

# LUGARES DE IDENTIDADE

MANIFESTAÇÕES DO LITERÁRIO

**GISÉLE MANGANELLI FERNANDES**

**NORMA WIMMER**

**ROXANA GUADALUPE HERRERA ÁLVAREZ**

**(ORGS.)**

LUGARES  
DE IDENTIDADE

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO  
Responsável pela publicação desta obra

Giséle Manganelli Fernandes  
Lúcia Granja  
Norma Wimmer  
Orlando Nunes de Amorim  
Susanna Busato

GISÉLE MANGANELLI,  
NORMA WIMMER E  
ROXANA G. HERRERA ÁLVAREZ  
(ORGS.)

**LUGARES**  
**DE IDENTIDADE**  
MANIFESTAÇÕES  
DO LITERÁRIO

**CULTURA**  
**ACADÊMICA**   
*Editora*

© 2011 Editora UNESP

**Cultura Acadêmica**

Praça da Sé, 108  
01001-900 – São Paulo – SP  
Tel.: (0xx11) 3242-7171  
Fax: (0xx11) 3242-7172  
www.editoraunesp.com.br  
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

---

L976

Lugares de identidade: manifestações do literário / Giséle M. Fernandes, Norma Wimmer, Roxana G. Herrera Álvarez (Orgs.).  
São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-197-3

1. Análise do discurso literário. 2. Expressionismo na literatura.  
3. Gêneros literários. 4. Identidade social. 5. Cultura na literatura.  
6. Literatura brasileira. 7. Literatura hispano-americana.  
I. Fernandes, Giséle Manganelli. II. Wimmer, Norma.  
III. Álvarez, Roxana G. Herrera.

11-7804

CDD: 809

CDU: 82.09

---

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias  
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de  
Editoras Universitárias

# SUMÁRIO

- Apresentação 7
- 1 A identidade da mulher indígena em contos de Zitkala-Ša 11  
*Alba Krishna Topan Feldman*
- 2 O sentimento de estar à margem 33  
*Antonio Manoel dos Santos Silva*
- 3 Marginalidade e rebeldia: o romance *Filho nativo*  
no contexto da literatura norte-americana 49  
*Cláudia Maria Ceneviva Nigro*
- 4 Identidades em foco: latinos nos Estados Unidos 63  
*Gisele Manganelli Fernandes*
- 5 *Desmundo*: ausência e distância 75  
*Marcela de Araújo Pinto*
- 6 Retratos da Argélia: (re)considerações históricas  
e identitárias em *L'Amour, la fantasia* de Assia Djébar 95  
*Maria Angélica Deangeli e Norma Wimmer*
- 7 Questões de identidade contidas nos  
ditos e escritos de Gloria Anzaldúa e Gomez-Peña 109  
*Maria José Terezinha Malvezzi*
- 8 O dândi Wilde(ano) em *A importância de ser prudente* 123  
*Peter James Harris e Stephania Ribeiro do Amaral*
- 9 Malinche: um mito mexicano revisto 147  
*Roxana Guadalupe Herrera Alvarez*



# APRESENTAÇÃO

Pretende-se, nesta coletânea, discutir questões de identidade veiculadas por um abrangente *corpus* literário. Consideramos relevante distinguir o modo como o discurso literário trabalha algumas práticas politicamente legítimas em determinados contextos, a saber, como a linguagem traduz a dicção de um local de cultura e de seus membros; como questões ideológicas, de natureza política e religiosa encontram signos na expressão do literário. No jogo entre o político, o filosófico e o estético, naquilo que se diz e também no rastro do que foi silenciado, na necessidade de afirmação identitária bem como nos limites de sua própria legitimação, vislumbramos a possibilidade de abordar autores e obras de grande interesse para os estudos literários.

Em “A identidade da mulher indígena em contos de Zitkala-Ša”, Alba Krishna Topan Feldman analisa como a escritora Zitkala-Ša, nos contos “The Trial Path” e “The Warrior’s Daughter”, apresenta a relação entre o homem e a mulher indígena no povo Dakota, o papel reservado à mulher e afirmação de sua identidade naquele grupo.

Em “O sentimento de estar à margem”, Antônio Manoel dos Santos Silva propõe uma reflexão sobre os modos como esse sentimento é representado por meio da poesia e do cinema, elaborando uma análise dos aspectos do discurso poético como textura da marca



de um indivíduo que tem um sentimento de estar à margem, sem lugar próprio, à deriva.

Claudia Maria Ceneviva Nigro, em “Marginalidade e rebeldia: o romance *Filho nativo* no contexto da literatura norte-americana”, aborda a obra do escritor afro-americano Richard Wright no contexto em que foi produzida. Mostra aspectos intertextuais com outras obras da literatura, além de discutir a questão da negritude.

No texto “Identidades em foco: latinos nos Estados Unidos”, Gisele Manganelli Fernandes examina como textos de Rosario Morales e Aurora Levins Morales, Gloria Anzaldúa, Jimmy Santiago Baca e Esmeralda Santiago debatem a angústia das identidades divididas dos latinos nos Estados Unidos e mostram a luta desse grupo para conquistar espaço e respeito naquela sociedade.

Em “Desmundo: ausência e distância”, Marcela Araújo Pinto tece, a partir da ficcionalidade da narrativa de Ana Miranda, considerações sobre o resgate do passado histórico e memorialístico, bem como o que isso promove em termos dos efeitos sociais e culturais, na atualidade, da representação da formação das identidades pessoais caracterizadas pela marginalidade.

Maria Angélica Deangeli e Norma Wimmer, em “Retratos da Argélia: (re)considerações históricas e identitárias em *L’amour, la fantasia*, de Assia Djebar”, abordam o romance publicado em 1985 que resulta de um projeto “autobiográfico” da escritora argelina Assia Djebar. Escrito em língua francesa, o romance não deixará de evocar as relações problemáticas entre o narrador e essa língua-outra, que se torna, em vários momentos, a própria matéria romanesca.

Em “Questões de identidade contidas nos ditos e escritos de Gloria Anzaldúa e Gómez-Peña”, Maria José Terezinha Malvezzi estuda o choque entre as culturas anglo e espanhola, a incerteza da posição assumida como sujeito literário, o abandono do cânone estabelecido pelo centro europeu e o emaranhado dos vários diálogos em sua narrativização por meio de testemunhos expressos por Gloria Anzaldúa em *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza* (1999) e Guillermo Gómez-Peña em *The New World Border* (1996) quando falam de sua *Raza*, dos *mestizos*, do *hybrid people*.

Peter James Harris e Stephania Ribeiro do Amaral, em seu “O dândi Wilde(ano) em *A importância de ser prudente*”, têm como objetivo, por meio da análise da peça de Oscar Wilde, compreender o aspecto da identidade do autor, cuja teoria estética, bem como seu ponto de vista a respeito da sociedade vitoriana da qual participava são descritos por meio de seus personagens.

Em “Malinche: um mito mexicano revisto”, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez aborda como a história oficial foi construindo a figura da Malinche como o epítome da traição. Atualmente, o romance *Malinche*, da escritora mexicana Laura Esquivel tenta, por meio da humanização da personagem histórica, resgatar uma feição mais complexa da Malinche para além do mito da indígena traiçoeira.



# 1

## A IDENTIDADE DA MULHER INDÍGENA EM CONTOS DE ZITKALA-ŠA

*Alba Krishna Topan Feldman<sup>1</sup>*

### Introdução

O papel da mulher dentro da sociedade vem sendo discutido há muito tempo, e muito se tem discutido sobre a mulher e sua representação dentro das sociedades ocidentais, tendo como parâmetro os padrões europeus. Porém, estudos que abordem as mulheres em outros contextos culturais e sociais são relativamente poucos. Este texto busca recuperar a função e a identidade da mulher indígena dentro de um recorte da obra de uma autora não branca, de origens culturais que mostram uma sociedade tribal com parâmetros diferentes dos europeus, e como essa mulher é representada em dois contos ficcionais da obra *American Indian Stories*, mais precisamente “The trial path” e “The warrior’s daughter”. Este estudo busca discutir como se dá a relação entre mulheres e homens indígenas americanos, e os papéis destinados à mulher, em um contexto não tocado pela civilização, uma vez que os contos estudados ocorrem em um tempo que não é mítico, mas que ocorre antes da colonização. Após uma breve biografia da autora, alguns aspectos da escrita indígena

---

<sup>1</sup> Professora de Língua e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Paraná.

norte-americana foram discutidos, seguidos pela aplicação das teorias nos contos.

Zitkala-Ša, nascida Gertrude Simmons (1876-1938), em uma reserva indígena Yankton Dakota, viveu os primeiros anos de vida junto à sua mãe, Ellen Simmons (cujo nome indígena é Tatè Iyohinwin – Aquela que Busca pelo Vento). Não há muitas referências sobre o pai de Gertrude, apenas que poderia ter sido um homem branco chamado Felker.

Gertrude foi criada em relativa paz na reserva Yankton até oito anos de idade, recebendo a educação das mulheres mais velhas da tribo, como sua mãe e sua tia, dentro da tradição Yankton-Dakota. Aos oito anos decidiu seguir sua melhor amiga e foi levada por missionários para uma escola indígena (*boarding school*).<sup>2</sup> Os anos no internato Quaker em Indiana deixaram marcas profundas na pequena Gertrude, pela “rotina de ferro”, a frieza, as surras e coações. Após três anos de internato e quatro anos de incerteza e sofrimento ao lado da mãe, Gertrude decide voltar ao Oeste e continuar seus estudos como musicista no Earlham College. Foi professora e ativista pelo direito dos povos indígenas.

Seus textos autobiográficos foram publicados em periódicos famosos como o *Atlantic Monthly* e a *Harper's Magazine* em 1900 e 1901, e foram reunidos e publicados na forma de livros, reeditados em 1921. Zitkala-Ša utilizou sua experiência como musicista adquirida no Earlham College para compor a única ópera escrita por um autor indígena sobre um tema indígena, a *Sun Dance Opera*, juntamente com um jovem professor de música, William F. Hanson. Sua obra foi esquecida durante décadas, voltando a ser recuperada a partir do início da década de 1980, quando estudiosos da cultura indígena passaram a observar as escritas dos indígenas norte-americanos contemporâneos e antigos sob outras ópticas, assim como as abordagens pós-modernas, pós-coloniais e os próprios estudos de relações de poder e gênero proporcionados pela crítica literária feminista.

---

<sup>2</sup> Escolas criadas para a educação mínima dos indígenas por grupos religiosos ou militares e mantidas pelo governo. As *boarding schools* faziam parte de um projeto assimilacionista maior que não será discutido neste estudo.

## Alguns aspectos da cultura dakota

A oralidade e os contos de inverno são as bases culturais dos indígenas e mantiveram vivas a história do povo e suas crenças. Entre essas manifestações, Heflin (1997) destaca as seguintes: contos de grandes valentias, autorreflexão, narrativas míticas e histórias de busca e aquisição de poder.

Heflin (1997) afirma que essa classificação não é necessariamente fixa e que um mesmo conto pode englobar várias dessas características. Krupat (1994) também caracteriza os contos autobiográficos como “histórias de valentia”, ou “contos de sonhos e experiências místicas”. De certa forma, Krupat parece sintetizar a classificação mostrada por Heflin antes, uma vez que todas as histórias, sem exceção, são utilizadas como narrativas educativas, de autodefesa e reflexão. De qualquer forma, as histórias indígenas servem para revelar o ser sinedóquico e sua inserção na sociedade. O papel do indígena nas histórias é a coletividade, o sentir-se fazendo parte de um organismo social maior (Vizenor, 1998).

Para iniciar, há a diferença da oralidade *versus* a língua escrita. Os indígenas têm uma rica história transmitida oralmente, e muito pouca escrita. O mais próximo da escrita europeia entre os dakotas são os *Winter Tales*, pedaços de couro de búfalo que gravam histórias e fatos importantes ou aventuras míticas, utilizadas como ilustração das histórias contadas em torno das fogueiras durante o inverno. Assim, a história contada tem papel preponderante na vida da tribo: longe de ser apenas divertimento, elas têm a função prática de ensinar e transmitir as tradições da tribo, possuindo grande importância social, uma vez que o pensamento indígena coloca a sociedade (a tribo) e suas necessidades à frente de todas.

Gunn Allen (1983, p.4) reflete sobre as funções e estrutura da literatura tradicional indígena e as diferenças da literatura oral em comparação à literatura ocidental:

Por exemplo, as tradições dos índios americanos e a tradição ocidental diferem muito nos propósitos aos quais presumivelmente servem. O

propósito da literatura indígena americana não é nunca simplesmente a autoexpressão. A “alma particular exposta ao público” é um conceito desconhecido ao pensamento indígena norte-americano. As tribos não celebram a habilidade de sentir emoções, pois eles presumem que todos os seres são capazes disso. A emoção de cada um é particular; sugerir que os outros devem imitá-los é impor-se sobre a integridade pessoal de outros. As tribos buscam – através de música, cerimônia e histórias – incorporar, articular e compartilhar a realidade, o ser íntimo em harmonia e equilíbrio com esta realidade, verbalizar o senso de majestade e mistério reverente de todas as coisas, e atualizar a linguagem, aquelas verdades que dão à humanidade sua maior significação e dignidade. Em um sentido amplo, a literatura cerimonial serve para redirecionar a emoção privada e integrar a energia gerada pela emoção dentro de uma estrutura cósmica.<sup>3</sup>

Assim como a etnografia mais conservadora comete o engano de não admitir que a autobiografia indígena seja poderoso exemplo de educação, a crítica literária do Ocidente supervaloriza o indivíduo na relação da narrativa com o herói, ao colocá-lo como protagonista singular e único. De acordo com o comentário de Gunn Allen (1983), o protagonista indígena não está ali apenas para ser o herói de sua história, mas também para elevar sua comunidade e seus antepassados, assim como para ensinar as gerações futuras. Dessa maneira, a camada de compreensão oferecida pelos textos de origem indígena é mais profunda que apenas a compreensão da personagem ou do autor

---

3 “For example, American Indian and Western literary traditions differ greatly in the assumed purposes they serve. The purpose of traditional American Indian literature is never simply pure self-expression. The ‘private soul at any public wall’ is a concept alien to American Indian thought. The tribes do not celebrate the individual’s ability to feel emotion, for they assume that all people are able to do so. One’s emotions are one’s own; to suggest that others should imitate them is to impose on the personal integrity to of others. The tribes seek – through song, ceremony, and tales – to embody, articulate, and share reality, private self into harmony and balance with this reality, to verbalize the sense of the majesty and reverent mystery of all things, and to actualize in language, those truths that give to humanity its greatest significance and dignity. To a large extent, ceremonial Literature serves to redirect private emotion and integrate the energy generated by emotion within a cosmic framework” (As citações são traduzidas livremente pela autora do texto).

e da obra, mas a última funciona como elemento dinâmico, que partiu da necessidade da comunidade em perpetuar seus conhecimentos e valores: a história é recontada no presente como homenagem ao passado, informação para o presente (o conteúdo narrativo em si, a reflexão, a aventura, o divertimento e a educação), e a formação para o futuro (na preparação das novas gerações para a continuidade da tradição). Também para Vizenor (1998, p.18) a comunidade é a base da construção da identidade individual do nativo:

As fontes mais notáveis do ser nativo como identidade pessoal, e o senso de presença são visionários; as representações são famílias, comunidades e as políticas das nações. Estas, as associações mais óbvias, são as referências públicas a um senso pessoal de presença no mundo. As mais notáveis conexões, no entanto, podem nem sempre revelar as fontes mais significativas do *self* nas histórias do destino e sobrevivência dos nativos.<sup>4</sup>

Kelsey (2008, p.10) argumenta que é importante utilizar uma abordagem teórica e o conhecimento cultural apropriados para embasar a literatura produzida pelos indígenas norte-americanos, e que se precisa focalizar o conhecimento tribal, ao levar em consideração “uma estrutura maior que os autores indígenas estão invocando, descrevendo, abordando e reconstruindo em suas escritas e, como tal, como sua (re) instrumentação cultural e linguística sustenta-se em si mesma como uma teoria nativa”.<sup>5</sup>

Os esclarecimentos citados são importantes, uma vez que o papel de contar histórias e proporcionar a educação às crianças e às adoles-

---

4 “*The foremost sources of the native self as a personal identity, and sense of presence, are visionary; the presentations are families, communities, contrariety, and the politics of nations. These, the most obvious associations, are the public references to a personal sense of presence in the world. The foremost connections, however, may not always reveal the most significant sources of self and identity in the native stories of chance and survivance.*”

5 “*The larger Native cultural framework that indigenous authors are invoking, describing, engaging and remaking in their writings, and, as such, how this cultural and linguistic (re) tooling stands on its own as Indigenous theory.*”



centes é da mulher indígena. Existem contadores de histórias homens, e esse papel cabe em especial aos anciãos, mas a formação das crianças, especialmente das meninas, é das mulheres da tribo, especialmente dentro das próprias famílias.

Kelsey (2008) baseia seus estudos no conhecimento tribal, ou seja, nos sistemas de linguagem e pensamentos singulares de cada tribo ou grupos de tribos com bases culturais similares (as nações indígenas). Seus estudos concentram-se no conjunto de conhecimentos e conceitos dos dakotas, nação à qual Zitkala-Ša pertenceu, e partem do pressuposto de que alguns instrumentos acadêmicos utilizados no estudo de textos não canônicos pertencentes a outra cultura são, de certa forma, inadequados ao seu estudo, pois realizam sua leitura fora de seus contextos tribais e de seus termos culturais definidos. Dessa forma, os textos são vistos apenas do ponto de vista do antropólogo ou do crítico literário com instrumentos de análise voltados à cultura eurodescendente, dando ensejo às generalizações e estereótipos apontados por críticos literários voltados aos estudos de escrita indígena norte-americana, como Krupat (1989) e Vizenor (1998).

Alguns dos conceitos abordados por Kelsey (2008, p.27) em seu estudo, como a formação de vínculos entre os membros da tribo (Tiošpaye), vão aparecer na obra de Zitkala-Ša:

Ao mesmo tempo em que conceitos de nação e soberania são introduções relativamente recentes nos discursos, os Dakota já possuíam claramente uma identidade de pré-contato, que era formada através de relacionamentos e relacionalidade: o tiošpaye, ou família extensa. Esta unidade social forma a base da afiliação a um bando e é mais ampla, interligando-se com outros bandos de Dakota, Lakota, e Nakota. Devido ao fato de que estes três ramos da “Nação Sioux” se considerarem como parte do mesmo povo, cuja existência implicava o estabelecimento de um relacionamento com os outros, há um discurso nascente sobre nação, ou, nesse caso, identidade do bando ou do tiošpaye.<sup>6</sup>

---

6 “While concepts of nation and sovereignty are relatively recent introductions to discourses, the Dakota clearly had a form of precontact identity that was formed through relationships and relationality: the tiošpaye, or extended family. This social

Esse senso de comunidade será um ponto essencial a ser abordado na literatura indígena, especialmente na obra de Zitkala-Ša, que descreve e reconstrói, em diversos de seus contos e narrativas autobiográficas, a vida tribal e as relações entre os diversos membros da comunidade, como pais e filhos, jovens e anciãos, conforme será estudado mais adiante na análise das obras.

