Phillips*, 02/07/2011. Disponível em: Folha.com, <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/937557-identidades-em-transito-sao-tema-de-escritor-caryl-phillips.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2011.

ARANTES, Antonio A. *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.

ARENDT, Hanna. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ASHCROFT, Bill; GRIFITH, Gareth; TIFFIN, Helen (Ed.). *The Post Colonial Studies Reader*. Oxford: Routledge, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. *Literatura nunca é apenas literatura*. Série Idéias n.17. São Paulo: FTD, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BBC. A year in the life: twenty years on: Craghead. Programa parte da série Coal mining in Britain: the story of mining from the coal face to the strike, 04/01/1990. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/archive/mining/6930.shtml>. Acesso em: 17 ago. 2011.

_____. The coal war. Cobertura jornalística comentada, parte da série Coal mining in Britain: the story of mining from the coal face to the strike, 30/04/1984. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/archive/mining/6931.shtml>. Acesso em: 17 ago. 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 3ª reimpressão. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BONNICI, Thomas. Sícorax e Serafine: a construção da comunidade no romance *Índigo*, de Marina Warner. - DOI: 10.4025/actascihumansoc.v25i1.2218. Vol. 25, 2003. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewArticle/2218>. Acesso em: 16 ago. 2011.

BONNICI, Thomas. (Org.). *Short Stories: an anthology for undergraduates*. Maringá: UEM, 2002

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL, Marcus Vinícius. Caryl Phillips diz na FLIP que escrever é um 'ato de fé', 07/07/2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/flip/2011/noticia/2011/07/caryl-phillips-diz-na-flip-que-escrever-e-um-ato-de-fe.html>. Acesso em 22 jul.2011.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio (p. 09-21). In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra G. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

COOPER, Rand Richards. There's No Place That's Home. The New York Times, 13/10/2003. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2003/10/19/books/there-s-no-place-that-s-home.html?scp=3&sq=Distant%20Shore&st=cse>. Acesso em: 16 ago. 2011.

COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o pós-moderno (p. 159-172). In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DU BOIS, William Edgar Burghardt. *The souls of the black folk*. Chicago: Dover Thrift, 1994 (Originally published in 1903).

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Org e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa: Ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Arcádia, 1979.

GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____; FERNANDES, Nanci. No rastro do pós-modernismo (p. 11-15). In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HUNT, Lynn. *A nova História Cultural*. Trad. Jefferson Camargo. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOBBSAWM, Erick J.. Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade. 6ª reimpressão. Trad. Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

HOPENHAYN, Martín. Estilhaços de utopia. Vontade de poder, vibração transcultural e eterno retorno (p. 260-261). In: LARROSA e SKLIAR, 2001.

HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Trad. M.H.C. Cortês. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

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

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LARROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos (org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Trad. de Semíramis G. da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, G. G. de Souza, A. Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LESSING, Doris. The old chief Mshlanga (p. 299-314). In: BONNICI, Thomas. (Org.). *Short Stories: an anthology for undergraduates*. Maringá: UEM, 2002.

MASSEY, Doreen B. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MBEMBE, Achille. The intimacy of tyranny (p. 66-69). In: ASHCROFT, Bill; GRIFITH, Gareth; TIFFIN, Helen (Edited by). *The Post Colonial Studies Reader*. Oxford: Routledge, 2006.

MILNER, Andrew. Estudos Culturais (p. 421-427). In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra G. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia de Letras, 2007.

PAIVA, Geraldo J. de. Identidade psicossocial e pessoal como questão contemporânea. PSICO, Porto Alegre, PUCRS, v. 38, n. 1, p. 77-84, jan./abr. 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/viewFile/1926/1432>. Acesso em: 02 jul. 2011.

PÉREZ DE LARA FERRE, Núria; LARROSA, Jorge. (Orgs.). *Imagens do outro*. Petrópolis: Vozes, 1998.

PHILLIPS, Caryl. *Uma margem distante*. Trad. Maria José Silveira. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *A Distant Shore*. New York: Vintage Books, 2003.

_____. *A New World Order* (Essay). New York: Vintage International, 2002.

_____. Official web site. 2005-2011. Disponível em: <http://www.carylphillips.com>. Acesso em: 15 ago. 2011.

_____. Necessary journeys. The Guardian, 11/12/2004. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/books/2004/dec/11/society2>. Acesso em: 04 jul. 2011.