## Análise dos contos

O conto “The trial path” ocorre em um passado indeterminado, embora o tema e o tempo não sejam míticos e, sim, retratem um período anterior à dominação europeia, ou, pelo menos, sem a interferência de euroamericanos na trama. O tempo presente na narrativa é uma noite de outono, na qual o brilho de uma estrela entra pelo buraco da tenda por onde sai a fumaça da fogueira. Nesse *wigwam*, em torno de uma fogueira, uma avó conta à neta sobre as estrelas: elas seriam guerreiros; as maiores seriam os mais velhos e mais sábios, enquanto as menores seriam os mais jovens e belos. Para provocar a avó, a neta afirma que aquela estrela no buraco da tenda é o avô. A avó, então, diz que a neta tem dois avôs e passa a contar uma história: dois amigos como irmãos, dividiam tudo, até o mais jovem matar o mais velho por causa do amor de uma mulher. A tribo, então, se reúne e delibera o julgamento e o futuro do assassino:

Diz o nosso chefe: – Aquele que mata um de nossa tribo comete ofensa de um inimigo. Como tal deve ser julgado. Deixe o pai do homem morto escolher o modo de sua tortura ou de sua morte. Ele sofreu a dor vívida, e apenas ele pode julgar quão grande deve ser a punição que julgará esse crime. – E foi feito. – Venham todos para testemunharem o julgamento

---

*unit forms the core of band affiliation and its larger interweaving with other bands of Dakota, Lakota, and Nakota. Because the three branches of the ‘Sioux Nation’ viewed themselves as being part of the same people whose existence was predicated upon establishing their relationship to each other, there is a nascent discourse of nation, or in this case band or tiospaye identity.”*

de um pai sobre aquele que foi uma vez o melhor amigo de seu filho. Um cavalo selvagem é agora laçado. O assassino agora deve montar e cavalgar o animal violento. Fiquem todos em linhas paralelas da tenda central da família enlutada até a tenda oposta no grande centro. Entre as linhas de pessoas se fará uma trilha. Do círculo externo, o cavaleiro deverá montar e levar seu cavalo até a tenda central. Se após passar por todo esse caminho, o assassino chegar à tenda central ainda sentado sobre o cavalo, sua vida será poupada e o perdão dado. Mas se cair, então, ele terá escolhido a morte. (Zitkala-Ša, 2003, p.129)<sup>7</sup>

Então, o leitor e a neta sabem o desejo da avó jovem para que seu amado passasse ileso pelo sofrimento. Sendo uma peça essencial à vida dura nas altas planícies onde os dakotas vivem, o cobertor é utilizado para simbolizar segurança, calor e amparo ao indígena em um momento de sofrimento: “– Eu me sufocava em dor ao reconhecer meu belo amado desoladamente só, caminhando com a face endurecida em direção ao cavalo preso. – Não caia! Escolha a vida e a mim! Eu grito em meu coração, mas sobre meus lábios eu seguro meu cobertor grosso” (ibidem, p.130-1)<sup>8</sup>

Como contadora de histórias, a avó utiliza o presente verbal para sombrear o ápice da narrativa. Assim, a penalidade imposta pelo pai do moço assassinado começa. O cavalo é forte e violento, mas o culpado

---

7 “Says our chieftain: ‘He who kills one of our tribe commits the offence of an enemy. As such he must be tried. Let the father of the dead man choose the mode of torture or taking of life. He has suffered livid pain, and he alone can judge how great the punishment must be to avenge his wrong.’ It is done. “Come, every one, to witness the judgment of a father upon him who was once his son’s best friend. A wild pony is now lassoed. The man-killer must mount and ride the ranting beast. Stand you all in two parallel lines from the centre tepee of the bereaved family to the wigwam opposite in the great outer ring. Between you, in the wide space, is the given trialway. From the outer circle the rider must mount and guide his pony toward the centre tepee. If, having gone the entire distance, the man-killer gains the centre tepee, still sitting on the pony’s back, his life is spared and pardon given. But should he fall, then he himself has chosen death.”

8 “I choke with pain as I recognize my handsome lover desolately alone, striding with set face toward the lassoed pony. ‘Do not fall! Choose life and me!’ I cry in my breast, but over my lips I hold my thick blanket.”

consegue vencer a adversidade e cumprir com a justiça da tribo, levando o cavalo até a tenda da família enlutada. O pai do moço assassinado, então, aceita a justiça do Grande Mistério e recebe o assassino como filho, declarando o fim do julgamento. A partir daquele momento, o jovem seria adotado e cumpriria o papel de filho único e provedor da família, que destruíra ao matar seu amigo e irmão.

A ação volta à tenda onde a avó conta a história, e ela completa que o cavalo havia se tornado membro da família e, quando o dono morrera, o cavalo fora colocado em seu túmulo para que entrassem juntos nos felizes campos de caça. A avó, então, explicou como havia sido a cerimônia de enterro de seu marido. O vento e a jovem já haviam adormecido, quando ela terminou.

Vários pontos nesse conto mostram o papel da mulher: as gerações mais velhas educando as mais novas por meio de histórias e, especialmente, a honra aos antepassados, de forma que seus feitos não sejam esquecidos.

A avó, como muitas outras mulheres na literatura indígena, prepara as futuras gerações, como a vovó Dia Nublado, de *Wigwan Evenings*, livro de lendas recuperadas por Charles Eastman, da mesma nação indígena de Zitkala-Ša. O papel da criança, especialmente das meninas na sociedade, é repassar essas histórias oralmente para as próximas gerações, e esse é um trabalho considerado sério por elas, que contam e recontam essas histórias durante as brincadeiras. Antes da colonização, a oralidade e os *Winter Tales* foram extremamente eficientes em manter as histórias de bravura, as lendas e preceitos religiosos e míticos vivos.

Há diversos pontos interessantes sobre o papel da mulher nesse conto, e também em âmbito geral: o conto mostra qual era o senso de justiça na cultura dos indígenas, que difere entre indígenas e brancos, como o fato de um jovem cometer um crime cruel, que em muitos locais dos Estados Unidos seria punido com a morte, matando seu melhor amigo por ciúme, ser perdoado pela tribo e recebido novamente na comunidade, depois de pagar seu débito e receber o perdão do Grande Mistério.

A avó, quando jovem, cumpre seu papel na sociedade, não interferindo nas decisões a serem tomadas pelos anciãos da tribo, mesmo sendo parcial e tendo seus próprios sentimentos e desejos quanto a elas.

Seguindo o papel dos anciãos, especialmente das mulheres, de educar novas gerações: ela explica as cerimônias (como o enterro do esposo) à neta, e mantém viva a tradição ao fazê-la honrar os antepassados queridos em geral, e seus “dois avôs” em particular. O simples fato de haver o respeito por dois avôs e não apenas pelo avô biológico já enfatiza o senso comunal e tribal, na qual as tarefas pelo bem comum, como prover alimentos e garantir a continuidade do grupo ao cuidarem-se das crianças com respeito é responsabilidade de todos. Assim, o papel de continuidade da educação dakota é realizado. Pelo fato de o julgamento ao culpado envolver um assunto administrativo relacionado a famílias diferentes e também ao bem-estar da tribo, a mulher, catalizadora da ação narrativa em “Trial Path”, não pode envolver-se diretamente, e precisa aceitar o julgamento do pai da família ultrajada. Porém, observa-se sua subjetificação não apenas quando o fato ocorreu, desejando que o amado sobreviva, mas também auxiliando em sua sobrevivência, ao não deixar o acontecimento morrer e passá-lo às novas gerações em honra aos antepassados.

Em “The warrior’s daughter”, também narrado em terceira pessoa, vemos a primeira personagem nomeada na obra: Tusee, a filha do melhor guerreiro do Chefe. A honra desse guerreiro não é apenas nas artes da guerra, mas também cuidar da comunidade, especialmente dos velhos e das crianças. Por esse motivo, ele usa tinta vermelha. Quando uma pessoa é dedicada a cuidar dos necessitados da tribo, ela recebe a honra de usar tinta vermelha no rosto, na roupa, ou, como no caso do pai de Tusee, no alto da tenda circular utilizada pelo povo dakota, o *Wigwan*.

Tusee é sua filha e seu orgulho. A paixão e preocupação de Tusee com o pai é muito bem marcada nesse conto, e nele observa-se muito mais detalhadamente a relação entre homens e mulheres na tribo dakota e a relação de ambos, homens e mulheres, com a tribo: “Ele também era um dos mais generosos doadores ao povo sem dentes,<sup>9</sup> por isso,

---

9 Expressão que Zitkala-Ša utiliza para se referir aos mais velhos da tribo que não conseguem suprir suas necessidades sozinhos e que também não têm família que os possa ajudar diretamente. (N.T.)

ele tinha o direito de usar tinta vermelha nas laterais da abertura de fumaça de sua moradia em forma de cone. Ele tinha orgulho de suas honras” (Zitkala-Ša, 2003, p.134)<sup>10</sup>



Figura 1 – Foto de camisa de um guerreiro indígena, feita provavelmente de couro de gamo e com belo trabalho em contas, datando do final do século XIX. Observem a tinta vermelha, e especialmente as mãos vermelhas como decoração. A cor e o desenho mostram que a camisa pertencia a uma pessoa que era útil à comunidade, que ajudava os velhos, as crianças e os doentes (*Speed Art Museum, Louisville, Kentucky*. Foto de nossa autoria).

Um dos pontos mais importantes desse conto com relação ao papel e à identidade feminina dentro dessa cultura são os ritos de passagem: a menina vai tornar-se uma mulher ao menstruar pela primeira vez, mas, quando isso acontecer, ela vai passar por um período de ensinamento pelas anciãs da tribo, e será introduzida à sociedade tribal como mulher. Após isso, os guerreiros da tribo poderão pedir ao pai a permissão de cortejá-la e casarem-se com ela. A cena descrita para essa preparação também demonstra a ligação entre homens e mulheres da tribo, entre adultos e crianças e entre pai e filha: “Com seus pés juntos, perfeita-

10 “He was also one of the most generous gift givers to the toothless people. For this he was entitled to the red-painted smoke lapels on his cone-shaped dwelling. He was proud of his honors. [...]”

mente acomodados aos mocassins e sua pequenina mão sobre o longo colar de contas suspenso em seu pescoço nu, ela flexiona suavemente seus joelhos ao ritmo da voz de seu pai” (ibidem, p.134)<sup>11</sup>

A importância da dança ritual aqui é demarcada, assim como a participação de homens e mulheres no evento, com o pai cantando para a filha em sua preparação para a puberdade

No desenvolver da narrativa, eles recebem a visita de um ancião, antigo prisioneiro de guerra e agora amigo e irmão da família. Como escravo liberto, ele escolheu ficar com seus ex-captos e agora sua família, os dakotas. O dia marca a iniciação da menina na dança, na qual ela se tornará uma moça perante a tribo, com a tradicional cerimônia de *giveaway* (doação – quando há algum momento importante na vida de uma família indígena, como nascimentos, casamentos ou ritos de passagem, é costume a família que comemora dar presentes aos outros da tribo – diferente da cultura ocidental, quando a família recebe presentes ao comemorar um evento importante, por exemplo, aniversário ou casamento). A pequena escolhe o presente que irá receber, enquanto a mãe prepara presentes feitos de contas para dar às outras pessoas da tribo.

A mãe acalma o excitamento da moça e afirma que os homens da família – o pai e o tio por adoção – devem cumprir com o anseio da filha, dando a ela o presente desejado. Para isso, a mãe emprega uma palavra indígena, mostrando mais uma vez o apreço daquelas famílias por suas crianças: “– ‘Hähob!’ – exclamou a mãe, com uma inflexão crescente na voz, implicando pela exclamação que o espírito borbulhante de sua filha não deve receber o peso de uma negativa” (ibidem, , p.134).<sup>12</sup>

Mais palavras na língua dakota são utilizadas no texto, sem haver prejuízo para o entendimento, como a cena em que o pai aprova a forma que a filha está vestida para sua apresentação à sociedade:

---

11 “*With her snugly mocassined feet close together, and a wee hand at her belt to stay the long string of beads which hang from her bare neck, she bents her knees gently to the rhythm of her father’s voice.*”

12 “*‘Hähob!’ exclaimed the mother, with a rising inflection, implying by the expletive that her child’s buoyant spirit be not weighted with a denial.*”

“O orgulhoso pai guerreiro, sorrindo e apertando os olhos, murmurou em aprovação, ‘Howo! Hechetu!’” (ibidem, p.134).<sup>13</sup>

Esse conto descreve, entre outros costumes, como é feita a pintura de rosto e a vestimenta para as ocasiões cerimoniais, mas também a atitude de respeito dos mais velhos para com os mais novos, e vice-versa. Tusee é descrita como uma filha obediente e fiel, preparando belos ornamentos para seu pai usar, enquanto ele sonha em espantar os candidatos a desposar sua filha para escolher apenas o melhor para ela.

O trabalho de contas (*beadwork*) é trabalho um artístico muito antigo entre os índios do norte dos Estados Unidos e do sul do Canadá, iniciado com sementes e com outros materiais naturais, como conchas, pedras e espinhos de porco-espinho. Após o contato com os europeus, o trabalho de contas acabou por assumir a forma que tem ainda hoje em dia, feito com contas minúsculas, geralmente de plástico ou de porcelana colorida altamente organizado e cheio de padrões diferentes. Esse artesanato é de vital importância para a transmissão da cultura e também visto como sagrado, uma vez que as mulheres dakotas que sonhassem com *Double Face Woman* (A mulher de duas caras – ser mítico que tecia os destinos) deveria dedicar sua vida aos trabalhos manuais, muitas vezes até mesmo abrindo mão de suas famílias. Era, geralmente, uma das formas mais tradicionais de trabalho feminino indígena, passado com orgulho para as novas gerações de mulheres.

---

13 “*The proud warrior father, smiling and narrowing his eyes, muttered approval, ‘Howo! Hechetu!’*”





Figuras 2 e 3 – Vestido cerimonial de contas e couro de alce feito entre 1870 e 1900 por mulheres das tribos das planícies. Alguns desses vestidos são feitos de mais de duas mil pequenas contas. Ao lado, diversos enfeites de contas pequenas e grandes. Observem os padrões tradicionais, geométricos e assimétricos.

Mesmo o pai querendo impedir que os pretendentes se aproximem de sua bela filha, um deles, amado de Tusee, é corajoso o bastante para pedir a mão da moça e ouvir o julgamento do pai. Ouve, então, que para merecer a filha, o candidato deve trazer o cabelo de um inimigo vencido em batalha. Essa atitude do pai merece uma reflexão: A palavra *escalpo* não é citada no texto, mas está implícita. Trata-se de costume comum entre grupos europeus como os visigodos, anglo-saxões e outros. Arqueólogos também localizaram corpos com sinais de *escalpelamento* na América pré-colombiana, e afirmam que o costume de retirar o cabelo do alto da cabeça dos inimigos mortos nas Américas data, pelo menos, do século XIV (Gregg & Gregg, 1987) Os informantes lakotas de Walker (1991) descrevem o *escalpelamento* como um ritual cheio de detalhes que contribui para a formação dos guerreiros e sua aceitação na tribo, caso a guerra se faça realmente necessária. Porém, na guerra franco-inglesa pela posse de certos territórios dos Estados Unidos, incluindo o território dos lakotas e dos dakotas, as autoridades inglesas ofereciam 100 libras por *escalpo* de franceses ou dos índios que os ajudavam. Isso provocou uma corrida sanguinária, especialmente por membros do próprio exército britânico. A palavra foi omitida do conto, certamente, para que não criasse a conotação negativa de *selvageria* sobre a população indígena, que a autora evita com tanto cuidado.

O jovem irá, então, juntar-se a um grupo de guerra e vem perguntar se sua amada o esperará retornar. Ela concorda, enquanto guerreiros se preparam chamando o Grande Espírito para auxiliá-los a vingar uma injustiça antiga. Depois da dança, pouco antes do nascer do Sol, o grupo de guerra parte, enquanto as mulheres seguem seus guerreiros. Tusee cavalga o cavalo de guerra de seu pai. Depois de um dia de jornada e uma noite de descanso, os homens partem para a guerra enquanto as mulheres esperam para cuidar dos feridos e enterrar os mortos. Esse fato é outro dos momentos em que aparece a organização dos Dakota com relação ao papel dos sexos na sociedade tribal: as mulheres levam os cobertores e as ervas para cuidarem dos feridos. Elas também vão para a batalha, mas não para matar, e sim para curar. Há, até mesmo, danças que representam essa espera das mulheres no alto da montanha pelos seus guerreiros – elas usam uma sacola de ervas medicinais, uma faca e um cobertor como indumentária.

Continuando a narrativa, ao final do dia de batalha, três guerreiros faltam: dois mortos e o amado de Tusee, feito prisioneiro. Ela foge do grupo de guerra, que voltava para o antigo local de acampamento, e vai até o acampamento do inimigo. Tusee observa o campo inimigo enquanto comemoram. Ela ora ao Grande Espírito por força e habilidade para resgatar seu amado e o coração de guerreiro: forte o bastante para matar um inimigo e poderoso suficiente para salvar um amigo. No acampamento inimigo, todos dançam a vitória. Ela observa seu amado no centro do círculo. Os dançarinos zombam do prisioneiro, especialmente seu captor. Então a narrativa muda para centrar-se no guerreiro inimigo, captor do amado de Tusee: ele começa a aproximar-se de uma mulher que o chama para “partir para a noite”. Após uma louca perseguição à mulher, ela para. Ele pergunta quem é ela. Nesse momento, o leitor descobre que a mulher é Tusee, pois ela responde, entre dentes, na língua do inimigo enquanto o mata: “Eu sou uma mulher Dakota!”. Esse momento representa o ápice da narrativa e, ao mesmo tempo, a afirmação da protagonista Tusee como mulher, e da mulher dakota como alguém poderoso e capaz de vencer as maiores dificuldades por sua inteligência (leia-se, além da engenhosidade, também o bilinguismo, pois saber a língua do inimigo dá poder a ela), sua sagacidade e sua força.

O conto pula para outro evento: enquanto os dançarinos deixam o local de dança, uma velha encurvada com um saco nas costas, como se carregasse um neto, vai andando em torno da tenda onde todos dançam. Os dançarinos vão saindo, cansados. Sabe-se, então, que a velha também é Tusee, entrando furtivamente na casa de dança e pegando o prisioneiro quando todos estão distraídos ou dormindo: ao ver seu amado impossibilitado de caminhar, ela o carrega noite adentro. Concernente ao papel da mulher, vemos Tusee assumindo o papel da anciã protetora. Assim, no desenvolvimento da trama, Tusee passa de criança a mulher, exercendo todos os papéis atribuídos a ela, desde o trabalho de contas até a cura dos guerreiros feridos, e também o da anciã sábia.

### **Análise comparativa: aspectos da identidade da mulher e da sociedade dakota presentes nos contos apresentados**

Enquanto em “Trial Path” a mulher age como catalisadora e iniciadora do processo que desencadeia a ação, agindo mais com seu pensamento e com sua vontade do que ações e, como avó, ela segue seu papel tradicional dakota de transmitir histórias de valentia e honra aos antepassados às novas gerações, e em “The warrior’s daughter” a mulher chega ao máximo de seu poder de ação. Ela é a heroína com o controle da linguagem do inimigo, a preocupação com a família (especialmente o pai) e também a coragem para salvar as pessoas com quem se importa, entrando em uma tribo inimiga sozinha apenas com sua inteligência, sua habilidade e uma faca. Mais uma vez, a linguagem é poder: dominar a linguagem do inimigo deu a Tusee a possibilidade de entrar na aldeia e tirar dali seu amado. Ao anunciar ao inimigo a identidade de seu algoz como uma mulher dakota, Tusee não apenas afirma sua identidade como mulher, mas também como indígena.

“The trial path” e “The warrior’s daughter” são histórias narradas em uma época indeterminada em que os indígenas viviam livres e tinham suas próprias leis, mas também reafirmam a honra, a digni-

dade e os costumes dos povos considerados selvagens. Outro ponto interessante do poder de ação feminino em “The warrior’s daughter” é o fato de Tusee se utilizar de dois aspectos do *trickster*, o embusteiro, que é uma personagem importante para a educação indígena: a capacidade de domínio da linguagem, tanto para reafirmar sua identidade ao matar o inimigo quanto para atraí-lo a armadilhas, ou adentrar seu campo; também o poder de mudar de forma, da menina e filha feliz à mulher amorosa, da companheira que vai à guerra acompanhando seu guerreiro à guerreira que traça estratégias para resgatar quem ela ama; da mulher lasciva para atrair o inimigo à velha para retirar o amado de seu cativo na tribo inimigo.

A oralidade indígena era a forma de registrar e transmitir a história e as lendas da tribo, eventos de aventura em migração, viagens, descobertas, profecias dos sonhadores e sábios, contos míticos, orientação dos *medicine men*, regras de convívio social, as batalhas célebres, além dos mistérios que envolviam a união entre os indígenas e natureza. Como foi visto, os contos mostram quão importante era a transmissão dessas informações para a continuidade da sociedade, e que esse papel de transmissão era feito especialmente pelas mulheres mais velhas. Na literatura proposta por Zitkala-Ša, esse aspecto é mantido e reforçado.

A afirmação dos valores culturais está presente de diversas formas, mas todos convergem para a solidariedade e a coesão tribal. Esse aspecto é tão importante para o povo dakota, que tem o nome de *Tyošpaye*, traduzido livremente como “família extensa”, que será vista com mais detalhes adiante.

Esse tropo da escrita indígena dakota apresentado por Kelsey (2008) tem importância essencial na obra de Zitkala-Ša e, por esse motivo, será abordado aqui de forma detalhada: trata-se do princípio de *parentesco*, ou *Tyošpaye*, fundamental à manutenção da sociedade dakota e indígena de modo amplo. Esse princípio afirma que todos os seres do universo são parentes – daí a origem da oração e saudação *Mitakuye Oyasín*, que significa “Somos todos parentes”, ou “por todas as nossas relações”.

Kelsey (2008) apresenta dois tipos principais de *Tyošpaye*:

- *Hakata*, que representa a união indissolúvel de certos grupos consanguíneos especiais, como irmãos e primos, pais e filhos.
- *Kola*: a primeira palavra em quase todas as canções que das cerimônias dakotas. Essa palavra pode ser traduzida livremente por “companheiro”, mas seu sentido é bem mais profundo. É um parentesco sem ligações consanguíneas, obtido por honra e respeito. O indígena não é apenas parente de outras pessoas que considera importantes para si, mas de todos os seres do universo, no céu, na terra, sob a terra, nas águas e no ar. Os *Tunkašila* são avôs de todo o povo indígena, e são nuvens, pedras, árvores, todos os tipos de animais. Assim, Zitkala-Ša, em mais de uma história, mostra o princípio de *Kola*, quando os animais se ajudam, pessoas auxiliam animais, e assim por diante. Também está presente no tratamento carinhoso entre pessoas da mesma idade por “primos”, “avós e netos” entre crianças e anciãos, e “tios e sobrinhos” por jovens e adultos da tribo, mesmo sem haver parentesco de sangue. Esses exemplos vão aparecer em toda a obra da autora, mesmo entre os animais em *Old Indian Legends*. Nos contos apresentados, o princípio de *kola* aparece em “The trial path” com a amizade que se forma entre homem e cavalo, e em “The warrior’s daughter” com a amizade entre o guerreiro capturado, transformado em “parente” pelos dakotas.

O princípio da hospitalidade na vida comunitária, receber a todos com carinho e respeito, também faz parte da definição de *Kola*, justificando, assim, a oração já citada, *Mitakuye Oyasin*. Todos são parentes, e *Kola*, dentro do princípio de *Tyošpaye*, abarca a ideia de todos os seres do universo serem interdependentes (De Mallie, 1980). Zitkala-Ša dá voz não apenas ao indígena, mas também a toda a família extensa à qual o indígena pertence, incluindo os animais, na extensão de sua obra.

Nos contos apresentados, observa-se também a insistência na apresentação de cerimônias indígenas de importância, como os ritos de passagem femininos, da infância para a juventude e para a

velhice, assim como a relação entre as mulheres e entre mulheres e homens. A cerimônia de adeus aos mortos, juntamente com explicações religiosas a respeito do assunto, é apresentada em “The trial path”, enquanto a cerimônia do rito de passagem da mulher para a vida adulta (*Ishna Ta Awi Cha Lowan*) é vivido por Tusee em “The warrior’s daughter”, assim como a cerimônia de doação. A música e as artes, partes essenciais da cultura indígena, é apresentada também nesse último conto.

“Caminho”, “Trilha” ou “Estrada” (*path*) – são certas tarefas de bravura atribuídas aos guerreiros, viagens ou sofrimentos pelos quais eles têm que passar para que possam atingir seu poder, adquirir *status* ou pagar seus débitos com a sociedade. Esse tropo pode ser observado em várias histórias contadas por Zitkala-Ša “The trial path”, quando o jovem guerreiro tem que saldar sua dívida com a comunidade e, para conseguir o perdão, tem de superar a penalidade imposta pela família ultrajada perante a tribo; em “The warrior’s daughter”, em que o jovem tem de vencer o inimigo para ser digno do amor de Tusee.

Os contos, portanto, se juntam para dar um painel do que se esperava e como agiam as mulheres dakotas, não apenas explicando como elas agiam, mas afirmando sua identidade dentro da sociedade pela mostra de sua bravura e de sua capacidade.

## Conclusão

É nesse contexto que buscamos nosso entendimento da mulher indígena na obra de Zitkala-Ša. O escrito da mulher, a ginocrítica e os estudos de gênero são ávidos por apresentar embates de poder e valor entre homens e mulheres, batalhas de sexo, jogos de poder e dominação. Porém, o que se observa na obra da autora quando ela trata apenas da sociedade tribal à qual pertence é outra situação: antes de ser um embate entre a mulher indígena e o homem indígena, observa-se a harmonia entre ambos, com a mulher com um papel bem demarcado e buscando cumprir esse papel eficientemente, mesmo

sendo ele, muitas vezes, considerado subserviente pelos padrões ocidentais: a vovó contadora de histórias para educar, a criança que aprende, aceita e retransmite, a menina que se torna moça e que defende seu amado.

É interessante notar que as cerimônias apontadas por Zitkala-Ša em sua obra não são abertamente trabalhadas ou explicadas aos euroamericanos de forma didática. Dessa forma, essa faceta de insistência na cultura indígena tem passado despercebida no estudo da obra da autora aos olhos daqueles que a observam apenas do ponto de vista das teorias críticas de origem europeia normalmente utilizadas. É nos interstícios do texto que essas notas culturais vão aparecer.

Gostaríamos ainda de enfatizar o papel de Zitkala-Ša como contadora de histórias e seu uso da oratória provinda da oralidade indígena. Ela também assume seu papel de contadora de histórias, educadora e, por consequência, transmissora da tradição. Por várias vezes em sua obra, ela compara seu trabalho de escrita aos trabalhos manuais de “bordar” palavras. Assim, não apenas suas personagens são mulheres dakotas assumindo sua identidade como crianças aprendizes, mães produtoras e defensoras, e avós continuadoras da tradição, mas a própria Zitkala-Ša também assume esses papéis, tendo como diferença maior o público ao qual se destina essa transmissão de conhecimento: enquanto a oralidade atinge apenas a tribo que compartilha da mesma etnia, a escrita atinge outras etnias, descortinando a outros povos uma cultura rica e que foi silenciada durante muitos anos por diversos fatores e aspectos sociais e políticos que vão muito além do escopo deste texto, mas que são discutidos com detalhes na tese de nossa autoria, cujas referências se encontram na bibliografia que segue.

Os contos apresentados buscaram a afirmação do lugar de identidade da mulher dakota, não em relação ao mundo europeu e à sua sociedade, mas em uma visão pelo prisma de uma cultura diferente, com valores diferentes, e como se apresenta a convivência de homens e mulheres dentro daquele contexto.

## Referência bibliográficas

- BATAILLE, G. M.; SANDS, K. M. *American Indian Women, telling their lives*. Lincoln, NE: University of Nebraska, 1986.
- DE MALLIE, R. J. *The Siouan Religion*. Norman, Lincoln: University of Nebraska Press, 1980.
- DOMINGUES, S. R. Zitkala-Ša: The Evolution of a Writer. *American Indian Quarterly*, Lincoln, v.5, n.3. p.229-38, Aaug. 1977.
- . *The Gertrude Bonnin Story: from Yankton destiny into American History, 1804-1938*. East Lansing, 2005. v.1. 390p. Thesis (Doctor of Philosophy) – Michigan State University.
- FELDMAN, A. K. T. *As muitas plumagens do pássaro vermelho: resistência e assimilação na obra de Zitkala-Sa*. São José do Rio Preto, 2011. 220p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- GREGG, J. B.; GREGG, P. S. *Dry Bones. Dakota Territory Reflected*. Sioux Falls, Dakota: The University of South Dakota Press, 1987.
- GUNN ALLEN, P. *Studies in American Indian Literature: critical essays and course designs*. New York: MLA, 1983.
- HEFLIN, J. R. *Examples for the world – Four transitional Sioux writers and the Sioux Renaissance*. Stillwater, 1997. Thesis (Doctor of Philosophy) – Oklahoma State University.
- KELSEY, P. M. *Native American Autoethnography, Sovereignty, and Self: Tribal Knowledges in New Genres*. Minneapolis, 2002. 135p. Thesis (Doctor) – Faculty of the Graduate School, University of Minnesota.
- . *Tribal theory: Dakota and Haudenosaunee writing and indigenous worldviews*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.
- KRUPAT, A. *The voice in the margin: Native American literature and the Canon*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- . *Native American Autobiography: an anthology*. Madison: University of Wisconsin, 1994.
- LISA, L. *The life story of Zitkala-Ša: Gertrude Simmons Bonnin: writing and creating a public image*. Phoenix, 1996. 227p. Thesis (Doctor of Philosophy) – Arizona State University.



- PIERRE, M. St.; LONG SOLDIER, T. *Walking in the sacred manner: healers, dreamers, and pipe carriers-medicine women of the Plains*. New York: Simon & Schuster, 1995.
- VIZENOR, G. *Fugitive Poses: native American Indian scenes of absence and presence*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.
- . *Ed. Survivance: narratives of native presence*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.
- WALKER, J. R. *Lakota belief and ritual*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
- ZITKALA-ŠA. *Dreams and thunder: stories, poems, and The Sun Dance Opera*. Introduction by Jane Hafen. Lincoln: University of Nebraska, 2001.
- . *American Indian Stories, legends and other writing*. With introduction and notes by Cathy Davidson and Ada Norris. New York: Penguin Classics, 2003.

## 2

# O SENTIMENTO DE ESTAR À MARGEM

*Antonio Manoel dos Santos Silva<sup>1</sup>*

A arte, por meio de seus vários suportes expressivos, tem, ao longo do tempo, tratado das situações marginais, situações que podem ser a de um indivíduo, a de uma coletividade (classe, gênero, segmento social) e até a de uma instituição (uma religião, uma organização política e, até mesmo, a própria arte). Embora se possa verificar esse interesse desde a Antiguidade, foi durante o romantismo que se acentuou de modo a definir uma corrente de pensamento e de ação, o titanismo, oposta, às vezes radicalmente, ao tradicionalismo conservador. Apesar dessa duplicidade de correntes, o princípio mediador predominante em ambas foi o sentimento, que se sobrepõe aos outros dois: a verdade e a máxima eficácia linguística.

Lembremos de passagem, para nos situarmos melhor, que os artistas costumam valer-se do intelecto (razão), da sensibilidade (com as diferentes gamas que caracterizam, dentre as quais o sentimento), da imaginação (que às vezes se identifica com a fantasia) e da vontade do jogo, para controlar essas mediações ou moldar-se por elas. Ao se valerem desses instrumentos, os artistas nem sempre lhes dão o mesmo ou equilibrado peso construtivo: quase sempre um deles predomina

---

<sup>1</sup> Professor-colaborador no Programa de Pós-Graduação em Letras do Ibilce/Unesp.

sobre os demais, ainda que jamais qualquer um deles possa estar ausente. Um filósofo italiano sintetiza a relação complexa (dialética) entre os três princípios mediadores e os instrumentos da elaboração artística, dessa maneira convincente:

As definições mais conhecidas da arte, recorrentes na história do pensamento, podem reduzir-se a três: ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. Estas diversas concepções ora se contrapõem e se excluem umas às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras. [...] Com o romantismo, prevaleceu a terceira, que fez com que a beleza da arte consistisse não na adequação a um modelo ou a um cânone externo de beleza, mas na beleza da expressão, isto é, na íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita. (Pareyson, 1989, p.29)

Neste ensaio, vou me deter em cinco “obras de arte” nas quais consigo sentir a íntima coerência a que se refere Pareyson: o “spiritual”. *Sometimes I feel like a motherless child*, um canto anônimo do século XIX que os afrodescendentes norte-americanos entoavam, guiados ou não por uma voz solo; o poema de Alberto Caeiro – Fernando Pessoa, presumivelmente de 1914, *O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia*; o poema *Sinto às vezes que sou uma criança sem mãe*, presumivelmente de 1982, do poeta gaúcho Oliveira Ferreira da Silveira, o poema *Onde eu nasci não passa um rio*, provavelmente de 1986, do poeta baiano Jônatas Conceição da Silva, e um curta-metragem brasileiro, de 1989, o filme *Ilha das Flores* (12 min. de duração), de autoria de Jorge Furtado. Portanto, três poemas de autores de países diferentes (sendo um deles imaginário), um cântico coletivo e um filme; ou seja, e segundo os termos propostos por Souriau (1966), obras fenomenologicamente fundadas nas qualidades sensíveis (*qualia*) do som articulado, do som puro e da luz. Começo por um poema cantado que, como os cantos primitivos (Bowra, 1984, p.82), sustenta-se num ritmo fonossemântico peculiar a todas as formas poéticas socializadas (Andrade, 1972, p.79-120), especialmente na música, pura ou com letra. Trata-se de uma cantiga do século XIX, que, criada pelos negros norte-americanos, preserva a

melodia original, mesmo que tenha sofrido e continue sofrendo muitas variações em sua letra. Talvez a mais visitada pelos cultivadores, cantores ou compositores de *spirituals*, seja a seguinte:

*Sometimes I feel like a motherless child*  
*Sometimes I feel like a motherless child*  
*Sometimes I fell like a motherless child*

*A long ways from home*  
*A long ways from home*  
*A long ways from home*  
*A long ways from home*

*Sometimes I feel like a motherless child*  
*Sometimes I feel like a motherless child*  
*Sometimes I fell like a motherless child*

*(Way up to the heavenly land*  
*Way up to the heavenly land*  
*Way up to the heavenly land*  
*Way up to the heavenly land)*

Uma partitura impressa, de 1899, é a que se segue:

**MOTHERLESS CHILD.**

1. O some-times I feel like a  
 moth - er - less child, Some-times I feel  
 like a moth - er - less child, O my Lord,  
 sometimes I feel like a moth-er-less child;  
 Den I gi' down on my knees and pray,  
 pray, Gi'down on my knees and pray.

Nesse *spiritual*, ao qual se pode ter acesso pela internet ou por discos, o sentimento de estar à margem – estar sem a mãe e longe de casa – confunde-se com o desamparo, compensado pela esperança de outro mundo ou pela esperança de salvar-se pela oração. Em termos poético-musicais, a repetição constante dá a nota profundamente lírica e comovente do texto. Do ponto de vista temático, o texto nos faz evocar trechos bíblicos, especialmente os salmos de sofrimento e,

especificamente, os Salmos 22 (21), 61 (60), 69 (70) em seus versículos finais, e 137 (136). Como se sabe, os escravos americanos valeram-se muito das lições do livro sagrado referentes ao exílio dos judeus, para exprimirem sua condição de exilados. Entretanto, esse *spiritual* se caracteriza por ambiguidades e pela ironia. Ambiguidade porque a “mãe” pode evocar tanto a terra mãe da qual o negro foi exilado, ou melhor, arrancado, quanto a mãe familiar. Essa dupla possibilidade repercute em “*sometimes*”, que indica ser o sentimento de exílio (da terra África) ou de carência (da proteção materna), algo ocasional, como se o negro americano já sentisse que tem outra mãe, a América, ainda madrastra, mas em todo caso já mãe, sua nova terra. Trata-se de uma ironia à verdade íntima do sentimento de desamparo, e também de uma ironia metafísica. Pois, se a voz termina com a invocação a Deus, como sentir-se desamparado diante do todo poderoso em que crê? O desamparo passa a indicar uma consciência humana estreita diante da infinitude divina que, com sua onipotência, permite a vida escrava.

Um poeta brasileiro, o gaúcho Oliveira Ferreira da Silveira, morto recentemente, fez uma leitura, em outra dimensão, desse *spiritual* negro-americano, com o poema “Sinto às vezes que sou uma criança sem mãe”, com a epígrafe que revela claramente a fonte inspiradora. Transcrevo-o da antologia organizada por Oswaldo de Camargo (1986, p.66):

Sinto às vezes que sou uma criança sem mãe  
*Sometimes I feel like a motherless child/  
 a long ways from home...*  
 (Um *spiritual*)

É,  
 Sinto às vezes que sou uma criança sem mãe  
 que vai pelo mundo à procura de quê?  
 de quem?  
 Sinto às vezes que sou uma criança sem mãe.

Que negro poderá dizer

Que nunca se sentiu uma criança sem mãe  
Que pelo mundo vai?  
Que pelo mundo vai?

Que negro poderá dizer  
que nunca se sentiu uma criança sem mãe  
que vai pelo mundo à procura de quê?  
de quem?

Que negro poderá dizer  
que nunca se sentiu uma criança sem mãe  
mesmo em África-mãe?

É,  
Nenhum poderá dizer  
Que nunca se sentiu uma criança sem mãe  
Que vai pelo mundo à procura talvez  
Da suave mão que chame: vem  
Da doce voz que diga: fim.

Sinto às vezes que sou uma criança sem mãe...

É.

Quem conhece o *spiritual* por tê-lo ouvido, especialmente quando cantado pela voz poderosa de Odetta, lê o poema e, sem estar ouvindo a melodia realmente, a ouve mentalmente, já que o poema se desenvolve segundo o princípio da reiteração da frase musical que está na canção. Mas quem não conhece também aquele *spiritual* sente essa musicalidade e percebe a dimensão dada pelo poeta ao sentimento de estar desamparado, de estar à margem, sem lugar próprio, e com desconhecimento até do objeto de sua procura, como se estivesse à deriva.

Aqui notamos também a ironia que se move em duas direções. A primeira se dirige ao possível conformismo dos negros, conformismo que se tinge de autoironia, naquele “É” asseverativo que começa e termina o poema; poema que ganha, assim, o caráter de uma circularidade

trágica, portanto de uma situação insuperável. A segunda se volta para todos os negros, sem exceção, independentemente da escravidão, de afastamento da origem, porque, na origem mesma, a carência se instaura. Oliveira Silveira universaliza, portanto, esse sentimento de exílio que se enlaça com aquele poema mais recitado, imitado, parodiado, parafraseado e estudado da poesia brasileira, “A canção do exílio”, de Gonçalves Dias, outro afrodescendente.

Esse sentimento lateja em muitos poemas que podem ser lidos, por exemplo, nas antologias organizadas por Oswaldo Camargo (1986 e 1987), *A razão da chama* e *O negro escrito*, dentre os quais se destacam “Por-do-sol de Itapoã” (Camargo, 1986, p.122; 1987, p.139-40), “Itararé” (idem, 1986, p.120; 1987, p.207), “Implícito” (idem, 1986, p.120-1), de Abílio Ferreira; “Negro Urbano” (idem, 1986, p.116; 1987, p.206), de José Luanga Barbosa; “Itapira revista” (idem, 1986, p.108), de Jônatas Conceição da Silva; “Resoluções” (idem, 1986, p.102-3), “Canção para um negro abandonado” (idem, 1986, p.105-4; 1987, p.183-4), de Ele Semog; “Bula” (idem, 1986, p.98; 1987, p.179-80), de Abelardo Rodrigues; “Nada” (idem, 1986, p.94), “Desmanzelo” (idem, 1986, p.95), de Mirian Alves; “Espelho 70” (idem, 1986, p.85), de José Carlos Limeira; “Questão de sobrevivência” (idem, 1986, p.82), “Corpo a corpo” (idem, 1986, p.80-1; 1987, p.196), de Paulo Colina; “Viu” (idem, 1986, p.74), de Geni Mariano Guimarães; e “A manhã” (idem, 1986, p.56), de Oswaldo de Camargo.

O sentimento da margem, entretanto, não se limita a uma expectativa que se identifique apenas com a confissão da marginalidade; frequentemente consiste em não aceitá-la, ou porque é injusta, ou porque força um apagamento do passado, ou porque se impõe como uma coerção monológica, um discurso único, na aparência benévolo, mas, na essência, violentamente autoritário.

Vejo nessa resistência a fonte das sátiras e das ironias que, desde o século XVIII, os afrodescendentes dirigem à sociedade brasileira e aos arcabouços ideológicos que a sustentam. Sem referir os mais recentes que merecem estudos à parte, e seguindo Antonio Candido (1964) e Alfredo Bosi (1970), lembro os seguintes poetas entre neoclássicos e românticos que se valeram do humor, da ironia e da sátira no impor-



tante período da formação da literatura brasileira, Silva Alvarenga (*O desertor*, 1774), Caldas Barbosa (*Viola de Lereno*, 1798), Januário da Cunha Barbosa (*Os garimpeiros*, 1837), José da Natividade Saldanha (*Poesias dedicadas aos amigos e amantes do Brasil*, 1822), Laurindo Rabelo (*Trovas*, 1853), Luís Gama (*Primeiras trovas burlescas*, 1859; *Novas trovas burlescas*, 1861). Se saltarmos para poetas de ascendência negra temporalmente mais próximos, encontraremos esse pendor crítico em textos de Abelardo Rodrigues (*Memória da noite*, 1978), de Luiz Silva “Cuti” (*Poemas da carapinha*, 1978; *Batuque de tocaia*, 1982; *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho*, 1987), de Paulo Colina (*A noite não pede passagem*, 1987), Geni Mariano Guimarães (*Da flor, o afeto, da pedra, o protesto*, 1981), de José Carlos Limeira (*Zumbidos*, 1972), de Jônatas Conceição (*Miragem do engenho*, 1984) e Ronald Tutuca (*Negro três vezes negro, homem ao rubro*, 1983). Todos esses poetas reconhecem a margem como situação inaceitável para quem deveria ocupar os espaços centrais.

Essa resistência se verifica ainda em outro aspecto: constitui a raiz profunda da vontade, quase certo que inconsciente, de se apropriar das fórmulas e formas canônicas oriundas da Europa, para subvertê-las, invertê-las, dissolvê-las, como se pode comprovar com as “modinhas” de Caldas Barbosa (*Viola de Lereno*) que contrastam, como formas populares, com as eruditas formas convencionais neoclássicas; como se pode observar na épica revigorada, parodicamente, pela rapsódia de Mário Andrade (*Macunaíma*, 1928), de modo satírico, e pela “epopeia lírico-metafísica” de Jorge de Lima (*Invenção de Orfeu*, 1955). Essa apropriação subversiva se verifica nos poemas em prosa de Gonçalves Dias (*Meditação*, 1846) e de Cruz e Sousa (*Missal*, 1893, e *Evocações*, 1898).