_____. The silenced minority. The Guardian, 15/05/2004. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/books/2004/may/15/society.politics>. Acesso em: 07 ago. 2010.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34, 1999.

SÁ, Luiz Fernando Ferreira. Conversando sobre Derrida - entrevista concedida por Evando Nascimento. Revista txt – leituras transdisciplinares de telas e textos, 14/12/2005. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/evando.htm>. Acesso em: 16 ago. 2011.

SAID, Edward. Orientalism (p. 24-27). In: ASHCROFT, Bill; GRIFITH, Gareth; TIFFIN, Helen (Edited by). *The Post Colonial Studies Reader*. Oxford: Routledge, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada* – ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SHAKESPEARE, William. A tempestade: Ridendo Castigat Mores, s/d. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html>. Acesso em 15/10/2011.

SOUZA, Ricardo Timm de. A filosofia e o pós-moderno: algumas questões e sentidos fundamentais (p. 85-100). In GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TALHARI, Patrícia. O trágico em *Things fall apart*, de Chinua Achebe. Comunicação apresentada na XV Semana de Letras Outras palavras. UEM, 06/2004.

_____. Uma leitura pós-colonialista em *Crossing the river* (1993), de Caryl Phillips. Monografia de conclusão de curso, UEM, 11/2004.

TAYLOR, Matthew. Leed suspends 'racist' lecturer. *The Guardian*, 23/03/2006. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/education/2006/mar/23/highereducation.uk4>. Acesso em: 16 ago. 2011.

TURNER, Nathaniel. A conversation with Caryl Phillips, author of the novel *A Distant Shore*. Chicken bones, a journal for literacy and artistic Afro-American themes, 22/10/2007. Disponível em: www.nathanielturner.com. Acesso em: 18 ago. 2011.

WILLIAMS, Bronwyn T. *A State of Perpetual Wandering: Diaspora and Black British Writers*, 1999. Disponível em: <http://www.postcolonialweb.org>. Acesso em: 26 abr. 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra G. Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder (p. 80-103). In: ARANTES, Antonio A.. *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, 2000.

APÊNDICE: ENTREVISTA COM O AUTOR

Entrevista concedida por Caryl Phillips a Patrícia Talhari em 2006

Talhari: Antes de mais nada, permita apresentar-me. Meu nome é Patrícia Bertachini Talhari, tenho 38 anos, tenho dois filhos, sou brasileira e também um híbrido de Angola (minha bisavó era escrava), Itália (o marido dela), judeus (o pai do meu pai) e sabe Deus mais o quê ... Estou na primeira fase de meu mestrado sobre o seu romance *Uma margem distante* (meu projeto de conclusão do curso de Letras foi sobre *A travessia do rio*). Uma vez que o meu projeto de dissertação é sobre o seu trabalho, parece-me importante que você "autorize", comente ou discorde dele. Por favor, desculpe meus erros de inglês e minhas construções românticas, e corrija-os, se for possível.

No fim de *A travessia do rio*, você "tirou uma foto" da situação dos sobreviventes da diáspora, principalmente em países americanos, lidando com suas consequências. Como você vê a situação atual da discriminação racial em outros países?

Phillips: *Isso, é claro, depende de qual país - no entanto, em geral a situação está bem ruim, especialmente com relação a questões de raça, religião e gênero.*

Talhari: Em sua opinião, a discriminação em termos da situação pós-colonial ultrapassa a barreira da cor? Os negros também têm preconceito contra os imigrantes?

Phillips: *Sim, os negros podem ser racistas também. Em certos casos, na Europa, os novos imigrantes (geralmente oriundos do mundo árabe ou da Europa Oriental) sofrem discriminação principalmente de parte dos brancos, mas também de negros.*

Talhari: Para mim, *Uma Margem Distante* não representa uma mudança nos temas abordados em sua carreira. Não o considero um romance histórico, o primeiro situado na Inglaterra atual, como alguns críticos mencionaram. Em minha opinião, o seu sétimo romance continua expondo o deslocamento, o racismo e sua violência inerente, ainda que neste caso, você amplie o tema, incluindo a questão do indivíduo. Se para Du Bois "o problema do século XX é a barreira da cor", é evidente em seu trabalho que o problema é ainda pior, porque é apenas uma parte de um sistema ideológico. Seus romances, peças teatrais, roteiros e ensaios oferecem uma reflexão profunda sobre o deslocamento e a fragmentação do sujeito, a segregação e a reificação do Outro, ou o diferente, ou das assim chamadas "minorias". Concorda?