E se formos à forma convencional mais representativa em nossa literatura, o soneto, vamos nos surpreender com as reinvenções ora puramente técnicas, ora técnico-poéticas de Machado de Assis e de Cruz e Sousa. Leiam-se de Machado de Assis (1959) os sonetos homeométricos (II, IV, VII, VIII e IX, de “A derradeira injúria”, *Dispersas* (p.334-40), “Mundo Interior”, *Ocidentais* (p.158), “Gonçalves Crespo” (p.169), o estroficamente invertido “No alto” (p.185)) e heterométricos (X, de “A derradeira injúria” (p.334) “A uma senhora

que me pediu versos”, *Ocidentais* (p.180) bem como o antidualético “Círculo Vicioso” (*Ocidentais*, p.155). E de Cruz e Souza, (2000) (que foi o mais inventivo criador de intervalos rítmicos anormais), o soneto que inverte o percurso mítico-religioso, “O caminho da glória” (*Últimos sonetos* p.179)).

Incluo entre as apropriações criadoramente “indevidas” aquelas que dialogam com textos poéticos consagrados e legitimados pela crítica. Entre estes últimos, que exprimem, por seu turno, o sentimento de estar a margem, está o seguinte, de Fernando Pessoa [Alberto Caeiro] (1965, p.215-16):

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,  
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia  
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

O Tejo tem grandes navios  
E navega nele ainda, para aqueles que vêm em tudo o que lá não está,  
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha  
E o Tejo entra no mar em Portugal.  
Toda a gente sabe isso.  
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia  
E para onde ele vai  
E donde ele vem.  
E por isso, porque pertence a menos gente,  
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Além do Tejo há a América  
E a fortuna daqueles que a encontram.  
Ninguém nunca pensou no que há para além  
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.  
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

Esse poema, assim como outros de Fernando Pessoa, exprime um tema por meio de paradoxos, sendo o primeiro deles o fato de, apresentando-se como um poeta, Alberto Caeiro, que elogia a visão inocente, livre, fenomenológica, do mundo, exprimir essa visão por meio de predicções antitéticas. As principais são “O (rio) Tejo é (não é) mais belo” e “O rio da minha aldeia é”. Essas predicções se opõem e se cruzam para deixar à vista a ideia de que o homem da aldeia compensa sua exclusão histórica pelo pertencimento local. O sentimento orgulhoso de estar à margem de um rio que lhe diz respeito, por qualificar a povoação em que reside, graças à sua beleza, à sua liberdade, à sua experiência participativa, se confronta com o sentimento irônico em relação ao rio que qualifica a nação, a posse alienada, o orgulho nacional, e a memória mistificada, à margem da qual ou do qual se situa. As ideias se repetem e se negam até culminarem na imagem do pertencimento a um território, que define uma identidade. Nesse sentido, essa afirmação final evidencia o texto literário maior, evocado pelo lado contrário, *Os Lusíadas*, onde navega ainda “a memória das naus”, pois, como afirma o pastor poeta Alberto Caeiro, em outra parte:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se ver no Universo...  
 Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer  
 Porque eu sou do tamanho do que vejo  
 E não do tamanho da minha altura...  
 (ibidem, p.208)

Jônatas Conceição da Silva, poeta afrodescendente baiano, assim escreve, em diálogo com Fernando Pessoa, ao qual ambigualmente nega e reafirma:

**Onde eu nasci passa um rego**

Onde eu nasci não passa um rio,  
 passa um rego,  
 Refletindo toda miséria margeada.

O rio que gostaria que passasse onde nasci  
não existe.

Uma esperança: quando chovia o rego demudava:  
desciam lata, pano, colher, caco.

O que nos restava.

(apud Camargo, 1986, p.109)

Está claro que o pequeno poema repete uma imagem conceitual, a imagem da carência ou da falta (não passar um rio, a miséria, a inexistência do rio, o rego em vez do rio, a enxurrada e os detritos que carrega, a sobra, a vida à margem, enfim). Se nos detivermos, porém, na leitura de suas palavras, perceberemos que o tempo da emissão do discurso (o não marcado presente) está dissonante com o tempo referido que indica um lugar, sem nome, do passado. Nesse lugar inominado, há um rego, ou seja, há algo que não chega a ser riacho, nem córrego, muito menos um rio; portanto, o lugar carece daquele atributo que permitiria a definição de uma sociedade humana, a *polis*, uma cidade, uma vila, uma aldeia que fosse. O lugar se caracteriza por uma condição de marginalidade, uma hipótese, cuja existência se nega como plenitude humana: o desejo (ou o sonho) se anula pelo espaço inexistente (“O rio... não existe”).

De repente, a voz poética anuncia uma esperança de transformação, a chuva. Mas a chuva não muda o rego em rio, mas, sim, em enxurrada com todos os detritos que carrega. Que carrega, não; que carregava. Desse modo, a esperança que fica é a de que toda essa negatividade existia no passado, estava em curso no passado. Fica a esperança de que o que restava, hoje não resta mais. Evidentemente, o texto, em seu presente existencial como texto, deixa a pergunta: o que ficou e permanece no lugar dos detritos?

A resposta pode estar na realidade. Pode ser uma resposta otimista, por exemplo, a de que não se tem um rio, mas se tem um rego canalizado que recolhe enxurradas e detém os detritos; mas pode ser uma resposta pessimista, que a própria realidade assina quando moramos nas periferias ou as visitamos.

O filme, *Ilha das Flores* (Furtado, 1989) nos esclarece, de modo problemático, sobre essas questões que o poema de Jônatas Conceição

da Silva suscita. Como no poema, termina nos mostrando detritos, detritos, os restos que sobram para seres humanos na “miséria margeada”.

*Ilha das Flores* é um curta-metragem que, por vários motivos, merece ser visto como uma obra de arte relevante: por sua composição, pela sua proposta “pedagógica”, por sua crítica. Trata-se, por sua vez, de um filme “estranho”, já que põe a imagem a serviço do discurso verbal, se estabelece na fronteira entre o documentário e a ficção, se anuncia e se desenvolve como expressão da verdade, que mal oculta a expressão de um sentimento, finalizando como simulação de que o texto contraria o que anuncia.

O filme abre os créditos tendo como fundo a abertura de *O guarani*, de Carlos Gomes, com a mesma execução orquestral que costumávamos ouvir no começo do programa radiofônico oficial, *A Voz do Brasil*. Essa mesma abertura da ópera, que funcionava como uma espécie de hino nacional, é profanada no encerramento do curta-metragem, quando se retomam os créditos; a versão orquestral é, por assim dizer, profanada por meio de uma versão em guitarra elétrica, à maneira rascante de um Jimmy Hendrix e de seus seguidores, mais interessados no virtuosismo do que propriamente na arte. Não custa acrescentar que essa passagem de uma forma de execução mais coletiva, monumental e nacionalista, para outra individualizada, industrial e internacional, carrega as marcas ideológicas da rejeição – sentimental, por certo, mas não menos veemente – da subordinação acrítica ao mundo do mercado.

O filme, entre esse começo e esse fim, desenrola-se em duas linhas, que correm paralelas, a da voz *over* e a da imagem fílmica, ora de modo redundante, ora de modo antitético, dando a ideia de um trilho constituído pela fala e por uma frase-imagem, que podemos sintetizar assim: num sítio, um homem, de ascendência japonesa, que planta e colhe tomates, que os vende com lucro nos supermercados, tomates que são comprados por outros seres humanos, um dos quais (uma mulher) os usa para alimentação de outros seres humanos (sua família), jogando no lixo o tomate que não presta, lixo do qual outro ser humano retira alimentos para alimentar os porcos, porcos que rejeitam tomates estragados junto com outros restos de alimentos, restos que

serão colhidos por outros seres humanos, que nada têm mas são livres, mas que, nesse sentido, estão abaixo dos porcos. A liberdade desses seres humanos é algo que todos os seres humanos sabem o que seja, mas não conseguem explicar bem o que seja.

Esse desenrolar da ação apoia-se nas seguintes ideias que se repetem, com variações: ser humano, trabalho, tomate, lucro, bem-estar, porco, ser humano inferior, liberdade, mal-estar. Num mundo que faz a apologia do desenvolvimento e do progresso que busca o bem-estar social, esses seres da ilha à margem de um rio estão à margem dos bens que a sociedade possui ou apregoa que busca possuir. Essas ideias se ligam segundo a estrutura da parlenda: um agricultor produz tomate, o tomate é vendido para outro ser humano que trabalha, esse outro ser humano que trabalha compra tomates, um desses tomates vai para o lixo, o lixo aproveitável alimenta os porcos, os porcos rejeitam alimentos, alimentos rejeitados são aproveitados por seres humanos marginalizados, os seres humanos marginalizados usufruem da liberdade, a liberdade se sente como um bem mas não é possível explicá-la. Além disso, a cada vez que aparece a imagem ou a frase enunciativa de um ser humano, menos no caso dos marginalizados, se indicam, como se fosse um *ostinato* harmônico, as características que definem o ser humano como ser inteligente e, por isso superior; “tele-encéfalo altamente desenvolvido e dedo polegar opositor”.

Se insisto na base estrutural da composição do filme, a parlenda é porque se trata de uma forma popular de expressão poética, e como toda forma popular de expressão, tende a constituir um signo transcultural, portanto um registro de validade universal, acima das fronteiras. Acima das fronteiras e também atravessando-as está a situação de marginalidade, bem como o sentimento que a reflete.

Esse sentimento atua como substância que amalgama os cinco diferentes textos aqui comentados. Cada um deles exprime carências específicas; entretanto, a expressão de carências poderia torná-los incomunicáveis entre si. O que os faz participar de um mesmo espaço é a arte, como um fazer produtivo, que se valeu, além da configuração da margem, daquela potencialidade de abertura ao imaginário por meio da qual cada texto em si se enlaça com os demais, pois cada um

compartilha com o outro a música da repetição executada com os instrumentos da ironia. Talvez esteja aí a coerência íntima a que se referiu o filósofo citado no início deste trabalho. Mas também aí está aquela combinação fascinante entre liberdade e necessidade (superação das amarras e fronteiras por meio da criação artística), apontada pelo mesmo filósofo em outra obra (Pareyson, 1989), como contribuição possível para responder a uma inquietante dúvida.

Num prefácio escrito em 1987, para o livro *O negro escrito*, de Oswaldo Camargo, Paulo Colina, como se diante de um espelho, pergunta: Qual é a voz literária do Negro? Essa questão central está crivada por outras, sugeridas por esse poeta: à sociedade brasileira interessa o negro mudo? Que valores o poeta negro tem que negar para que sua voz seja ouvida, como sua voz e não a voz dos outros? A voz do negro pode ser percebida em afrodescendentes consagrados pela crítica? Seria necessário resgatar vozes esquecidas? A essas indagações poderia somar-se aquela que as sintetiza: Haveria uma voz poética a soprar nas diferentes vozes dos poetas afrodescendentes? Se houver, o que caracterizaria essa voz poética?

Tais indagações valem para os marginalizados, os que se situam nas fronteiras. A resposta está na própria essência da arte como expressão do sentimento de estar à margem, que não se reduz à simples confissão expectante e se transforma em resistência ao silêncio conformado e ao esquecimento:

sei das fronteiras  
 que a mim traçaram  
 desconheço contudo qualquer porta  
 que a noite não pede licença  
 que a pele é surda  
 e grita  
 (Colina, 1987, p.43)

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo; Brasília: Martins; INL, 1972.
- ASSIS, J. M. M. *Obra completa, III*. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1959.
- BIBLIA DE JERUSALEM. Nova edição revista e ampliada. 4ª impressão. São Paulo: Paulus, 2006.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970
- BOWRA, C. M. *Poesía y canto primitivo*. Trad. Carlos Agustin. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1984.
- CAMARGO, O. *A razão da chama: antologia de poetas negros brasileiros*. São Paulo: Edições GRD, 1986.
- . *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Imprensa Oficial do Estado, 1987.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2.ed. rev. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- COLINA, P. *A noite não pede licença*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1987.
- CRUZESOUSA, J. *Obra completa*. Organização de Andrade Murici; atualização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2000.
- DIAS, A. G. Meditação. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1998. p.725-56.
- FURTADO, J. Ilha das Flores. In: *Curtas* (DVD). Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, [1989 (8)], 12 m.
- HOLMES, O. (Odetta). *The essential ODETTA*(12- “Sometimes I feel like a motherless child”). Santa Monica (EUA): Vanguard Records, 1987.
- JONES, A. C. *Survival and resilience*. Disponível em: <<http://ctl.du.edu/spirituals/Survival>>. Acesso em: 26 abr. 2011.
- PAREYSON, L. *Conversazioni di estetica*. Milano: U. Mursia & C., 1966.
- . *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1989.



PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

SOURIAU, E. *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1966.

# 3

## MARGINALIDADE E REBELDIA: O ROMANCE *FILHO NATIVO* NO CONTEXTO DA LITERATURA NORTE-AMERICANA

Cláudia Maria Ceneviva Nigro<sup>1</sup>

### Introdução

Romance escrito por Richard Wright, *Filho nativo*, publicado pela primeira vez em 1940, tem suscitado as mais variadas abordagens. Alguns críticos exploram a questão da negritude, outros afirmam que o romance constitui-se em crítica social, e ainda outros veem nessa obra uma variação do *blues*, em virtude de seu tom de lamentação. Há também os que se deixam levar pela interpretação de ritos haitianos e do folclore na obra. Já alguns se detêm nos recursos técnicos, o que pode levar a discussões acerca da predominância de interesses estéticos sobre os políticos e vice-versa. Como já afirmamos, muito tem sido proposto, mas é com a afirmação da identidade afroamericana que Wright se torna o mais celebrado dos escritores do proletariado.

Além de visões pessoais sobre o autor e o contexto social em que se insere, Wright é entendido como parte da tradição americana ao apresentar em *Filho nativo* a trajetória de Bigger Thomas (protagonista), como formadora do indivíduo na sociedade.

---

1 Livre-docente em Crítica Literária e professora-adjunta-efetiva da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).

°Ao lutar por uma identidade ambígua – ser negro e ser aceito na sociedade da época –, Bigger impõe máscaras a si mesmo e faz que *Filho nativo* permaneça como assunto principal da crítica. A falta de uma resposta ao comportamento de Bigger, que mata por não ter saída e também por escolha, mantém a obra aberta a inúmeras interpretações. Muitos acusam Wright de levantar questões que ninguém pode responder.

Do existencialismo ao comunismo, nacionalismo, políticas afirmativas, entre outros assuntos, tudo parece ser discutido na obra de Wright. Wright foi o primeiro escritor negro a deixar que imigrantes negros sulistas incultos falassem por si mesmos e o primeiro a usar a linguagem genuína da América negra.

Acusado por alguns de não participar da tradição afroamericana por ser leitor de Dostoiévski, Heidegger, Nietzsche, entre outros, assim é defendido: a identificação literária de Wright, com uma visão sociológica específica da vida e com o destino dos negros em particular, não o separa da tradição afroamericana, antes a representa em sua totalidade isenta de extremismos.

Na década de 1990, a Biblioteca da América restaura algumas obras de Wright, entre elas *Filho nativo*, trazendo para o leitor passagens censuradas ou alteradas pelos editores nas publicações originais, atestando assim a importância do escritor no escopo da literatura afroamericana.

Richard Wright não se encontra incluído no cânone literário norteamericano. Pelo menos é isso que vemos no *Cânone ocidental* de Harold Bloom. Constitui-se frequentemente como parte do cânone apenas no contexto da literatura afroamericana, salvo algumas publicações contemporâneas sobre o romance nos Estados Unidos que já o incluem.

A literatura escrita por minorias tem passado por esse mesmo processo: rotuladas em suas especificidades, são aglutinadas dentro de uma característica pessoal e não confrontadas com a cultura em que, de qualquer maneira, são obrigadas a participar. O rótulo de literatura afroamericana torna, de certa maneira, a obra lida como tal, mas também lida como literatura de protesto, entendida pejorativamente como mera propaganda política, e deveríamos senti-la como obra de

arte literária e seus acréscimos vistos somente como tais. Segundo Fuller (1969), a literatura negra, às vezes, disfarça-se em literatura de protesto porque, se lidar honestamente com a vida do negro, se tornará acusatória à sociedade branca, e ninguém que ser acusado, especialmente de crimes contra a alma humana.

O romance de Wright espelha a fusão de um racismo pronunciado com uma tradição mais ampla de protesto social. Não podemos deixar de lembrar que os tons de protesto sempre foram particularidades da grande literatura, desde o *Livro de Jó*.

## Marginalidade e rebeldia

Passando pela tradição da marginalidade, onde o “herói” procura constantemente a terceira via do conhecimento, rompendo com os limites e quebrando os códigos vigentes e pela tradição da rebeldia, de alguma maneira ligadas, *Filho nativo* apresenta esses traços da literatura universal, especialmente por meio de seu protagonista, Bigger Thomas, protótipo da tradição do indivíduo marginal e do herói rebelde. Esse personagem, construído com a tensão entre o herói e o homem comum, exprime-se por meio de alienação e divisão interior.

Segundo Maurice Friedman (1973), essa é uma tradição forte na literatura e passa por Jó, *Fausto* de Goethe, a tragédia grega e muitos heróis de Dostoiévski, Nietzsche, Melville, Kafka, Camus, entre outros.

A rebeldia conduz a dois caminhos: um ao encontro de si mesmo, da definição do mundo e da totalidade: esse é o caminho de Jó, de Aliocha e Boris Max. O outro, mais comum na estética da rebeldia, condiz de certa forma com a marginalidade. Trata-se da estética do dionisíaco, divorciada da ética, do espiritual e do social, encontrada em Bigger, Ivan, Raskolnicov e em personagens de Purga, John Milton, Coleridge etc.

Apesar das duas vertentes conduzirem a caminhos opostos, elas passam por vias idênticas de questionamentos. O personagem rebelde apresenta-se, na ocasião dos questionamentos, como indivíduo mar-

ginal, fora do contexto aceito pela sociedade. A rebeldia, então, não consiste em criar padrões do nada, mas em inverter ou questionar os valores da sociedade.

Wright, em *Filho nativo*, seguiu os passos da rebeldia e da marginalidade. O tom de rebeldia parece ser proveniente, especialmente, de suas leituras de Henry L. Mencken, crítico de Baltimore que escreve nos Estados Unidos desbancando grandes nomes e apontando outros. Conhecido por sua postura agressiva, Mencken exibe maestria na construção de seu discurso pelo vigor do estilo. Seu livro mais lido por Wright foi *A Book of Prefaces* (1917), incluído em *Prejudices* (1919-1927).

A busca de Wright foi por novas formas na literatura, rejeitando as anteriores. A literatura no período da Grande Depressão<sup>2</sup> vestiu-se, algumas vezes, da fórmula de literatura crítica e da literatura de protesto. No entanto, o questionamento desses escritores melhor se ajusta ao questionamento ético da tradição, do dogma, da moral e da justiça social. O sentimento de frustração expresso também foi uma forma característica da escrita da América nos anos 1920, 1930 e início dos anos 1940.

A Grande Depressão exibe a instabilidade das fortunas e a incapacidade de segurança, em qualquer nível social. Esse fantasma ronda especialmente as minorias. A insegurança gera violência na luta pelo trabalho oferecido, já que esse se torna escasso. Mas essa violência não diz respeito apenas à América do Norte. É um sentimento que paira no ar por meio de Mussolini, Hitler, Franco e Tojo. A população mundial está em crise e tenta desesperadamente definir o poder e criar, assim, valores preestabelecidos por esses mesmos poderosos, que tragam segurança e estabilidade, como a maneira mais fácil de livrar-se da responsabilidade das decisões. A figura do líder, bom ou mau, avulta-se como fundamental e desestrutura a sociedade.

---

<sup>2</sup> Início da década de 1930, após a queda da bolsa de valores de Nova York (1929).

## Richard Wright e escritores canônicos da literatura norte-americana

O meio urbano atingiu os negros após a Grande Migração do Sul agrário para o Norte industrializado. Wright espelhou-se em obras como: *Maggie, A Girl of the Streets* de Crane (1891), *Sister Carrie* de Dreiser (1900) e *The Jungle* de Lewis (1906). No entanto, a lembrança do sul agrário contamina seu romance, como se a grande cidade não passasse de uma grande plantação escravagista, onde os indivíduos diluem-se na necessidade de sobrevivência por meio do trabalho intenso.

Desse modo, Richard Wright remete a Sinclair Lewis e F. Scott Fitzgerald, que passaram da sátira à consideração dos problemas como o perigo do totalitarismo ou o efeito corrosivo da confusão de padrões morais. O ferrenho teor crítico de Lewis em *Babbitt*, como paródia ou caricatura da classe média, chega a ultrapassar o estilo de Mencken. O que, de certo modo, influencia Wright é o estilo rebelde e crítico, não se importando com qual dos universos lida: se com o agrário ou com o industrial.