Phillips: *Sim, isso parece resumir bem as ideias.*

Talhari: No início do século XXI, Gabriel/Salomon e Dorothy estão em um mundo que mantém a mesma estrutura típica hierárquica do Império, embora de uma forma mais complexa e sub-reptícia, que abona a segregação dos negros, da mulher, dos idosos, do Outro. Seria isso mesmo?

Phillips: *Novamente, creio que este não é um mau resumo do que acontece no romance e no mundo que tenta descrever.*

Talhari: Rand Cooper afirma, em uma crítica New York Times que "*Uma margem Distante* dá muito que pensar; Phillips constrói sua ficção sobre assuntos provocativos" Em seus ensaios intitulados *A Nova Ordem Mundial* e no artigo "minoría silenciosa", o seu "assunto provocativo" favorito me parece evidente: retratar o ser humano frente à instabilidade de identidades tradicionais fechadas e absolutas, como forma de contribuir para a formação de identidades multiculturais, híbridas mais abrangentes. Creio que sua esperança (e a minha) é de que a "crise" de identidade pós-moderna crie condições para o nascimento de uma Nova Ordem Mundial que, gradualmente, abandone o pensamento baseado em oposições binárias como branco/preto, local/forasteiro, civilizado/bárbaro, e conseqüente subjugação dos segundos pelos primeiros. Estou indo demasiado longe?

Phillips: *Espero que abandonemos o pensamento que se baseia em oposições binárias, tais como as que você descreve. De outra forma, estaremos em apuros. Minha esperança é que se inaugure um novo período em que a identidade pós-moderna, que desafia qualquer categorização fácil, seja considerada como a norma.*

Talhari: Este não é exatamente uma pergunta, mas a minha leitura de *Uma margem distante*, para que a (des) aprove:

Na minha leitura do romance, afirmo que a principal conseqüência da diáspora é a violência inerente ao processo colonial, sofrida por seus personagens, retratados em sua condição pós-colonial de identidade cultural negada. Esta violência é uma resposta da "demonização" do Outro.

Explico-me: a fim de conquistar, o colonizador estereotipa o colonizado como demoníaco. Dessa forma, toda a violência usada na usurpação é justificada. Este processo tem um efeito bumerangue no "dominador". Ao se recusar-se a construir sua própria identidade reconhecendo o Outro, o dominador tem de lidar com a "identidade vacilante". É claro que este não é um processo binário simples, nem exclusivo do processo colonial. A humanidade tem procedido assim contra as mulheres (transformadas em bruxas pela Inquisição), contra outras etnias (Hitler, Ku Klux Klan), outras religiões, e assim por diante. No entanto, atualmente há uma circunstância complicadora: as ex-colônias estão "invadindo" a ex-metrópole, criando uma situação que é muito bem retratada em *Uma Margem Distante*.

Gabriel/Salomon pode ser considerada uma alegoria das antigas colônias, enquanto Dorothy representa a antiga metrópole.

Estereotipar o Outro, expediente infundido na situação pós-colonial, gera a violência defensiva, como um recurso que visa proteger a individualização contra a ação do Outro demonizado;

Nesta leitura, o romance oferece a possibilidade de interpretação da violência como:

- Ferramenta de manutenção da ordem econômico-social;
- Vários tipos de segregação que justificam o uso da violência;
- Tentativa de manutenção do poder ameaçado, nos níveis de família, comunidade, nação e étnicos;
- Participante da crise da identidade pós-colonial e pós-moderna.

O leitor, ao acompanhar o percurso das personagens, que termina na aniquilação de ambos, seja pela morte simbólico-social de Dorothy, que foge para os recantos de sua própria mente, ou pela morte real de Gabriel, assassinado por criminosos racistas, o vive uma experiência perturbadora: contempla sua própria participação na perpetuação da violência, seja por um ato violento por si, ou por omissão, ao acreditar em construtos culturais arraigados no pensamento racionalista ocidental, que abonam o uso da violência como instrumento de manutenção da ordem social.