Tendo esse período entre as guerras refletido inúmeras mudanças, o tom de rebeldia e violência torna-se comum. Jovens rebeldes como Anderson, Dos Passos, Hemingway e Faulkner pululam na imaginação do escritor. A quebra do estilo familiar sobre os assuntos tradicionais e os novos estilos e ideias transparecem em *Filho nativo*.

A depressão dos personagens de Dos Passos e Steinbeck não está longe da depressão vivida por Bessie, Sra. Thomas, Sr. e Sra. Dalton, além da quase totalidade dos demais personagens do romance. A marginalidade, a animalização, a inocência dos personagens de Steinbeck não se distanciam muito de Bigger.

Caminhando por essa tendência do romance de violência, deparamos com Penn Warren e suas obras de ação violenta, crimes, reprovações, lutas, direcionados ao personagem. Em razão do sofrimento, esse herói atinge uma importância trágica e vemos seu progresso iluminado pelo discernimento e por momentos de conhecimento, tal qual Bigger. Essa procura por definição em personagens torturadas, frustradas e confusas faz-se visível também em Thomas Wolfe.

O universo da trágica condição humana também é tratado por Faulkner (*Light in August*) e Gertrude Stein. A admiração de Wright pelo trabalho de Stein é evidente. Tentou empregar em *Filho nativo* o estilo inconfundível da escritora, coordenando: a composição dessa com o fluxo de consciência; o uso do presente contínuo; a apresentação ambígua ou incoerente; e a descrição de eventos exteriores para representar a vida interior etc. Wright afirmou que a leitura de “Melanctha”, um conto incluído em *Three lives*, foi um dos acontecimentos mais importantes de sua carreira.

Como resultado de leituras e incorporação de algumas técnicas dos escritores citados, não temos bricolagem de autores. Encontramos uma obra singular, totalmente construída pela habilidade do escritor em expor fatos comuns, já tratados por tantos outros, de maneira extraordinária.

## ***Filho nativo* e a literatura afroamericana**

Sucesso instantâneo, *best seller* e também selecionado pelo Book-of-the-Month-Club (Clube do Livro), o texto de Wright foi adaptado para o teatro (Orson Welles) e para o cinema (Richard Wright). A versão cinematográfica não foi tão bem aceita, dada a falta de recursos necessários.

O primeiro esboço da obra consistia em 576 páginas e foi acabado em 24 de outubro de 1938. A revisão durou mais de um ano e foram feitas muitas mudanças, algumas das quais para evitar que o livro sofresse algum corte por parte da censura.

Os efeitos do romance sobre o país foram profundos. Com a venda intensa, 215 mil exemplares na primeira semana, *Filho nativo* atingiu o segundo lugar nas pesquisas nacionais, chegando ao topo durante algumas semanas em Nova York, Chicago, Filadélfia, São Francisco e Saint Louis. Isso porque algumas livrarias no Sul recusaram-se a vender o romance.

O romance foi indicado várias vezes ao Prêmio Pulitzer e ao Prêmio Nobel. Os americanos ainda não estavam preparados para deparar com

um escritor negro vencedor. Dado esse que só se tornou possível 53 anos depois, em 1993, com o Nobel para Toni Morrison.

*Filho nativo* e Bigger Thomas (protagonista) tornaram-se símbolos da dimensão do racismo americano, dos guetos de Chicago e das condições de vida do negro nas grandes cidades norte-americanas. Os romances escritos por negros eram considerados como literatura à parte. Apesar das diferenças das experiências vividas na América, como resultado da triste herança escravagista, os escritores negros, sendo norte-americanos, integram-se às tradições literárias da América e não podem ser dela excluídos.

Dentre os escritores afroamericanos houve um despertar para a mudança por meio da poesia. Poesia rebelde (Claude McKay e Jean Toomer), pois testa estereótipos racistas e amplia a consciência da raça. Toomer, em “Blue Meridien”, preconiza a reconstrução do homem. Tais aspectos (rebeldia, orgulho da raça e reconstrução do homem) chamam a atenção de Wright, penetram tão profundamente na alma negra que descobrem aspirações.

Wright também se apropria de tradição retórica da agitação antirracista iniciada por Frederick Douglass e propagada por Garrison na luta abolicionista. Kenneth Kinnamon (1990) diz que, na época da publicação de *Filho nativo*, Wright já era um conferencista negro. Em fevereiro de 1939 ele proferiu a conferência “Negro culture in New York” no centro comunitário do Harlem; no YMCA do Brooklin proferiu, em maio do mesmo ano, “The cultural contributions of the negro in America” e, em setembro, apareceu juntamente com Langston Hughes e James W. Ford no Festival de Cultura Negra em Chicago. E, assim, suas participações como conferencistas não cessaram. Falou sobre os problemas do escritor negro, sobre como nasceu o personagem Bigger Thomas etc.

O misto de consciência de raça provindo de sua luta pessoal a favor dos negros e dos escritores da Renascença do Harlem<sup>3</sup> expandiu-se em

---

3 Movimento pós-Primeira Guerra Mundial, no qual escritores africanos procuravam, por meio da literatura, manter vivas as raízes africanas em territórios americanos, no bairro do Harlem, em Nova York.



consciência de classe, característica de uma corrente intelectual mais ampla. Os escritores negros dos anos 1930, de certa maneira, fizeram um balanço de papel do negro na América e todos os temas da cultura e tradição do negro americano tornaram-se visíveis. Eles discutiram temas como a escravidão, o medo do branco, a cultura do Sul rural, a Grande Migração, os guetos negros das grandes cidades do Norte etc. O romance negro torna-se ligado a essa tendência maior na arte moderna. A escrita tensa, impregnada de desilusão, reflete os anos de miséria e dor a que os negros foram forçados a submeter-se.

Wright não é somente um grande escritor da literatura norte-americana, mas um observador inteligente da vida cultural, política e social da América e de vários outros lugares por onde passou (Espanha, África, França etc.).

A publicação de *Filho nativo* consolidou-o como escritor negro. As bandeiras que levantou durante sua vida em busca do reconhecimento do homem negro, ainda flamulam com o vento que soprou na América em 1940. Em reconhecimento, recebeu uma medalha da National Association for the Advancement of Colored People.

Como escritor Wright estimulou a imaginação de muitos outros escritores do pós-guerra. Quase todo escritor negro apresentava a influência de Wright. Nenhum discípulo, entretanto, superou o mestre, pois não foram além do protesto.

Os descendentes diretos de Richard Wright formaram a chamada “Wright’s School”, da qual fizeram parte Chester Himes, Willard Savoy, William Gardner Smith, Alden Bland, Carl Offord, Ann Petry, Curtis Lucas, Philip B. Kaye, Lord Brown. William Motley e sua *Knock on any door*, que trata da comunidade italiana em Chicago.

Wright ajudou escritores como James Baldwin, que não reconheceu a herança de Wright e o incluiu na literatura de protesto panfletária em seu artigo “Everybody’s protest novel”, situado no livro *Notes of a Native son*.

Ralph Ellison também negou o predomínio de Wright. Apesar do tema da invisibilidade já existir fortemente em *The man who lived underground* de Wright, Ellison (1966) afirma em *Shadow and act* que *Invisible man* é uma ideia sua, totalmente original, oriunda da novela

de Dostoiévski *The underground man*. Morris Dickstein (1971) diz que Wright foi atacado como exemplo literário por Baldwin e Ellison, justamente aqueles que ele encorajou no início de suas carreiras.

Dentro da literatura afroamericana *Filho nativo* tornou-se um retrato do tratamento dos negros da época e Bigger Thomas, conhecido em todo o país. É o personagem de ficção que até hoje serve como rótulo para comportamentos rebeldes como os seus. Figura antagônica ao Uncle Tom, que mancha a imagem do negro na América, o Tom passou a ser Thomas, porém maior (Bigger).

A imagem que mais incomoda Wright é a submissão do negro. Wright constrói Bigger como herói rebelde, um negro nacionalista, embora a maneira com que Bigger lida com os negros o desabone. Deve-se ver, entretanto, que se trata de uma rebelião, não contra a raça, mas sim contra as figuras estereotipadas dos Uncle Tom, Blues Man e Sambos.

Desde a sociedade escravagista até a atual a figura do Uncle Tom vem fortemente marcada em relação aos negros. Para proteger a vida dos filhos, os negros os ensinavam a agir segundo a estrutura do poderio branco. Temendo a violência, reforçavam a ideia de submissão e resignação. Inconscientemente, o instinto de proteção fala mais alto e os negros concordam com a disciplina do homem branco. Eles contêm seus instintos naturais, sua fala, sua cultura, seus sonhos etc., a fim de manter uma estrutura familiar e pessoal, mesmo que forjada. Como tipo específico à figura do Sambo, o Uncle Tom é um produto do sistema amplamente divulgado na sociedade americana.

Robert A. Bone (1969) considera a figura do Sambo como o arquétipo de autoanulação. O negro faz o papel de palhaço, comandado pelos brancos. O Sambo, segundo a *Enciclopédia da cultura sulista*, é um personagem estereotipado, criado pelos brancos com o intuito de difamar os negros. O estereótipo atacou os negros, transformando-os em objetivos de riso. O nome Sambo é de origem hispânica, deriva da palavra Zambo, do século XVI, que significa uma pessoa de pernas tortas e de aparência simiesca. No século XIX, Sambo passou a designar pessoas de ancestrais mistos e tinha conotações depreciativas. A figura do Sambo assemelha-se muito ao bobo da corte, que faz rir

sob pressão. Qualquer piada que não agrade aos seus ouvintes causa dura punição. Por isso, o Sambo segue os padrões da comunidade branca em que vive, manchando cada vez mais a imagem do negro e provocando o riso dos brancos.

O Blue Man representa o bêbado incrédulo e pessimista, insatisfeito com sua situação, mas que nada faz para modificá-la. Trata-se de um desajustado que não se cansa de reclamar. As reclamações dão-se sempre da mesma maneira e no mesmo tom, o que muito o aproxima do espírito do blues. O medo e a dor, alguns dos traços característicos dos primeiros blues, somados aos elementos tradicionais, como a desilusão amorosa, a falta de felicidade, o trabalho pesado, o apelo de Deus, a luta pela justiça, o reconhecimento do destino etc. estão impregnados na personagem Bessie, namorada de Bigger Thomas.

Segundo Edward A. Watson (1971), Bessie representa o estereótipo do Blue Man em sua totalidade: seus discursos são verdadeiras canções de blues, o que leva Bigger a abominar as atitudes de Bessie. Ele apela contra os estereótipos incutidos nos negros, opondo-se ao reforço deles.

Com a construção desse herói negro que, além de questionar os estereótipos, luta por sua exterminação, Wright denuncia a situação do homem negro na sociedade: um indivíduo inteligente, capaz de realizações, o que se torna sua maior contribuição para a literatura afroamericana.

## A questão da negritude

Constance Rourke (1942) mostra haver no início dos anos 1930 um homem branco, Jim Crow Rice, que tentou fazer um retrato bem preciso do negro. Suas danças e canções seguiam a dos negros das plantações do Sul. Quebrando as tradições dos negros, Jim Crow introduziu elementos estranhos, e os negros, tentando imitá-los, tornaram-se ridículos. Isso sugere a figura do Sambo, mas a sátira aí contida vinculava-se tanto ao negro quanto ao branco, o que não melhorava em nada a imagem, mais tarde associada a outros elementos negativos em relação ao negro, de Jim Crow. O nome Jim Crow cristalizou-se e

o sistema norte-americano aplicava as leis “Jim Crow” para “estabilizar” a sociedade, sempre colocando os negros à margem. Os negros passaram a ser forçados a aclamar valores e levantar bandeiras dos brancos, que ignoravam sua própria identidade cultural.

Isso ocorreu quando a diversidade étnica dos escravos, associada à intensa opressão dos senhores, não permitia que se mantivesse um nacionalismo muito forte. A escravidão destribalizou os africanos, mas esses conseguiram manter traços de sua raça na simbologia de seus cantos e danças. A depredação causada por Jim Crow à cultura negra, por meio de suas danças e músicas via a desintegração completa de suas tradições. Essa opressão racista causou dor e perda, mas não acabou com o espírito e a resistência dos afroamericanos contra o racismo.

Alguns negros, nessa situação, tentam definir seus valores. Não querem viver atuações assimilacionistas. Ao mesmo tempo, estão também confusos sobre sua identidade, já que os estereótipos neles incutidos marcam-nos profundamente. Segundo Zila Bernd (1988) é nesse instante que surge a Negritude: o movimento de tomada de consciência de ser negro. O movimento da Negritude surgiu por volta de 1934 em Paris com o Legitime Defense, de Aimé Cesaire, Leopold Senghor e León Damas. Mas essa consciência associada à valorização e ao orgulho de ser negro existe desde a Renascença do Harlem, com escritores como Claude McKay, Langston Hughes, Jean Toomer e Contee Cullen. O significante “Negritude” sustenta um significado inverso do termo Negro, antes usado pejorativamente. Essa intensa valorização da cultura, do povo etc. causou, de certa maneira, e em alguns casos, uma intensificação exagerada que passou ao racismo às avessas.

Na literatura afroamericana, especialmente em Richard Wright, o negro não é puramente africano, estando imbuído de sua experiência na América. Assim, Wright trata especialmente dos fatores sociais que deram forma à africanidade, e não apenas da africanidade em si.

Wright coloca a Negritude em suas obras, mas como problema individual e não somente relacionada à raça, ao grupo. Essa pretensa atitude não leva o escritor ao nacionalismo intenso do Legitime Defense, o que de maneira nenhuma faz de seu trabalho uma obra alienada da vida do negro. O que acontece é que Wright não escreve uma obra

puramente “afro”, mas afroamericana e, acima de tudo, universal.

Na obra *Filho nativo* a Negritude se faz sentir por intermédio de Bigger, de seu tratamento como indivíduo que pertence a uma raça e de sua busca pela própria individualidade.

O retorno à cultura africana e a identificação com os negros latino-americanos ressaltam a coincidência entre os efeitos da pressão dos anos 1920 em relação aos negros europeus e, por exemplo, o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade (1927). O movimento cultural europeu também se valeu de elementos como o marxismo, o surrealismo e o existencialismo, utilizados por Wright. Bigger, por meio de suas críticas em relação aos negros e de sua revolta diante das condições oferecidas a eles, faz um antropofagismo da Negritude. Ele a destrói para incorporá-la. Em seu desejo de tornar-se indivíduo, Bigger deixa de ser negro. Como diria Jean Paulo Sartre (1960, p.113),

assim o negro que reivindica sua negritude num movimento revolucionário coloca-se de pronto no terreno da Reflexão, quer deseje reencontrar em si próprio traços objetivamente verificados nas civilizações africanas, quer espere descobrir a essência negra nas profundezas de seu coração. Assim reaparece a subjetividade, relação de si mesmo...

Diante de tantas “influências” e tantos questionamentos sobre a identidade da obra de Wright, uma coisa é certa: o escritor soube examinar minuciosamente os intertextos da literatura mundial, norte-americana e afroamericana, além de, por meio da escolha por uma personagem que traz inúmeras perguntas em vez de respostas, reavaliar o lugar do negro, as identidades forjadas e a visão da sociedade da época em um romance grandioso.

## Referências bibliográficas

- BERND, Z. *O que é negritude?* São Paulo: Brasiliense, 1988.  
 BONE, R. A. *Richard Wright*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1969.

- DICKENSTEIN, M. Wright, Baldwin, Cleaver. *New Letters*, v.38, n.2, p.117-24, Dec. 1971.
- ELLISON, R. Richard Wright's Blues. In: \_\_\_\_\_. *Shadow and Act*. New York: Signet Books, 1966. p.89-104.
- FRIEDMAN, M. *Problematic Rebel: Melville, Dostoievsky, Kafka, Camus*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.
- FULLER, H. W. Contemporary Negro Fiction. In: \_\_\_\_\_. *The Black American Writer*. Maryland: Penguin Books, 1969. p.125-42.
- KINNAMON, K. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *New Essays on Native Son*. New York: Cambridge University Press, 1990. p.1-33.
- ROURKE, C. *The Roots of American Culture and Other Essays*. New York: Brace & World, 1942.
- SARTRE, J. P. Orfeu negro. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o racismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960. p.105-49.
- WATSON, E. A. Bessie's Blues. *New Letters*, v.38, n.2, p.64-70, Dec. 1971.



# 4

## IDENTIDADES EM FOCO: LATINOS NOS ESTADOS UNIDOS

*Gisele Manganelli Fernandes*<sup>1\*</sup>

A vasta produção literária dos latinos nos Estados Unidos tem mostrado o importante papel cultural desempenhado por esse grupo. A publicação neste ano do livro *The Norton anthology of Latino literature* evidencia a relevância dessa literatura, que traz a voz desses imigrantes e de seus descendentes. Indubitavelmente, os estudos latino-americanos existentes em universidades americanas revelam-se fundamentais para a compreensão das tradições, da história e da presença latina em território americano em vários aspectos: artístico, político econômico, social. Segundo Alberto Moreiras (2001, p.42):

O latino-americanismo nos Estados Unidos está certamente condicionado, embora não ainda em grau suficiente, pelas drásticas mudanças demográficas e pela maciça imigração latino-americana para esse país nas décadas mais recentes. O latino-americanismo dos Estados Unidos não pode mais fingir apenas ser uma preocupação epistêmica com o outro geográfico ao sul da fronteira. Em lugar disso, as fronteiras moveram-se em direção ao norte e para dentro.

---

1 Professora-adjunta do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), *campus* de São José do Rio Preto.



Esses imigrantes estão cada vez mais presentes no cotidiano dos Estados Unidos e agora enfrentam um árduo processo de busca de sua identidade e de seu espaço naquele país.

Nesse sentido, textos de escritores como Rosario Morales e Aurora Levins Morales, Gloria Anzaldúa, Jimmy Santiago Baca e Esmeralda Santiago revelam a angústia de uma identidade dividida, a luta para conseguir o respeito da sociedade americana que, muitas vezes, oprime e humilha os imigrantes e seus descendentes, justificando a exploração desses trabalhadores pelo apagamento de suas identidades.

Rosario Morales e sua filha Aurora Levins Morales escrevem a respeito das experiências dos porto-riquenhos e latinos vivendo nos Estados Unidos e nas Américas. No poema “Ending poem” (Stavans, 2011, p.985), as autoras expõem o cerne do problema identitário logo no primeiro verso “*I am what I am*”; e a real questão é essa busca por entender quem é esse ser, expondo sua força justamente na característica mestiça de suas origens. As autoras mostram suas características de mestiçagem (“*A light-skinned mestiza of the Caribbean*”) e como nasceram no continente “*at a crossroads*”. Ser “*mestiza*” é estar sempre nessa “*crossroads*”. O verso “*I am Puerto Rican. I am U.S. American*” revela essa divisão, pois declaram-se nova-iorquinas e, ao mesmo tempo, camponesas de Porto Rico (“*jibara child*”) e também “*a California Puerto Rican Jew*”. O texto, então, aborda suas diferentes origens e mesclas de crenças. Elas vivem em um estado de ser sempre imigrantes, sem nome de ancestrais (“*They aren’t written anywhere*”). Elas possuem apenas primeiros nomes (“*mija, negra, ne, homey, sugar, dear*”), portanto não têm tradição de nomes de família, vindos da “*sujeira*” da cana-de-açúcar, dos campos de Porto Rico. Seu povo não foi convidado para as “*dinner parties*”, já que elas são reservadas aos que têm tradição, àqueles que possuem ancestrais com nomes respeitados e reconhecidos pela sociedade.

Elas são caribenhas e a língua espanhola é parte de suas vidas, de seus corpos, assim como toda a carga cultural do povo nativo pré-colombiano que se intitulava Boricuas, da região de Boriquén, a área atual de Porto Rico. Portanto, suas origens remontam a um período anterior à chegada de Colombo à América, e elas carregam em si toda

essa tradição antiquíssima que as faz pertencer à América Latina, “*rooted in the history of my continent*”. Suas raízes estão também conectadas à África, de onde provêm as águas que estão em suas raízes cujas extensões atingem as duas Américas. As cidades europeias fazem parte de seus sonhos; a Europa também é parte do seu ser, mas elas não possuem um lar naquele continente. As porto-riquenhas nos Estados Unidos reúnem características de vários povos (“*I am a child of many mothers*”, [Stavans, 2011, p.986]) e essa mescla culmina no verso “*We are new*” (ibidem). Essa formação de diversas mães é apontada nos seguintes versos: “*The table has a cloth woven by one, dyed by another/embroidered by another still*” (ibidem) e agora essa toalha é colocada sobre a mesa na qual essas mestiças se alimentam. O poema reforça essas origens históricas que as fizeram chegar onde estão e, embora tenham nascido em uma “*crossroads*”, o texto mostra que elas são inteiras, com forças para estabelecerem-se como mestiças, saindo de qualquer tipo de subalternidade, conquistando seu espaço nos Estados Unidos.