Desta forma, Uma margem distante Distant Shore explora a função catártica ao retratar a tragicidade da condição colonial. O leitor, ao vivenciar as emoções dos personagens, em um jogo de identificação com a alteridade, é capaz de ver Outro individualizado, o que permite a desmistificação dos estereótipos, rompendo o círculo vicioso da rejeição do diferente.

Phillips: *Mais uma vez, parece-me que esta é uma boa leitura, bastante detalhada.*

Talhari: Finalmente, obrigada por seu tempo, e sinta-se livre para fazer qualquer tipo de comentário ou perguntas...

Phillips: *Desejo-lhe um bom trabalho. Caso venha a Nova Iorque, por favor, avise meu assistente pessoal.*

Saudações, Caryl Phillips

VERSÃO EM INGLÊS

Talhari: First of all, let me introduce myself. My name is Patrícia Bertachini Talhari. I am 38, mother of two, Brazilian and also a hybrid of Angola (my great-grandmother was slave), Italy (her husband), Jewish (my father's father) and God knows what else... I am in the first phase in my post graduate these about your novel *A Distant Shore* (My project in Literature was about *Crossing the river*). Since my dissertation project is about your work, it seems important that you "authorize", comment or disagree with it. Please, excuse my English mistakes and Romanic constructions, and correct them, if it is possible.

In the ending of *Crossing the river* you "shoot a photo" of the situation of the survivors of the Diaspora, dealing with its consequences. How do you see the current discrimination situation in other countries?

Phillips: *Of course, it depends upon which country – however, in general things are pretty bad, particularly around issues of race, religion, and gender.*

Talhari: In your opinion, is the discrimination against post-colonial subjects beyond the color-line? Do black people have bias against the incomers?

Phillips: *Yes, black people can be racist too. And in certain instances in Europe, the new immigrants (generally from the Arab World or from Eastern Europe) are suffering discrimination primarily from whites, but also from some blacks too.*

Talhari: To me, *A Distant Shore* is not a change in the themes of you carrier, because it is not a Historical novel, the first one placed in current England, as some reviewers mentioned. In my opinion, your seventh novel continues the study of the displacement, of the racism and its inherent violence. You enlarge the inclusion of the individual. If for Du Bois 'the problem of the twentieth century is the problem of the color-line', it is evident in your work that the problem becomes worse, because it is a part of a larger ideological system. Your novels, plays, screenplays and essays offer a deep reflection on the displacement and the fragmentation of the subject, the segregation and reification of the Other, or the different, or of the called "minorities." Do you believe that is so?

Phillips: *Yes, that seems to be a pretty good summary of things.*

Talhari: In the beginning of the 21st century, Gabriel/Solomon and Dorothy are in a world that maintains the same typical hierarchical structure of the Empire, although in a more complex and sly way, that approves the segregation of Black people, of the woman, of the elderly, of the Other. Do you think that it works in this way?

Phillips: *Again, I think this is not a bad summary of what is going on in the novel and in the world it is attempting to describe.*

Talhari: According to Rand Cooper states, in a review in *The New York Times*, "A Distant Shore" gives you the lot to think about; Phillips builds his fiction around provocative issues'. In your essays entitled *A New World Order* and *Silent Minority*, your favorite "provocative issue" is clear: to portray the human being face to the instability of absolute and closed traditional identities, as form of contributing for more comprehensive, multicultural, hybrid identities formation. I believe you hope (and mine) is that the "crisis" in post-modern identity creates conditions for the birth of that *New World Order* that gradually abandon the thinking based in binary oppositions as white/black, local/outsider, or civilized/barbarian, and the consequent subjugation of the seconds by the first ones. Am going too further?

Phillips: *I hope that we abandon thinking that is based in binary oppositions such as the type you describe otherwise we're all in big trouble. My hope is that we usher in a new period in which post-modern identity which defies easy categorization is seen as the norm.*

Talhari: This is not exactly a question, but my reading of *A Distant Shore*, in order you (dis)approve it:

In my reading of the novel, I state that the main consequence of Diaspora is the violence inherent in the colonial process, felt by your characters, portrayed in their post-colonial condition of denied cultural identity. This violence is a response of the "demonization" of the Other.

I explain: in order to conquer, the colonizer stereotypes the colonized as the evil. In that way, all violence used in the usurpation is justified. This process has an boomerang effect in the "dominant". When refusing to build his/her own identity recognizing the other, they have to deal with the "vacillating identity". Of course this is not a simple binary process, nor is it exclusive in colonial process. Humanity has been doing with against women (witches in Inquisition), other races (Hitler, KKK), other religions, and so on. However, it happens that there is a complication in that, currently: the former colonies are "invading" the ex-metropolis, creating a situation very well depicted in *A Distant Shore*:

Gabriel/Solomon can be considered an allegory of the old colonies and Dorothy represents the former-metropolis.

Stereotyping of the Other, infused in the post-colonial situation, generates the defensive violence action, as a resource that seeks to protect the individuation against the action of the demonized Other;

In this reading, the novel offers the possibility of interpretation of the violence action as:

- tool of maintenance of the economical-social order;

- several kinds of segregationism that justify the use of the violence;
- attempt of maintenance of the threatened power, in the family, community, nation and ethnical levels;
- participant in the crisis of post-colonial and post-modern identity.

When accompanying the characters' itinerary, that ends in annihilation of both of them, in the symbolic-social death of Dorothy, that flees for the hidden of her own mind; or in Gabriel's real death, murdered by racist criminals, the reader lives a disturbing experience: contemplating their own participation in the perpetuation of the violence, by a violent action in itself, or by omission, as well by believing in cultural constructs ingrained in western rationalistic thought, which approves the use of violence as tool of maintenance of the social order.

In this way, *A Distant Shore* explores the cathartic function when portraying the tragicity of colonial condition. The reader, when living the characters' emotions, in an identification game with the alterity, is capable to see Other individualized, what allows the de-mystification of the stereotypes, breaking the vicious circle of the rejection of the different.

Phillips: *Again, seems fair enough to me. A good and thorough reading.*

Talhari: Finally, thank you for your time, and feel free to make any kind of comment or questions ...

Phillips: *I wish you all the best with your work, and should you travel to New York then please do let my assistant know.*

All best, Caryl Phillips

ANEXO: OS PERIGOS DE UMA ÚNICA HISTÓRIA

Transcrição do vídeo TEDⁱGlobal (jun 2009) de Chimamanda Ngozi Adichieⁱⁱ

Sou uma contadora de histórias e gostaria de contar a vocês algumas histórias pessoais sobre o que eu gosto de chamar "o perigo de uma história única". Cresci num campus universitário no leste da Nigéria. Minha mãe diz que comecei a ler com dois anos, mas creio que quatro é provavelmente mais próximo da verdade. Bem, fui uma leitora precoce. E o que eu lia eram livros infantis britânicos e americanos.

Fui também uma escritora precoce. Quando comecei a escrever, por volta dos sete anos, histórias com ilustrações em giz de cera, que minha pobre mãe era obrigada a ler, eu escrevia exatamente os tipos de histórias que lia. Todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis. Eles brincavam na neve. Comiam maçãs. (Risos). Falavam muito sobre o tempo, em como era maravilhoso o sol ter aparecido (Risos), apesar do fato de eu morar na Nigéria. Eu nunca havia estado fora da Nigéria. Não tínhamos neve, comíamos mangas. E nunca falávamos sobre o tempo, porque não era necessário.

Meus personagens também bebiam muita cerveja de gengibre porque as personagens dos livros britânicos que eu lia bebiam cerveja de gengibre. Não importava que eu não tivesse a mínima ideia do que era cerveja de gengibre. (Risos) Por muitos anos, desejei desesperadamente experimentar cerveja de gengibre. Mas isso é outra história.

A meu ver, o que isso demonstra é como somos impressionáveis e vulneráveis em face de uma história, principalmente quando somos crianças. Porque tudo que eu havia lido eram livros nos quais as personagens eram estrangeiras, eu convenci-me de que os livros, por sua própria natureza, tinham que ter estrangeiros e tinham que ser sobre coisas com as quais eu não podia me identificar. Bem, as coisas mudaram quando eu descobri os livros africanos. Não havia muitos disponíveis e não eram tão fáceis de encontrar quanto os livros estrangeiros, mas devido a escritores como Chinua Achebe e Camara Laye, minha percepção mudou. Percebi que pessoas como eu, meninas com a pele da cor de chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos-de-cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei a escrever sobre coisas que eu reconhecia.