O livro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Gloria Anzaldúa (1999) não denuncia apenas os períodos de invasão dos espanhóis no México, mas também a *U.S.-Mexican War*, que resultou na vitória dos Estados Unidos e em perda de território do México para os americanos: “*Tejanos lost their land and, overnight, became the foreigners*” (ibidem, p.28). Em consequência dessa guerra, o México perdeu a área em que hoje estão o Texas, o Novo México, o Arizona, o Colorado e a Califórnia. Os habitantes daquela região foram desenraizados de suas terras, de suas tradições, de sua história: a autora descreve a angústia daqueles que “imigram” para um lugar que era de sua propriedade. Agora eles são os *mojados* (*wetbacks*), que fazem a travessia do Rio Grande, dependendo da “ajuda” dos “*smugglers*, coyotes, pasadores, enganchadores [...]”. *This time, the traffic is from south to north*” (ibidem, p.33). Anzaldúa denuncia também que as mulheres sofrem toda sorte de violência por parte dos *coyotes* (ibidem, p.34, 35).

A autora utiliza-se de sua expressão artística, do poder da estética para poder refletir livremente sobre as angústias dos chicanos. Ela foi acusada de traidora por utilizar a língua do opressor, mas ela explicita

as várias línguas faladas pelos chicanos nos Estados Unidos: “*Standard English*”, “*Standard Spanish*”, “*Chicano Spanish*”, e “*Tex-Mex*”, por exemplo (ibidem, p.77). Para a autora, a criação do chicano spanish reflete “um modo de vida” que permite aos chicanos identificarem-se com essa língua, é a identidade dos chicanos expressa pela linguagem. Ela mostra que os chicanos tendem a usar “*words that the Spaniards brought over from Medieval Spain*” e exemplifica a utilização de anglicismos:

Usamos anglicismos, palavras emprestadas do inglês: bola a partir de *ball*, carpeta [tapete] a partir de *carpet*, máquina de lavar (em vez de lavadora) a partir de *washing machine*. O jargão Tex-Mex, criado pela adição de um som em espanhol no começo ou no final de uma palavra em inglês, como por exemplo, **cooki**ar para *cook* [cozinhar], **wat**char para *watch* [observar, prestar atenção a], **park**iar para *park* [estacionar] e **rap**iar para *rape* [estuprar], é o resultado das pressões sobre os falantes de espanhol para se adaptarem ao inglês. (ibidem, p.79, tradução nossa)<sup>2</sup>

A criação dessa nova língua, modificando o inglês e o espanhol, revela um cruzamento de fronteiras. Para sua língua ser legitimada, ela sente que é importante ter a liberdade de escrever em duas línguas, mudar de língua sem ter de traduzir, falar *spanglish* quando desejar e fazer os falantes nativos de inglês aceitarem seu modo de se expressar (ibidem, p.81). Ela quer o reconhecimento de sua forma de expressão, de seu modo de viver. E isso tem de se dar por meio da linguagem.

Anzaldúa aponta a “*struggle of identities*” e a luta para que ocorra uma “*true integration*” (ibidem, p.85). Ela acredita na força dessa mestiçagem, na perseverança de seu povo para que sejam respeitados. Afinal, segundo a autora, “*mestizas and mestizos*” são “*impenetrable as stone*”, mas possuem “*a malleability*” que os torna “*unbreakable*” (ibidem, p.86).

---

2 “*We use anglicisms, words borrowed from English: bola from ball, carpeta from carpet, máquina de lavar (instead of lavadora) from washing machine. Tex-Mex argot, created by adding a Spanish sound at the beginning or end of an English word such as cookiar for cook, watchar for watch, parkiar for park, and rapiar for rape, is the result of the pressures on Spanish speakers to adapt to English.*”

O poema *“To live in the Borderlands means you”* é praticamente um tratado sobre o que significa viver na “fronteira”, não apenas com o significado de fronteira física, mas em todos os aspectos (*“put chile in the borscht/, eat whole wheat tortillas,/ speak Tex-Mex with a Brooklin accent”*), inclusive o de estar ameaçado de deportação *“be stopped by la migra at the border checkpoints”* (ibidem, p.216). As leis de imigração estão em constante estudo e mudanças, como foi o caso recente no Estado do Arizona.

Anzaldúa explicita a mistura e a indefinição racial das pessoas (eres mestiza, mulata, *half-breed*), mostra que elas são *“at home, a stranger”* (ibidem, p.216) e precisam viver *“sin fronteras”* (ibidem, p.217).

O autor Jimmy Santiago Baca, no poema *“ChicaÍndio”*, revela sua origem chicana e indígena (pai chicano e mãe indígena), e sua luta em reduzir as dores de seu *“fragmented self”*, mostrando a violência de suas inseguranças, não conseguindo amar plenamente, sentindo-se um *“traidor de si mesmo”*. Seus sentimentos estão conectados à perda dessa identidade e de preconceitos por ser *“brown-eyed, black-haired”* (Stavans, 2011, p.1849) em uma sociedade ainda dominada pelos brancos.

Já no poema *“Sixteen”*, ao abordar a morte de treze imigrantes mexicanos que *“crashed into the back of a sixteen-wheeler”* (ibidem, p.1847), Baca mostra todo o sacrifício feito por esses imigrantes que desejam trabalhar nos Estados Unidos e, para tanto, pagam os chamados coites *“from two fifty to five hundred”*, a fim de cruzarem a fronteira de modo ilegal. O poema mostra que esses imigrantes estão dispostos a executar serviços como lavar roupas e limpar banheiros e a pouca consideração que recebem das pessoas a quem servem:

*They died wanting to work,  
would have done anything for you –  
washed your dirty clothes, dishes, scrubbed toilets –  
yet this morning no one thinks about them  
no one cares who they were, what songs they had in their hearts,  
what their dreams were, who their parents were,  
just a bunch of wetbacks* (ibidem, p.1848)

Baca, portanto, denuncia a ausência de qualquer identidade desses imigrantes (“*a bunch of wetbacks*”), sem nome, sem origem, sem sonhos. Tudo lhes foi tirado; há um apagamento de suas tradições (“*songs they had in their hearts*”) e, aos 13 mortos, somente lhes resta a indiferença: “*their blood, freezing on the highway pavement, / reflects your indifference*” (ibidem, p.1848). O gesto de revolta pela indiferença à trágica morte dos treze mexicanos é mostrado na reação de Baca no seguinte trecho do poema:

*their desfigured, unrecognizable corpses/.../  
are remembered in the white-knuckle clenched fist I raise  
to you,  
who need your crops cut, fields hoed,  
houses cleaned, yards landscaped,  
children cared for – (ibidem, p.1848)*

O poema traz a importância desses trabalhadores em vários ramos de atividades e critica a falta de assistência médica e as péssimas condições sanitárias de trabalho às quais eles são submetidos. Até animais são tratados de forma mais generosa. Para Baca, a carga de trabalho imposta a esses imigrantes é exageradamente grande (“*and no Georgia mule ever worked harder/ than my Mexican brothers and sisters*” [ibidem, p.1848]) e nem sequer lhes são dados documentos de identificação (“*lacking citizenship papers*” [ibidem, p.1848]), reforçando, assim, sua falta de identidade. Eles têm sonhos, trabalham, não são pagos e sim humilhados, massacrados, pois acreditaram no *American Dream*, no Sonho Americano nunca concretizado para os imigrantes mexicanos mortos e que muitos também não conseguem realizar. O *American Dream* é “*taken for granted*” para os americanos brancos; porém, para os imigrantes mexicanos (e, por extensão, latinos) esse “sonho” não é fácil de ser atingido, pois eles têm de enfrentar condições sub-humanas de trabalho, semelhantes às de escravos, além de sofrerem toda a sorte de preconceitos (racial, de linguagem etc.). O poema ainda aborda a questão da justiça, que não trata de maneira igualitária esses imigrantes (embora a Declaração de Independência dos Estados Unidos proclame

que “*all men are created equal*”), pois “*handcuffs, pepper Mace, cells, Police, and the INS were not created for the rich corporate executives*” (ibidem, p.1848). Apenas os mais vulneráveis estão submetidos a essas situações humilhantes, enquanto há impunidade para os ricos executivos. A justiça não trata os casos de modo imparcial.

Baca também traz a baila um aspecto gravíssimo da situação: o relacionado ao fato de que, após terem terminado suas tarefas, o empregador chama a Imigração para prender esses imigrantes, assim o empregador não precisa fazer o pagamento pelo trabalho realizado. Assim, do ponto de vista do empregador, a origem, a família, a identidade desses trabalhadores não devem ser levadas em conta. Nesse caso, aquele a quem não é atribuída nenhuma condição identitária é o explorado pelos que vão rezar “*at Sunday services*”, revelando a hipocrisia dos religiosos somente de aparência, mas não de atitude, pois, na prática, não executam sua fé, apenas exploram os “*less fortunate*” (ibidem, p.1848). Na perspectiva dos empregadores brancos, os imigrantes são serviçais para trabalhos temporários e, portanto, seus objetivos e sonhos podem ser apagados, aniquilados, assim como todas as suas marcas de identidade.

Muitas vezes, esses trabalhadores formam o contingente chamado de “indocumentados”, cuja importância na economia americana é inegável, como declara o jornalista Jorge Ramos (2009, p.87, tradução nossa), em sua obra *Tierra de todos*:

Os imigrantes sem documentos podem ser nossos melhores aliados nesses difíceis tempos econômicos. Poucos trabalham com tanta dedicação e ganham tão pouco. Poucos estariam tão agradecidos por receber essa oportunidade de viver fora das trevas.

Poucos lutariam tanto pelo bem estar e pela sobrevivência dessa nação.

Mas a única coisa de que necessitam é uma oportunidade – uma somente- igual à que tiveram os milhares que os precederam.<sup>3</sup>

---

3 “*Los inmigrantes indocumentados pueden ser nuestros mejores aliados en estos difíciles tiempos económicos. Pocos trabajan con tanta dedicación y reciben tan poco. Pocos estarían tan agradecidos por recibir esa oportunidad de vivir fuera de las sombras.*”

Observa-se, entretanto, que a questão dos indocumentados não será resolvida facilmente, mas eles ainda acreditam no “Sonho Americano”.

O processo de constituição de identidades é também tratado pela escritora porto-riquenha Esmeralda Santiago, em *When I was Puerto Rican: a memoir*, publicada em 1993: ao iniciar seu texto apresentando sua mudança de vida de Porto Rico para Nova York, o faz por meio da imagem de uma *guava* (goiaba). Tudo o que ela tinha aprendido quando criança sobre como comer uma goiaba havia se modificado em Nova York. E essa goiaba traz toda a alteração de vida, de valores, de costumes. Embora Porto Rico esteja ligado aos Estados Unidos, os porto-riquenhos são latinos, tornando a mudança muito significativa de um local para outro, como é possível verificar nas seguintes passagens:

Comi minha última goiaba no dia em que eu deixei Porto Rico. Ela era grande e suculenta, quase vermelha no cento, e tão cheirosa que eu não queria comê-la porque eu perderia o cheiro. [...]

Hoje eu paro diante de um monte de goiabas verde-escuro, cada uma perfeitamente redonda e dura, cada uma a \$1.59. A goiaba tem um cheiro fraco de finais de tardes de verão e de jogo de amarelinha embaixo da mangueira. Mas é outono em Nova York e eu não sou mais uma criança. (Santiago, 2006, p.4, tradução nossa)<sup>4</sup>

A perspectiva de vida altera-se completamente quando Esmeralda não pode mais colher a fruta do pé como aprendera em Porto Rico. Seu mundo havia se tornado o do ritmo do consumo de produtos disponíveis para serem adquiridos na Shop & Save. Não se trata apenas da mudança de local, mas também de língua, de valores. Em seu texto, a

---

*Pocos pelearían tanto por el bienestar y la supervivencia de esta nación.*

*Pero lo único que necesitan es una oportunidad – una sola – al igual que los millones que les precedieron.”*

4 “I had my last guava the day I left Puerto Rico. It was large and juicy, almost red in the center, and so fragrant that I didn’t want to eat it because I would lose the smell. [...]

Today, I stand before a stack of dark green guavas, each perfectly round and hard, each \$1.59. It smells faintly of late summer afternoons and hop-scotch under the mango tree. But this is autumn in New York, and I’m no longer a child.”

autora leva o leitor a entender todo o processo de sua gradual mudança de identidade. Primeiro, ela está em Porto Rico e discute com seu pai o domínio americano, como vemos na seguinte passagem:

*“Papi, what’s an imperialist?”*

*“Where did you hear that word?”*

*“Ignacio Sepúlveda said Eekeh Aysenhouerrr is an imperialist”*

*“I don’t want you repeating those words to anybody...”*

*“Are gringos the same as Americans?”*

*“You should never call an Americano a gringo. It is a very bad insult.”*

*“It just is”. [...] Besides, el president’s name is pronounced Ayk, not EeKeh.”*

*“How come it’s a bad insult?”*

*“Puerto Rico was a colony of Spain after Columbus landed here. [...] In 1898, los Estados Unidos invaded Puerto Rico, and we became their colony. A lot of Puerto Ricans don’t think that’s right. They call Americanos imperialists, which means they want to change our country and our culture to be like theirs”*

*“Is that why they teach us English in school, so we can speak like them?”*

*“Yes.”*

*“Well, I’m not going to learn English, so I don’t become American.”*

*“Being an American is not just a language, Negrita, it’s a lot of other things.”*

*“Like what?”*

*“Like the food you eat...the music you listen to...the things you believe in.” (ibidem, p.72, 73)*

Nesse diálogo, vemos que as mudanças e as mesclas de identidade passam pela linguagem até afetarem o modo de viver.

Depois, com a mudança para New York, ela tem de enfrentar nova escola e todos os problemas de seu inglês ainda deficiente (“*My mother she no spik english*”, [ibidem, p.249]) até quando ela frequenta um curso de graduação em Performing Arts e depois obtém uma bolsa de estudos em Harvard. Ao final do livro, em uma nota para o leitor, Esmeralda Santiago (2006, p.278, tradução nossa) declara que: “Quando retornei



a Porto Rico depois de morar em Nova York por sete anos, eu não era mais porto-riquenha”.<sup>5</sup> Agora, ela se questiona: “Ao escrever o livro eu queria ter de volta o sentimento de identidade porto-riquenha que eu tinha antes de eu vir para cá. O título do livro reflete quem eu era então, e pergunta, quem sou eu hoje?” (ibidem)<sup>6</sup>.

Hugo Achugar (2006, p.206), em *Planetas sem boca*, explica que:

a suposta caducidade da categoria de nação – ou do Estado-nação – está vinculada, em muitas argumentações, embora não de modo exclusivo, aos fenômenos de desterritorialização, migração, integração etc. (Appadurai, Bhabha, García Canclini), o que levou a se afirmar que vivemos tempos “pós-nacionais” (Gillis).

Atualmente, as fronteiras não são rígidas e os cruzamentos culturais ocorrem de diversas formas. Para Nestor Garcia Canclini (2003, tradução nossa), “as fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos tornaram-se porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos, baseados na ocupação de um território limitado”.<sup>7</sup>

A presença dos latinos nos Estados Unidos é um exemplo contundente dessa situação “transnacional”. Esses imigrantes estão modificando os Estados Unidos e os Estados Unidos também os modificam.

E essa força da presença mestiça latina leva Jorge Ramos (2009, p.101, tradução nossa) a comentar sobre a possibilidade de os Estados Unidos terem um(a) presidente latino(a) no futuro:

Como Barack Obama, o primeiro presidente latino ou a primeira presidenta latina hispânica será mestiço(a). E aí residirá sua força. É na união dos opostos que reside sua originalidade.

---

5 “When I returned to Puerto Rico after living in New York for seven years, I was no longer Puerto Rican”

6 “In writing the book I wanted to get back to that feeling of Puertricanness I had before I came here. Its title reflects who I was then, and asks, who am I today?”

7 “Las fronteras rígidas establecidas por los Estados modernos se volvieron porosas. Pocas culturas pueden ser ahora descritas como unidades estables, con límites precisos baseados en la ocupación de un territorio acotado.”

Não terá de se definir como norte-americano ou como latino; será as duas coisas, sem desculpas, sem justificativas. Em seu sobrenome e em sua pele carregará sua história e suas raízes. Será, ao mesmo tempo, indígena e europeu, anglo-saxão e latinoamericano. Tudo junto, indistinguível.<sup>8</sup>

A decisão estará nas mãos de todo o povo dos Estados Unidos.

## Referências bibliográficas

- ACHUGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2.ed. San Francisco: Aunt Lute, 1999.
- CANCLINI, N. G. Noticias recientes sobre la hibridación. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, Barcelona, n.007, diciembre 2003. Disponível em: <<http://www.sibertrans.com/trans/trasn7/canclini.htm>>. Acesso em: 7 jul. 2010.
- MOREIRAS, A. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- RAMOS, J. *Tierra de todos: nuestro momento para crear una nación de iguales*. Nueva York: Vintage Español, 2009.
- SANTIAGO, E. *When I Was Puerto Rican: A Memoir*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2006.
- STAVANS, I. (Ed.) *The Norton Anthology of Latino Literature*. New York: W.W. Norton & Company, 2011.

---

8 “Como Barack Obama, el primer presidente latino o la primera presidenta latina hipana será mestizo. Y ahí radicaré su fuerza. Es en la unión de los opuestos donde radica su originalidad.

No tendrá que definirse como norteamericano o como latino; será las dos cosas, sin excusas, sin justificaciones. Em su apellido y en su piel llevará su historia y sus raíces. Será, al mismo tiempo, indígena y europeo, anglosajón y latinoamericano. Todo junto, indistinguible.”



# 5

## **DESMUNDO: AUSÊNCIA E DISTÂNCIA<sup>1</sup>**

*Marcela de Araújo Pinto*<sup>2</sup>

Na formação de identidades pessoais e nacionais há dois valiosos elementos paradoxais e contraditórios: a ausência e a distância. Ambos desempenham um papel fundamental na delimitação de identidades, embora sejam difíceis de definir e de distinguir. O romance *Desmundo* abarca em sua narrativa as diversas maneiras de formação desses dois elementos na representação do passado histórico e pessoal. O resgate do passado histórico e memorialístico suscita discussões sobre os efeitos sociais e culturais, na atualidade, da representação da formação das identidades pessoais caracterizadas pela marginalidade. *Desmundo*, publicado pela primeira vez em 1996, é o quinto romance escrito pela autora brasileira Ana Miranda, vencedora de prêmios Jabuti em 1990 e 2003, e do Prêmio da Academia Brasileira de Letras, em 2003. Miranda publicou os romances *Boca do Inferno*, *O retrato do rei*, *Sem pecado*, *A última quimera*, *Amrik*, *Dias e dias*, e *Yuxin, alma*, além de livros de contos, poemas e crônicas. Na década de 1970, trabalhou como atriz, e, durante a de 1990, foi escritora visitante nas Universidades

---

1 Este texto resulta da pesquisa “Rememoração e renembrança: a revisão de perspectivas históricas em *Beloved* (1987), de Toni Morrison, e *Desmundo* (1996), de Ana Miranda”, realizada com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

2 \* Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Ibilce/Unesp e bolsista Fapesp.

de Stanford e Yale. Em 2003, *Desmundo* foi adaptado para o cinema, em um longa-metragem de mesmo nome, dirigido por Alain Fresnot, que optou por envolver o filme em um tom realista destoante da esfera onírica presente na narrativa do livro.

O universo onírico criado no romance decorre da elaboração das lembranças relatadas por Oribela, personagem principal e narradora. O resgate do passado pela memória está envolto nessa atmosfera de sonho, estabelecendo um acesso a dados factuais permeado por fantasia e imaginação. Enquanto Oribela recompõe seu passado tentando distinguir e vincular os traços de sua identidade, ela também redelineia a identidade nacional brasileira. Como ponto de partida para a elaboração de *Desmundo*, Ana Miranda selecionou um fato real, registrado em correspondências portuguesas coloniais, datadas do século XVI, escritas pelo padre Manoel da Nóbrega, requisitando ao rei D. João III o envio de órfãs para a colônia como noivas dos colonos. A justificativa para esse pedido era a necessidade de cercar os hábitos dos colonos de se relacionarem com as índias. Embora esse evento esteja registrado nas cartas e seja mencionado em livros de história da época, há pouca informação disponível sobre as moças que vieram para o Brasil.

Em *Desmundo*, a jovem órfã Oribela relata os acontecimentos que envolvem o seu envio à colônia e toda a sua jornada ao Novo Mundo, desde a viagem de navio até o casamento com Francisco de Albuquerque, seu relacionamento amoroso com o mouro Ximeno e suas tentativas de fuga da situação em que é forçada a viver, sempre enclausurada. Seu relato expõe uma personagem marginal envolvida no processo de formação de um país sob o controle colonialista característico da expansão marítima europeia. A narrativa de *Desmundo* compõe um mosaico de sensações, descobertas, crendices, sonhos e experiências dessa jovem, expondo uma nação formada sob violência e elaborada a partir de uma história oficial marcada pela ausência das figuras marginais.

Com a elaboração de seu testemunho, Oribela revisa a história oficial, construindo o registro da vida interior de uma figura ausente. A vida interior da jovem forma-se no processo da memória de resgate dos eventos do passado. Oribela denomina esse processo de *relembração*,

termo que indica simultaneamente a retomada do passado, com o prefixo *re-*, e a característica de indeterminação dos fatos em relação ao seu teor fictício ou real referente ao passado, por ser uma palavra per-tence ao léxico da língua portuguesa arcaica, mas que, em um primeiro momento, sugere-se como um neologismo criado pela autora. Por essa dupla indicação, o termo refere-se tanto ao processo mnemônico da personagem quanto à elaboração da narrativa de *Desmundo*.

A narrativa sugere tratar-se do diário de Oribela, por ser um relato em primeira pessoa e também em razão do formato gráfico do livro, pois os textos começam e terminam em cada página, e as páginas recebem, além da numeração convencional, uma numeração em tamanho grande, centralizada, no topo, que se inicia a cada capítulo, como se cada capítulo fosse um mês, e cada página fosse um dia naquele mês. Esse formato se assemelha ao de um diário, no qual Oribela registraria suas experiências e impressões, em um primeiro momento, para ela mesma. Entretanto, ao considerar esse um registro escrito não se podem ignorar as marcas de oralidade apresentadas no texto, que relativizam todas as indicações de que esse seja um documento escrito dia a dia. Texto oral ou escrito, o relato de Oribela configura-se sempre como um monólogo. A especificidade desse relato compara-se às definições de memória traçadas por Santo Agostinho e explicadas por Paul Ricoeur (2007, p.108) em *A memória, a história, o esquecimento*. Santo Agostinho afirma que, ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si. As lembranças de Oribela, em razão de sua singularidade, são a forma que a jovem encontra de lembrar algo, lembrando-se de si mesma. As lembranças são uma busca pela interioridade.

Santo Agostinho vincula, ainda, o sentido de passagem do tempo à memória. A problemática da interioridade está ligada à medida íntima de passagem do tempo, demarcada pela memória. A consciência íntima do tempo não está relacionada ao tempo calendário. O relato de Oribela cria essa tensão entre o tempo íntimo e o tempo calendário ao desrespeitar as demarcações do formato de diário. Apesar dos cortes do texto, de acordo com a divisão numérica de páginas, que remete à contagem de dias do mês, o conteúdo não acompanha os acontecimentos diários. Em alguns capítulos, como em “O casamento”, a ação

de algumas horas se desenrola em três páginas diferentes; enquanto em outros capítulos, como “O filho”, toda a gestação de Oribela se desenvolve em treze páginas. Cada página deveria corresponder a um dia, mas a consciência íntima que a jovem possui de suas experiências não apresenta correlação exata com o tempo de calendário.

As lembranças presentes no aparente diário de Oribela formulam a representação do passado que interliga a memória, a história e a literatura. A representação do passado carrega o grande enigma da memória, existente na dialética entre presença e ausência. Os mecanismos da memória trazem para o presente os acontecimentos que já não existem mais. O enigma forma-se na medida em que a representação faz do passado, ausente e inatingível, um elemento presente no momento atual. Essa representação também cria e, de maneira paradoxal, anula a distância temporal entre o momento do acontecimento e o da recordação. A possibilidade de representar o já ocorrido confirma a existência anterior do acontecimento; mas, por ele estar presente mais uma vez, essa distância é desfeita. O caráter problemático da representação, no tocante à ausência e à distância, resulta na queda do grau de confiabilidade, especialmente, da memória que, em face da elaboração científica da história, é colocada em dúvida por sua constituição pessoal e sentimental.

O processo mnemônico de confirmação da existência anterior do acontecimento torna-se plausível pelo mecanismo denominado de “reconhecimento” por Ricoeur (2007). O reconhecimento também determina a certeza de que a impressão originária do acontecimento permaneceu de alguma forma. A certeza existe por meio de um pressuposto retrospectivo: somente depois da retomada da impressão originária confirma-se que ela permaneceu o tempo todo; antes dessa volta não é possível fazer tal afirmação. A respeito da permanência da impressão, Ricoeur (2007, p.438) afirma: “foi preciso que algo permanecesse da primeira impressão para que dela me lembre agora. Se uma lembrança volta, é porque eu a perdi; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera”. A capacidade específica do reconhecimento de certificar a anterioridade da impressão originária, autenticando sua presença, faz Ricoeur chamá-

lo de pequeno milagre. Segundo o filósofo, o reconhecimento é capaz de “envolver em presença a alteridade do decorrido. É nisso que a lembrança é a re-(a)presentação, no duplo sentido de re-: para trás e de novo” (ibidem, p.56). A lembrança traz, assim, a confirmação de que imagens do passado permanecem, em uma esfera individual, e podem ser (re)apresentadas.

A História, entendida como disciplina histórica, também tem por base a representação do passado. Assim como ocorre nos mecanismos mnemônicos, a representação do passado para a história possui o caráter problemático da ausência e da distância. No texto historiográfico, há a (re)apresentação dos acontecimentos do passado, que se tornam presentes, mesmo estando ausentes, e se tornam próximos do momento presente do leitor, mesmo estando distantes no tempo e, muitas vezes, no espaço. Enquanto a memória, de nível pessoal, tem a seu favor o reconhecimento como forma de autenticação, a disciplina histórica precisou buscar meios de comprovação da validade de seus estudos. O fortalecimento dos aspectos objetivos da História como disciplina, ocasionados especialmente durante o desenvolvimento das ideias positivistas do século XIX, forneceu à história a possibilidade de comprovação tal qual possuíam as ciências empíricas, por meio da autenticação das fontes oficiais e da idealização do progresso teleológico. Embora ambas, memória e história, partilhem a aporia da ausência e da distância da representação do passado, a delimitação da disciplina histórica afastou uma da outra, forjando uma credibilidade científica para o estudo da história.

A problemática da representação do passado interliga, ainda, a literatura à memória e à história. O texto literário também apresenta a dialética da presença/ausência e da proximidade/distância provenientes da representação. Entretanto, em relação à literatura, há a aporia adicional da ficcionalidade dos acontecimentos representados. A consolidação da história como disciplina a afastou da esfera da literatura, tanto quanto a afastou do campo da memória. A alegada comprovação da história científica como correspondente à realidade colocou a literatura no polo oposto, como ligada à fantasia. Sendo assim, o acontecimento ausente que está (re)presentado no texto



literário não seria ausente por participar do passado, ele seria ausente por nunca ter existido. Os acontecimentos na literatura seriam, dessa forma, provenientes do campo da imaginação. Porém, determinar quais acontecimentos representados seriam retomados do passado e quais seriam retomados da imaginação não se mostra como uma tarefa simples em relação a nenhum texto: nem ao de memórias, nem ao histórico e nem ao literário. Todo o esforço cientificista para distinguir a história da literatura e da memória não resolve as aporias da representação do passado. Essas aporias existem sempre em relação à representação.

Assim, um texto literário, como *Desmundo*, que retoma o passado histórico de uma nação por meio das lembranças de uma jovem tece-se em uma narrativa marcada pelas dialéticas da ausência e da distância. Inerentes à representação do passado, os paradoxos da ausência presente e da distância anulada compõem também a caracterização da personagem Oribela e da formação nacional brasileira. As renembranças de Oribela resgatam o passado de maneira íntima e fantasiosa: elas são lembradas na fantasia porque a personagem cria imagens tanto a partir de seu passado quanto de sua imaginação, e essas imagens mesclam-se em seu relato. Como Ricoeur (2007, p.375) afirma, “o caráter não manejável, indisponível do passado parece efetivamente corresponder, na esfera prática, à ausência, na esfera cognitiva da representação”. Assim, as imagens que servem de representação trazem o caráter de indisponibilidade do passado na característica de ausência. As imagens de origem fantasiosa e mnemônica, caracterizadas pela ausência e pelo enigma do ausente presente, estão expostas no trecho seguinte, em que Oribela sonha com sua mãe:

Dormi quando viravam as estrelas pelo poente. [...] *No sonho apareceu minha mãe* vestida numa túnica de muitas pedras por arredor guarnecida e disse. Filha minha, tu ontem me vestiste com a tua túnica, eu por semelhante quero te revestir hoje com outra minha túnica. Pareceu então que tirava ela, do lado direito, um vestido de que me vestia, luvas, sapatos de seda com picados e fivelas de ouro e prata, cravejadas pedras, meias bordadas. Passada assim aquela escura noite entre frios, lágrimas, sus-

piros, despertou o alvorecer. *Tinha a mãe do sonho nenhum rosto. Nunca soube o nome de minha mãe*, por vergonha de perguntar ao meu pai e ser indigna de dizer em meus lábios. Dela meu pai falava. Era uma cabeça muito grande, de bondade e pura, saúde e fertilidade, paz nos olhos, jovem como um bezerro e *divertida como um arco-íris*, que se adornava com tanto gosto que se venerava o de fora como o de dentro e *da sua pele dizia ser mais dourada que a da cravação em cetim e corjas de caraças e lâminas de damasco e panos malaios, mais macia que dez carapuções de veludo verde, os olhos mais fulminantes que os fogos de Santelmo. Era assim mesmo que parecia, semelhava eu a estivesse vendo agora, sem mesmo fechar os olhos, como vivesse ela nos interiores de mim e eu nos arrebaldes dela*, ateando sempre ela fogo à minha alma por me querer dar a vida, o ímpeto e uma embarcação para avoar no céu como uma ave sem asas. Quisera eu ter. (Miranda, 1996, p.63, grifos nossos)

Oribela não chegou a conhecer sua mãe, falecida durante o parto; por isso, a ausência é fortemente assinalada, como em “Tinha a mãe do sonho nenhum rosto. Nunca soube o nome de minha mãe”. Nessa passagem, a figura ausente marcante é a mãe de Oribela, mas a ausência expande-se além, encontrando-se no cerne das características da própria jovem. Tudo o que a define é o não ter. Sua primeira definição é ser órfã, sendo assim, o que a caracteriza é não ter pais. Ela é forçada a ir para a colônia para casar, em primeiro lugar por não ter um marido, pela ausência de família. Em segundo lugar, ela não tem a opção de permanecer em Portugal porque não tem dinheiro; assim como não tem roupas, não tem sapatos, não tem cama, não tem água para beber (segundo descreve no início do romance, em “A chegada”, quando ainda está no navio). Quando estava em Portugal, ela morava em um convento, havia a ausência de uma casa mesmo quando estava em sua terra natal. Mas como ela saiu de lá, ela enfrenta ainda a ausência de uma pátria.

Ao dormir, os sonhos de Oribela preenchem as ausências que ela sente, em vários momentos. Especificamente na passagem citada, ela sonha com uma figura maternal, sem rosto. Ao acordar, essa figura reaparece em uma visão, ou em imaginação, delineada por características fantasiosas, pertencentes a um mundo de fascínio infantil, como

o arco-íris e o fogo de Santelmo (em “divertida como um arco-íris”, “os olhos mais fulminantes do que os fogos de Santelmo”). O fogo de Santelmo é um fenômeno óptico que aparecia com frequência nos mastros dos barcos durante tempestades, decorrente de uma descarga elétrica, causada pelo atrito de massas de ar de diferentes temperaturas; constitui-se em uma chama azulada, não propriamente fogo. O arco-íris é um fenômeno óptico que separa a luz do sol em seu espectro contínuo quando os raios brilham sobre gotas de chuva. Sendo ambos os fenômenos ópticos, eles são imagens formadas de maneira fantasiosa, que aparecem como magia, embora existam explicações científicas para esclarecê-los.

Oribela, entretanto, não está interessada em esclarecimentos científicos. Ela gosta do fascínio infantil exercido sobre ela por essas imagens; exatamente como sua relação com a imagem da mãe que lhe aparece no momento do despertar. Oribela diz: “semelhava eu a estivesse vendo agora, sem mesmo fechar os olhos, como vivesse ela nos interiores de mim e eu nos arrebaldes dela”. Tal como o arco-íris e o fogo de Santelmo, a mãe torna-se um fenômeno óptico, uma visão. Além disso, ela reconhece a mãe como parte de sua interioridade. Constrói-se assim um paradoxo, de uma ausência insistentemente presente, de uma mãe sem rosto que a acompanha nos momentos de sono, de vigília e até mesmo dentro dela.

Dessa forma, em *Desmundo*, Oribela realiza a reconstrução de uma experiência híbrida, mista de criação imaginativa subjetiva e busca pela exatidão do passado. Ricoeur (2007, p.444) assinala que “há mais do que sonho na evocação da latência daquilo que permanece do passado: algo como uma especulação, no sentido de um pensamento no limite”. A busca pela figura da mãe, na reconstrução de seu passado de experiências pessoais, faz Oribela chegar nesse pensamento no limite, que ela procura expressar, em palavras, em todo o romance.

Assim, os sonhos invadem a narrativa de Oribela. Não apenas nos momentos nos quais ela anuncia a descrição de um sonho, como no trecho citado, mas também nas partes em que o leitor não tem uma noção antecipada de estar diante do relato de um sonho. O início do capítulo “O mouro” insere a narração de um sonho que começa ape-

nas com “Numa casa à maneira de igreja” (Miranda, 1996, p.161). Somente no final da página seguinte o leitor descobre que até ali estava acompanhando um sonho: “vi que estava no mundo dos sonhos, queria sair, mas não queria, sem saber qual dos mundos era o mais ruim e sem querer ver o que ia. Mas abri os olhos. E vi” (ibidem, p.162).

Os sonhos estão tão presentes na vida de Oribela que ela chega até a interrogar o mouro a respeito deles, por considerá-lo sábio e leitor de muitos livros. Ela descreve esse momento no seguinte diálogo:

E perguntei se o sonho era verdade ou mentira. O sonho é como uma estrela sombria, de natureza tenebrosa, um longo inverno, mas onde se podem avistar coisas admiráveis que nossos olhos abertos não nos podem mostrar. E onde ficava o mundo dos sonhos? O mundo dos sonhos ficava, disse ele, dentro de nós mesmos. E que mais mundos havia dentro de nós? Isso ele disse não saber, disse não saber tudo, saber quase nada. (ibidem, p.173)

O sonho é explicado dentro de um parâmetro de fantasia (“como uma estrela sombria”, “um longo inverno”) no qual existem imagens improváveis no mundo da vigília (“onde se podem avistar coisas admiráveis que nossos olhos abertos não nos podem mostrar”). Esse mundo dos sonhos remete, novamente, à interioridade de Oribela (“o mundo dos sonhos ficava, disse ele, dentro de nós mesmos”), tal como a singularidade de sua experiência.

O pensamento no limite, que Oribela procura expressar por sonhos e visões fundidos ao relato de suas experiências, apresenta ainda uma característica de ausência linguística. Esses sonhos e visões são descritos, assim como todo o romance, por meio de um português arcaico, uma língua ausente na época de publicação do livro. O leitor depara com a descrição de figuras, elementos e momentos ausentes que se fazem presentes em uma representação realizada por meio de uma língua ausente. Entretanto, essa língua não é autenticamente a língua falada no século XVI, época de Oribela. Ela é formulada também com palavras e termos atuais e algumas vezes até inventados. A própria linguagem usada no romance possui ausências que são preenchidas

por procedimentos imaginativos; da mesma forma que os sonhos e visões preenchem as ausências da vida interior de Oribela.

A dialética entre ausência e presença, construída na narrativa de Oribela, é uma das características problemáticas da memória e da representação do passado. Segundo Paul Ricoeur (2007), a outra instância complexa relacionada à representação do passado diz respeito ao estabelecimento e à revogação da distância temporal entre o primeiro momento do processo mnemônico, o acontecimento, e o segundo momento, quando a recordação ocorre. A distância é instaurada a partir do momento da recordação que certifica a existência anterior da impressão originária do acontecimento e instaura o intervalo de tempo entre essa impressão e sua lembrança; porém, a distância é anulada com a repetição da impressão originária, que se faz presente por meio da recordação.

A narrativa de Oribela estabelece não apenas distâncias paradoxais de tempo, relacionadas às suas lembranças, mas também distâncias criadas a partir de tensões em diferentes níveis, igualmente ligadas às suas lembranças. A passagem a seguir constrói algumas dessas distâncias, no relato de Oribela sobre o tempo em que ficou encarcerada, ao chegar ao Brasil e esperar pelo casamento:

*Os padres, nunca víamos, só pela janela a cruzar o pátio, nem olhavam para cima, puxavam as orelhas dos meninos que olhassem, estivesse o Demo ali, depois nem os ninos olhavam mais. As naturais só falavam suas falas, destarte ficamos muito em silêncio, cada uma em sua cela, comendo a portas fechadas, sem haver um bordado que fosse, uma tina de lavar, um nada a fazer, esquecidas ali, guardadas, esperando esperandesperando, de doer os pés, uxe, os joelhos de rezas, escutando as solfas dos meninos muito compridas e tristes, o sino, a sineta da missa, tiros no terreiro, conhecendo a cidade por seus barulhos, cascos de cavalos, rodas de carros, guinchos, asas de morcegos, ondas batendo nas pedras, uma procissão, uma venda de escravos, tudo eu queria avistar da grade da janela pequena e alta, mas não alcançava. [...] Tudo era devagar. De noite a porta se abria e entrava uma luz e uma sombra alta, pensava eu sempre que seria meu pai, que vinha primeiro sua sombra antes dele, mas a natural com o lume para a candela e às vezes um pouco de azeite, a sombra de meu pai*

subindo a escada ainda existia em mim e eu queria esquecer, antes, mas aqui não queria mais, que a distância e o tempo dela fizeram apagar a dor e o mistério. *Na ponta dos pés dava para avistar* uma parte do terreiro, uns telhados, a cruz, uma luzinha numa casa, quase sem gente, sem carros, sem ronda, sem luzes. (Miranda, 1996, p.46, grifos nossos)

Configuram-se, nesse trecho, três tipos de distância: distância física; distância pertencente à voz do discurso; distância temporal. A distância física figura na situação de encarceramento enfrentado por Oribela. Ela foi levada ao convento, para esperar tanto o momento de escolha dos maridos quanto o dia do casamento. Assim, o que ela chama de “celas” são, literalmente, os quartos pequenos de freiras e padres. Para Oribela e para as outras órfãs, entretanto, a definição de cela abarca também o sentido de quarto pequeno ocupado por presos em penitenciárias, afinal elas são mantidas lá, não tendo nenhuma liberdade para sair. O modo pelo qual Oribela descreve sua rotina expõe a conotação de aprisionamento e distanciamento da sociedade que o termo cela carrega: “comendo a portas fechadas, esquecidas, guardadas”.

O distanciamento apresenta-se também quando ela expõe sua vivência apenas por meio dos sons percebidos de dentro da cela. Ela escuta os acontecimentos da cidade mais do que é capaz de vê-los ou participar deles; ela conta que sua atividade limita-se a ficar apenas “conhecendo a cidade por seus barulhos”. Oribela descreve, por sons, tudo o que lhe foi proibido integrar. A distância física estabelecida é marcante, pois a órfã está declaradamente separada e escondida dos eventos cotidianos. Oribela vive, então, encarcerada, abandonada e sozinha, como ela descreve: “cada uma em sua cela”. Além disso, ninguém conversa com elas, nem mesmo olha em sua direção, como ela afirma: os padres “nem olhavam para cima”, “depois nem os ninos olhavam mais”.

A distância configurada nesse trecho apresenta um paradoxo, pois Oribela está distante o suficiente dos eventos para não ser capaz de participar deles ao mesmo tempo em que está perto o suficiente para acompanhá-los. Ela não faz parte dos acontecimentos; mesmo

assim, ela sabe que tipo de movimentação está ocorrendo na cidade. A distância formulada pelo próprio relato de Oribela ajuda a construir esse paradoxo; pois o que em sua linguagem significaria proximidade remete, concomitantemente, a distância.

A distância paradoxal referente à voz do discurso narrativo formula-se na incapacidade de Oribela em narrar de forma coerente sua própria história. Sendo um narrador personificado dentro da história, Oribela ocuparia uma posição central, próxima à realidade ficcional. Porém, a jovem não consegue contar sua história de modo lógico, distanciando-se de sua posição de controladora da narrativa. Oribela se contradiz, tornando inexata a sua realidade ficcional. Ela realiza autocorreções e autorrasuras nas suas afirmações, mudando as características de seu ambiente, de parte em parte. Nessa passagem sobre sua prisão no convento, em princípio ela descreve que consegue ver através da janela da cela: “os padres, nunca víamos, só pela janela a cruzar o pátio”. Depois, porém, ela explica que não conseguia ver pela janela: “tudo eu queria avistar da grade da janela pequena e alta, mas não alcançava”. Em outro momento, ela diz, novamente, que consegue ver, mas com dificuldade: “na ponta dos pés dava para avistar”. Assim, a descrição espacial torna-se incerta. Por Oribela não ser capaz de elaborar uma narrativa uniforme, ela coloca em questão seu poder de controle sobre a história que conta; como se ela não dominasse o que aconteceu com ela mesma, distanciando-se.