Bem, eu amava aqueles livros americanos e britânicos. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então, o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi salvar-me de ter uma única história sobre o que os livros são.

Venho de uma família nigeriana convencional, de classe média. Meu pai era professor. Minha mãe, administradora. Tínhamos, como era normal, uma empregada doméstica, que normalmente vinha das aldeias rurais próximas. Quando fiz 8 anos,

arranjamos um novo menino para a casa. Seu nome era Fide. A única coisa que minha mãe nos disse sobre ele foi que sua família era muito pobre. Minha mãe enviava inhame, arroz e nossas roupas usadas para sua família. Quando eu não comia tudo no jantar, minha mãe dizia: "Termine sua comida! Você não sabe que pessoas como a família de Fide não têm nada?". Então, eu sentia uma enorme pena da família de Fide.

Um sábado, fomos visitar a aldeia dele, e sua mãe nos mostrou um cesto com um padrão lindo, feito de ráfia seca por seu irmão. Fiquei atônita! Nunca havia pensado que alguém em sua família pudesse realmente criar algo. Tudo que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres. Assim, havia se tornado impossível vê-los como qualquer coisa além de pobres. Sua pobreza era minha história única sobre eles.

Anos mais tarde, pensei nisso quando deixei a Nigéria para cursar a universidade nos Estados Unidos. Eu tinha 19 anos. Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando eu disse que, por acaso, a Nigéria tinha o inglês como sua língua oficial. Ela perguntou se podia ouvir o que ela chamou de minha "música tribal" e, conseqüentemente, ficou muito desapontada quando toquei minha fita da Mariah Carey. (Risos) Ela presumiu que eu não sabia como usar um fogão.

O que me impressionou foi que: ela sentiu pena de mim antes mesmo de ter me visto. Sua posição padrão para comigo, uma africana, era um tipo de arrogância bem intencionada, piedade. Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum. Nenhuma possibilidade de sentimentos mais complexos do que piedade. Nenhuma possibilidade de uma conexão como humanos iguais.

Devo dizer que antes de ir para os Estados Unidos, eu não me identificava, conscientemente, como africana. Mas nos EUA, sempre que o tema África surgia, as pessoas recorriam a mim. Não importava que eu não soubesse nada sobre lugares como a Namíbia. Mas acabei por abraçar essa nova identidade. E, de muitas maneiras, agora penso em mim mesma como africana. Entretanto, ainda me irrita pouco quando se referem à África como um país. O exemplo mais recente foi um voo para Lagos, dois dias atrás, que teria sido maravilhoso se não fosse o anúncio, da *Virgin Airlines*, sobre o trabalho de caridade na "Índia, África e outros países." (Risos)

Após ter passado vários anos nos EUA como africana, comecei a entender a reação de minha colega para comigo. Se eu não tivesse crescido na Nigéria, caso tudo que eu conhecesse sobre a África viesse das imagens populares, eu também pensaria que a África era um lugar de lindas paisagens, lindos animais e pessoas incompreensíveis, lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por eles mesmos,

esperando serem salvos por um estrangeiro branco e gentil. Eu veria os africanos do mesmo jeito que eu, quando criança, havia visto a família de Fide.

Creio que essa única história da África vem da literatura ocidental. Tenho, aqui, uma citação de um mercador londrino chamado John Locke, que navegou até o oeste da África em 1561 e manteve um fascinante relato de sua viagem. Após referir-se aos negros africanos como "bestas que não tem casas", ele escreveu: "Eles também são pessoas sem cabeças, que têm sua boca e olhos em seus seios."

Eu rio toda vez que leio isso. Alguém deve admirar a imaginação de John Locke. Mas o que é importante sobre sua escrita é que ela representa o início de uma tradição de contar histórias africanas no Ocidente. Uma tradição da África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças, de escuridão, de pessoas que, nas palavras do maravilhoso poeta Rudyard Kipling são "metade demônio, metade criança".

Comecei a perceber que minha colega de quarto americana deve, em sua vida toda, ter visto e ouvido diferentes versões de uma única história. Como um professor, que uma vez me disse que meu romance não era "autenticamente africano". Bem, eu estava completamente disposta a reconhecer que havia uma série de erros no romance, que ele havia falhado em várias partes. Mas eu nunca teria imaginado que ele havia falhado em alcançar uma coisa chamada autenticidade africana. Na verdade, eu não sabia o que era "autenticidade africana". O professor me disse que minhas personagens pareciam-se muito com ele, um homem educado de classe média; minhas personagens dirigiam carros, não estavam famintas. Por isso elas não eram autenticamente africanas.

Devo rapidamente acrescentar que também sou culpada na questão da única história. Há alguns anos, visitei o México, saindo dos EUA. O clima político nos EUA àquela época era tenso, e havia debates sobre imigração. Como frequentemente acontece na América, imigração tornou-se sinônimo de mexicanos. Havia histórias infundáveis de mexicanos como pessoas que estavam espoliando o sistema de saúde, passando às escondidas pela fronteira, sendo presas na fronteira, esse tipo de coisa.

Lembro-me de andar no meu primeiro dia por Guadalajara, vendo as pessoas indo trabalhar, enrolando tortilhas no supermercado, fumando, rindo. Lembro-me que meu primeiro sentimento foi de surpresa. Fiquei oprimida pela vergonha. Percebi que eu havia estado tão imersa na cobertura da mídia sobre os mexicanos que eles haviam se tornado uma coisa em minha mente: o imigrante abjeto. Eu tinha assimilado a única história sobre os mexicanos e não podia estar mais envergonhada de mim mesma. É assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será no que eles se tornarão.

É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra do povo Igbo, que lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do

mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Como em nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder.

Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente.

Recentemente, palestrei numa universidade onde um estudante disse-me que era uma vergonha que homens nigerianos fossem agressores físicos como a personagem do pai no meu romance. Eu disse a ele que eu havia terminado de ler um romance chamado "Psicopata Americano" (Risos) e que era uma grande pena que jovens americanos fossem assassinos em série. (Risos — Aplausos) É óbvio que eu disse isso num leve ataque de irritação. (Risos)

Nunca havia me ocorrido pensar que só porque eu havia lido um romance no qual uma personagem era um assassino em série, que isso era, de alguma forma, representativo de todos os americanos. Não que eu seja uma pessoa melhor do que aquele estudante, mas, devido ao poder cultural e econômico da América, eu tinha muitas histórias sobre ela. Eu havia lido Tyler, Updike, Steinbeck e Gaitskill. Eu não tinha uma única história sobre a América.

Quando eu soube, alguns anos atrás, que escritores deveriam ter tido infâncias realmente infelizes para ter sucesso, comecei a pensar sobre como poderia inventar coisas horríveis que meus pais teriam feito comigo. (Risos) Mas a verdade é que eu tive uma infância muito feliz, cheia de risos e amor, em uma família muito unida.

Mas também tive avós que morreram em campos de refugiados. Meu primo Polle morreu porque não teve assistência médica adequada. Um dos meus amigos mais próximos, Okoloma, morreu num acidente aéreo porque nossos caminhões de bombeiros não tinham água. Cresci sob governos militares repressivos que desvalorizavam a educação, o que fez, por vezes, que meus pais não recebessem seus salários. Ainda criança, eu vi a geleia desaparecer do café-da-manhã; depois, a margarina desapareceu; depois, o pão tornou-se muito caro; depois, o leite ficou racionado. E acima de tudo, um tipo de medo político normalizado invadiu nossas vidas.

Todas essas histórias fazem-me quem sou. Mas insistir somente nessas histórias negativas é superficializar minha experiência e negligenciar as muitas outras histórias que

me formaram. A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas são incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história.

Claro, África é um continente repleto de catástrofes. Há as enormes, como as terríveis violações no Congo. Há as depressivas, como o fato de 5.000 pessoas candidatarem-se a uma vaga de emprego na Nigéria. Mas há outras histórias que não são sobre catástrofes. E é muito importante, é igualmente importante, falar sobre elas.

Sempre achei que era impossível relacionar-me adequadamente com um lugar ou uma pessoa sem me relacionar com todas suas histórias. A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como somos diferentes, em vez de como somos semelhantes.

E se antes de minha viagem ao México eu tivesse acompanhado os debates sobre imigração de ambos os lados, dos Estados Unidos e do México? E se minha mãe nos tivesse contado que a família de Fide era pobre e trabalhadora? E se nós tivéssemos uma rede televisiva africana que transmitisse diversas histórias africanas para todo o mundo? Isso é o que o escritor nigeriano Chinua Achebe chama "um equilíbrio de histórias".

E se minha colega de quarto soubesse do meu editor nigeriano, Mukta Bakaray, um homem notável que deixou seu trabalho em um banco para seguir seu sonho e começar uma editora? Bem, a sabedoria popular era que nigerianos não gostam de literatura. Ele discordava. Ele sentiu que pessoas que podiam ler, leriam se a literatura se tornasse acessível e disponível para eles.

Logo após ele publicar meu primeiro romance, fui a uma estação de TV em Lagos para uma entrevista. E uma mulher que trabalhava lá como mensageira veio a mim e disse: "Realmente gostei do seu romance, mas não gostei do final. Agora você tem que escrever uma sequência, e isso é o que vai acontecer..." (Risos) E continuou a me dizer o que escrever na sequência. Eu não estava apenas encantada, estava comovida. Ali estava uma mulher, parte das massas comuns de nigerianos, que não se supunham ser leitores. Ela não tinha só lido o livro, mas havia se apossado dele e sentia-se no direito de me dizer o que escrever na sequência.

E se minha colega de quarto soubesse de minha amiga Fumi Onda, uma mulher destemida que apresenta um show de TV em Lagos, que está determinada a contar as histórias que nós preferimos esquecer? E se minha colega de quarto soubesse sobre a cirurgia cardíaca que foi realizada no hospital de Lagos na semana passada? E se minha colega de quarto soubesse sobre a música nigeriana contemporânea? Pessoas talentosas cantando em inglês, Pidgin, Igbo, Yoruba e Ijo, misturando influências de Jay-Z a Fela, de Bob Marley a seus avós. E se minha colega de quarto soubesse sobre a advogada que recentemente foi ao tribunal na Nigéria para desafiar uma lei ridícula que exigia que as

mulheres tivessem o consentimento de seus maridos antes de renovarem seus passaportes? E se minha colega de quarto soubesse sobre Nollywood, cheia de pessoas inovadoras fazendo filmes apesar de grandes questões técnicas? Filmes tão populares que são, realmente, os melhores exemplos do que nigerianos consomem o que produzem. E se minha colega de quarto soubesse da minha maravilhosamente ambiciosa trançadora de cabelos, que acabou de começar seu próprio negócio de vendas de extensões de cabelos? Ou sobre os milhões de outros nigerianos que começam negócios e às vezes fracassam, mas continuam a fomentar ambição?

Toda vez que estou em casa, sou confrontada com as fontes comuns de irritação da maioria dos nigerianos: nossa infraestrutura fracassada, nosso governo falho. Mas também pela incrível resistência do povo que prospera apesar do governo, em vez de devido a ele. Ensino em *workshops* de escrita em Lagos todo verão. É extraordinário, para mim, ver quantas pessoas se inscrevem, quantas pessoas estão ansiosas por escrever, por contar histórias.

Meu editor nigeriano e eu começamos uma ONG chamada Farafina Trust. Temos grandes sonhos de construir bibliotecas, recuperar bibliotecas que já existem, fornecer livros para escolas públicas que não têm nada em suas bibliotecas, além de organizar muitos e muitos workshops de leitura e escrita para todas as pessoas que estão ansiosas para contar nossas muitas histórias. Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida.

A escritora americana Alice Walker escreveu isso sobre seus parentes do sul que haviam se mudado para o norte. Ela os apresentou a um livro sobre a vida sulista que eles tinham deixado para trás. "Eles sentaram-se em volta, lendo o livro por si próprios, ouvindo-me ler o livro: um tipo de paraíso foi reconquistado." Gostaria de finalizar com esse pensamento: Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, reconquistamos um tipo de paraíso. Obrigada. (Aplausos)

ⁱTED (*Technology, Entertainment, Design*; ou Tecnologia, Entretenimento, Design, em português) é uma fundação que divulga "ideias que valem serem disseminadas". Suas apresentações, limitadas a dezoito minutos, são divulgadas na Internet.

ⁱⁱChimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana, publicou dois romances, *Purple Hibiscus (Hibisco roxo)* e *Half of a yellow Sun (Meio sol amarelo)*, assim chamado em homenagem à bandeira de Biafra, pois trata do contexto de guerra nesse país. *Meio sol amarelo* ganhou o prêmio Orange de ficção, em 2007.