Seu distanciamento configura-se, ainda, no formato solitário de seu relato: o monólogo. Os verbos estão conjugados no passado, fazendo desse um relato posterior ao acontecimento, porém a natureza desse relato é imprecisa. Pode tratar-se de uma conversa, pois há marcas de oralidade, mas pode, igualmente, tratar-se de um registro escrito. De qualquer forma, o discurso de Oribela sugere a existência de uma segunda pessoa, de um destinatário. Não há, entretanto, personificação da segunda pessoa no texto de *Desmundo*. Não se sabe para quem ela conta suas experiências.

A distância temporal formula-se entre os acontecimentos originais e as lembranças de Oribela sobre eles, ocorridas no momento em que ela os descreve. Essa distância não é demarcada em *Desmundo*,

tornando-se difícil apreender quanto tempo depois dos eventos originários as lembranças ocorrem. Pode-se, entretanto, afirmar que o relato é feito após decorrido um tempo do acontecimento, porque os verbos estão todos conjugados no tempo verbal passado (não apenas na passagem citada antes, em todo o romance). Essa difícil apreensão contribui na formação paradoxal entre estabelecimento e concomitante anulação da distância temporal na representação do passado realizada pela memória.

Além disso, a distância temporal é marcada, no trecho citado acima, em relação ao tempo que Oribela passa encarcerada na cela do convento. As marcações da passagem dos dias enquanto ela está presa colaboram para o registro paradoxal do tempo se considerado o formato diário do relato. Sendo cada página destinada a um dia, o registro da experiência de Oribela na cela torna-se paradoxal porque está todo escrito em uma página, mesmo referindo-se a uma experiência mais longa do que um dia (embora ela não especifique quantos dias ficou lá, ela registra a sensação do tempo passando enquanto ela continuava encarcerada).

A passagem dos dias é exposta, primeiro, na contraditória percepção de Oribela sobre a cidade. Ao ouvir, ela percebe uma clara movimentação, com diversas ocorrências e muitas pessoas (“cascos de cavalos, rodas de carros, guinchos, asas de morcegos, ondas batendo nas pedras, uma procissão, uma venda de escravos”). Porém, quando ela consegue olhar, não há muito movimento, há pouca gente, tudo parece parado (“uns telhados, a cruz, uma luzinha numa casa, quase sem gente, sem carros, sem ronda, sem luzes”). O que ela vê não corresponde ao que ela ouve. Isso imprime certa estranheza ao relato. Cria-se, assim, a impressão de que o que ela ouve e vê está prejudicado por sua posição de isolamento, impondo uma sensação de imprecisão ao que ela conta. Entretanto, cria-se, também, a impressão de que ela ouve durante o dia, e se estica para espiar o lado de fora, à noite. Considerando esses dois períodos de tempo, a sensação elaborada é a de o tempo passar e ela continuar presa.

Nesse trecho selecionado, assim como em todo o romance, o discurso da personagem se faz por meio de construções sentenciais



longas. A pontuação não é utilizada de forma convencional. Encadeando diferentes ideias por vírgulas em um fluxo de palavras que vai de “as naturais” até “não alcançava”, estabelece-se um tom de pesar, de dificuldade e de demora, relativo ao abandono e ao aprisionamento. Esse fluxo é uma listagem de descrições da situação de Oribela e dos eventos que acontecem alheios à sua permanência na cela. Essa listagem, encadeada, dá a sensação de demora, de algo que não termina. Ao mesmo tempo, as vírgulas dão a sensação de algo que não flui, com obstáculos.

Além da construção gramatical, a elaboração e a seleção do vocabulário contribuem para formar um ambiente de lentidão, pesar e dificuldade. O termo “esperandesperando”, por exemplo, encadeia a repetição da palavra “esperando”. Isso fornece ao relato um caráter de oralidade, pois, a mesma palavra ao ser repetida junta o som final de uma com o som inicial da seguinte. O verbo “esperar” já denota a passagem de um período de tempo sem ação, demorado. Essa ideia é fortalecida pelo uso do gerúndio e reforçada pela repetição. A repetição provoca um sentimento de uma espera que não é calma, de uma ação que não flui tranquilamente. O prefixo “des-”, que se forma no meio do termo “esperandesperando”, fortalece a elaboração do sentido de negação e privação do ambiente retratado e de espera sem fim (como a personagem sente).

Embora as características de ausência e distância tenham sido descritas aqui a partir de trechos diferentes do romance, elas são elaboradas em toda a narrativa de forma interligada (tal como no processo mnemônico): no trecho sobre o sonho de Oribela, por exemplo, a jovem emprega em sua descrição vários termos ligados à navegação (“estrelas pelo poente” – ideia de orientação espacial, “os fogos de Santelmo”, “uma embarcação para avoar”), que marcam a distância dela de sua terra natal. Já na passagem citada em que ela está presa, o fato de ninguém olhar para ela enquanto ela estava na cela, por exemplo, marca uma característica de ausência dela em relação à sociedade (os padres “nem olhavam para cima”, “depois nem os ninos olhavam mais”). Dessas duas passagens, percebe-se como a configuração dialética da ausência e da distância, inerentes ao processo mnemônico, participa

da configuração narrativa de *Desmundo*. A ausência e a distância como elementos narrativos paradoxalmente expõem a vida interior pessoal de Oribela. Para elaborar essa vida, Ana Miranda trabalhou justamente nas ausências, nos espaços em branco da história oficial brasileira. Nessas lacunas, a autora encontrou o espaço para trabalhar as ideias em relação à identidade não só da Oribela, mas também a identidade brasileira.

Os diferentes níveis entre história pessoal e história nacional são percorridos pelo discurso de Oribela, possibilitando um novo olhar sobre o processo de colonização do Brasil. Enquanto a grande narrativa da formação do país apresenta a colonização como a alternativa que trouxe o progresso e a civilização para edificar o Novo Mundo, o relato de Oribela apresenta esse momento como a destruição, como o *Desmundo*. As lembranças, com forte carga emocional, provenientes de uma figura feminina, não só constroem a vida interior de uma personagem marginal da história, mas também mostram o que Oribela vê e entende a partir de sua posição. O que ela relata são atos de violência e dominação entre povos e indivíduos. Por meio das lembranças, os acontecimentos das narrativas fundadoras da nação deixam de ser heroicos e passam a ser degradantes.

A revisão da perspectiva histórica elaborada em termos contrastantes é expressa até mesmo pelo nome da personagem. O termo “ori”, no latim, significa nascer, surgir, aparecer, e está ligado à fonte, origem. Oribela sugere a ideia de uma bela origem, de um nascimento que acontece de forma bonita. Entretanto, as lembranças de Oribela revelam uma origem baseada em violência e dominação. A distância física, decorrente de seu aprisionamento, faz do relato de Oribela uma revisão da perspectiva histórica, por meio do ponto de vista da figura do dominado. As descrições dos momentos em que está presa, como na passagem da cela no convento, constroem o seu ponto de vista marginal, distante do centro dos acontecimentos. As autocorreções e autorrasuras que ela realiza em sua fala contribuem para o seu distanciamento e expõem o domínio exercido sobre a órfã, pois a incapacidade de Oribela em elaborar uma narrativa coerente questiona seu poder sobre a história narrada, tendo-se a impressão de

que ela não domina o ocorrido com ela mesma. Essa falta de controle no ato de narrar sugere tanto que ela não possui comando sobre a própria vida, por sua posição social não lhe permitir liberdade suficiente para fazer isso, quanto coloca em dúvida a exatidão de qualquer relato estruturado de forma unilateral.

Oribela tem a possibilidade de inverter essa dominação quando muda de posição e assume a voz para narrar sua própria história. As lembranças são a oportunidade de Oribela de resistência e de atuação prática no mundo. A atitude de narrar a própria história é responsável por inverter a situação, não as outras tentativas buscadas por ela para isso, como exercer domínio sobre Temicô, a índia que trabalha na casa de Francisco de Albuquerque. Essa ordem social de dominação só é modificada quando Oribela, como vítima, começa a falar. Assim, o romance todo é a forma de atuação no mundo que Oribela pode realizar para subverter os valores culturais dominantes. As lembranças trazem a possibilidade de os valores sociais e históricos serem instaurados e subvertidos no espaço ficcional do romance histórico. Assim, *Desmundo*, ao mostrar a supressão de liberdade, a violência e o domínio exercidos sobre os outros, por meio de uma visão feminina pessoal, revisa a perspectiva histórica de modelo nacional de progresso teleológico total.

Esse modelo nacional resulta em sérias consequências de abuso de poder por meio da linguagem. O abuso decorre do exclusivo acesso, de um grupo dominante, à linguagem construtora do modelo nacional. *Desmundo* subverte esse acesso, fornecendo-o a uma figura que viveu no período de nascimento da nação (ela não o está apenas remontando séculos depois, ela vivenciou os acontecimentos) e não pertencente ao grupo glorificado desse período (ela não é um dos bravos colonos que vieram civilizar as terras descobertas). Ao acessar essa linguagem, Oribela também a subverte, pois, a partir de sua posição, ela não poderia fazer uso de uma linguagem coerente, de lógica causal pertencente à ideia de nação; assim, ela utiliza uma linguagem fragmentada, composta de elementos oníricos e imaginativos. Dessa forma, ao mesmo tempo que ela recebe crédito de confiabilidade, segundo os padrões da história positivista, observável, por ser testemunha direta dos acontecimentos, ela se expressa em uma linguagem transgressora das

expectativas teleológicas vinculadas a esses padrões. Uma linguagem lógica não seria capaz de expressar as experiências extremas às quais Oribela é submetida.

As experiências marcam uma história pessoal trilhada por ausências, distanciamentos, perdas; não há nada que se forme e se desenvolva para Oribela. Nem mesmo a sua tarefa de gerar um filho na colônia realiza-se de maneira total: primeiro, porque há a possibilidade de seu filho não ser um português nascido na nova terra, visto que ele pode ser do mouro (não de Francisco); segundo, em razão do sumiço de seu filho (talvez ele tenha sido levado ou assassinado por Francisco – ela não sabe ao certo o que aconteceu com o bebê). O contexto de história pessoal de Oribela em nada reflete o contexto oficial de nascimento e desenvolvimento da nação do qual faz parte.

Dessa forma, a história fragmentada e quebrada de Oribela sugere a quebra de lógica e de linearidade também na nacional. A história oficial de formação da nação, embora se coloque como organização causal, rompe com as linhas de lógica e continuidade para aqueles que não participam de seu centro. A linha de maternidade de Oribela, por exemplo, foi quebrada por essa história. A jovem não consegue ser filha (pois a mãe morreu durante o parto) e não consegue ser mãe do bebê que nasce na colônia (pois ele some). Sem entender as causas, sem que haja explicações lógicas para essas rupturas, Oribela é desconectada de sua linha de maternidade.

O rompimento da linha de maternidade no contexto de história pessoal sugere a mesma quebra no contexto da nação teleológica. Se há uma nação nascendo nesse momento da vivência de Oribela, essa nação nasce órfã. A história oficial ausente e distancia a linha de maternidade de seu discurso; exatamente como Oribela é ausente e distanciada dos acontecimentos (como mostra seu relato sobre as vezes em que esteve presa). O fato de ela estar presa e escondida a maior parte da narrativa não significa que ela não estava nos lugares e não participava dos eventos. Assim, a história total mostra-se questionável, pois carrega em si a ausência e a distância dos silenciados.

Em *Desmundo*, a concepção de ausência da linha de maternidade, reconhecida nas lembranças, possibilita o debate sobre os momen-

tos traumáticos ligados à fundação da nação. Desse debate, abre-se espaço para a conscientização sobre os conceitos de história total como construções subjetivas de linguagem, que, em razão da maneira pela qual são usadas, resultam em uma forma de poder e de dominação. O entendimento da formação da nação como construção de linguagem possibilita também o debate sobre o funcionamento da imposição de sentido à experiência dentro da cultura ocidental.

Por viabilizar esses debates, a construção narrativa de *Desmundo* revela-se como parte da produção de romances históricos classificada por Linda Hutcheon (1988, 1993) sob o conceito de “metaficção historiográfica”. A metaficção historiográfica caracteriza-se, entre outros elementos, por provocar, em uma construção textual autoconsciente, questionamentos tais como: Como representamos o mundo? Como construímos a nossa visão da realidade e de nós mesmos? Por qual processo damos sentido e impomos uma ordem para a experiência em nossa cultura?

A formulação de perguntas é sugerida pela estrutura de paradoxos que coexistem na metaficção historiográfica sem oferecer resolução para os temas que levantam. Não há indicação nem imposição de respostas ao se estabelecer e ultrapassar fronteiras e divisões conceituais. A fronteira entre literatura e história é definida e apagada, incessantemente, na metaficção historiográfica, para salientar o fato de serem ambas formas de representação. A literatura aproveita-se de sua condição artística de representação para contestar, de dentro do próprio discurso ficcional, a sua relação de semelhança com discursos que se encarregam de representar o ausente de referência real. Assim, a metaficção historiográfica apresenta as características que Hayden White (1994, p.143, grifo do autor) aponta como fundamentais em grandes obras ficcionais: “As grandes obras de ficção – se Roman Jakobson estiver certo – em geral não versarão apenas *sobre* o seu assunto presuntivo, mas também *sobre* a própria linguagem e a relação problemática entre linguagem, consciência e realidade”. Dessa forma, as grandes obras da ficção são aquelas que se encarregam do enigma da representação, a aporia considerada por Ricoeur como originária da memória, da história e da ficção.

O entendimento da construção cultural do passado possibilita a conscientização sobre a elaboração da cultura atual. Os questionamentos levantados no romance *Desmundo* sobre o passado, sobre a formação nacional, sobre a história teleológica de formação do povo brasileiro incitam o leitor a formular perguntas: Como entendemos quem somos? Como chegamos a nos entender dessa forma? Quais referências nos são apresentadas como formadoras de nossa identidade nacional?

Linda Hutcheon (1993, p.53) salienta o propósito das obras pós-modernas em formular essas questões: “a ficção pós-moderna demanda de seus leitores o questionamento acerca do processo pelo qual representamos nós mesmos e nosso mundo para nós e a conscientização dos meios pelos quais formulamos sentido e construímos uma ordem a partir da experiência em nossa própria cultura” (tradução nossa). Ao expor a ausência da linha de maternidade no conceito de formação nacional, *Desmundo* elabora questionamentos sobre a cultura de povos que entendem a si mesmos sem o reconhecimento dessa linha, nos quais as crianças crescem sem se identificar com figuras femininas ancestrais e históricas.

A ausência da mulher na história e a falta de reconhecimento da linha de maternidade na formação da identidade nacional constroem para a mulher, na cultura atual, uma representação de ausência que ela precisa enfrentar. A cultura formada a partir das representações do passado que criam ausências para as mulheres torna urgente à mulher atual encontrar meios de se impor, de usar a própria voz para tomar a palavra e subverter o quadro de ausência. Esse é o mesmo processo que Oribela precisa empregar e que ela consegue realizar por meio da memória. Oribela é a ausência histórica que tem no espaço ficcional do romance a oportunidade de subverter a ausência. O romance funciona duplamente oferecendo exemplos de como subverter a ausência e, ao mesmo tempo, sugerindo à mulher contemporânea reconstituições potenciais da linha de maternidade que foi rompida, apresentando possíveis figuras femininas históricas.

## Referências bibliográficas

HUTCHEON, L. *A poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. London; New York: Routledge, 1988.

———. *The politics of Postmodernism*. London; New York: Routledge, 1993.

MIRANDA, A. *Desmundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

# 6

## RETRATOS DA ARGÉLIA: (RE)CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E IDENTITÁRIAS EM *L'AMOUR,* *LA FANTASIA,* DE ASSIA DJEBAR

*Maria Angélica Deangeli*<sup>1</sup>

*Norma Wimmer*<sup>2</sup>

### A promessa de um título

Se o título de um texto e também seu(s) subtítulo(s) funcionam, como assinala Derrida (1998), como uma espécie de “promessa” engajando um fora (e dentro) que se dá a ler como um fora-dentro do texto (*un dehors-dedans*) cujos limites sempre inassináveis permitem que se evoque o próprio texto em sua ausência (Bennington, 1991), estamos, assim que entramos no jogo da escrita, engajados na promessa de um dizer que fará apelo a muitos outros títulos como promessa de tantos outros dizeres.

O dizer que se pretende apresentar aqui faz, a partir de seus títulos (o título desta obra e deste trabalho, em particular) apelo a inúmeros discursos e a vários lugares nomeáveis ou não, pois, se há de convir, privilegiar algumas manifestações do literário em sua relação com determinados lugares de identidade não é das tarefas mais simples. No entanto, o dizer dessa promessa, que se realiza aos poucos por

---

1 Professora do Departamento de Letras Modernas, área de Francês, da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus de São José do Rio Preto.

2 Professora livre-docente da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).



meio de sua própria escrita, pode ser lido em sua nomeação, tal como nos foi apresentado, da seguinte forma: “Lugares de identidade: manifestações do literário”.

Será preciso, então, partir de algum lugar e, em seguida, perseguir os rastros dessa identidade, ou, de forma quase paradoxal, questionar-se-á a existência de alguns lugares como promessa de se dizer das identidades. O plural faz-se necessário. Se é dito corrente, e com certa tranquilidade, que a identidade deve nomear-se em sua pluralidade, pois a chamada “crise de identidade” (Hall, 2000) ocupa seu lugar de legitimação no domínio das ciências humanas, de modo geral, e faz aparições contundentes no discurso do senso comum, resta-nos, então, a título de exemplo e em resposta aos vários títulos que aqui nos interpelam, reconsiderarmos a singularidade desse plural identitário ou, dito de outra forma, desse identitário que se nomeia como plural de uma singularidade.

Em um artigo intitulado “Uma reconsideração radical da noção de identidade: ou a promessa de uma língua?”, Élide Ferreira (2002) propõe uma leitura de um texto de Rajagopalan (1998) cujo título, na tradução de Almiro Pisetta, dá-se a ler como: “O conceito de identidade em linguística: é chegada a hora para uma reconsideração radical?”. No gesto de leitura que se inaugura por uma espécie de apropriação de interrogações e o dizer da promessa de uma língua como promessa de um título do um que interpela o outro e o engaja em um duplo trabalho de leitura e de tradução ou de leitura da tradução, enfim, no enunciado desses títulos, atentamo-nos ao ato de reconsideração, ao imperativo que deles decorrem, pois, acreditamos ser um consenso, é preciso reconsiderar, “é chegada a hora para uma reconsideração radical”.

Nessa cena dedicada às rupturas, cena que se inspira na crise do sujeito e em tudo o que se situa no fluxo do segmento “pós” (os pós-colonialismos, os pós-modernismos, os pós-estruturalismos etc.), cabe, no entanto, ainda, perguntar-nos, como nos lembra Ferreira (2002, p.11): “como apreender a identidade para reconsiderá-la? Em que língua a faríamos? Será mesmo uma noção, um conceito, passível de apreensão e reconsideração, se ele nunca é fechado, pronto e acabado, se está sempre em construção?”.

Da necessidade de dizer a identidade em seu plural à constatação de que tal noção ou conceito está sempre em processo de construção e se anuncia como a promessa de um devir, entra-se no jogo da identidade da identidade, de um discurso que reclama um lugar para dizer a necessidade e a impossibilidade de um conceito do qual não nos apropriamos nunca, ou, se o fazemos, é apenas como uma promessa; nesse sentido, Ferreira (2002, p.10) ainda afirma:

Assim, a leitura que proponho, na *minha* língua, desse texto compromete-se com o caráter dispersivo da língua e revela que assumi-lo implica que a questão da identidade não tem lugar, lugar sem lugar. Talvez fosse o caso de deslocar essa questão da identidade por uma demanda de identidade. Em outras palavras, no âmbito das discussões sobre identidade, não se trataria de reconsiderar o conceito ampliando o seu alcance. Tratar-se-ia de, no jogo da e numa língua, assumir a impossibilidade de identificação por um nome e a inevitável dispersão dela, nela. O que temos é a promessa de uma língua.

“Lugar sem lugar” diante da tarefa aporética de encontrar um lugar para falar de identidade numa determinada língua, eis o que se nos apresenta como imperativo de um discurso que pretende, na promessa de seu dizer, reconsiderar questões de identidade(s). No entanto, se o que temos, em uma palavra, o que nos resta “é a promessa de uma língua”, trata-se ainda de perguntar: em que língua o faríamos? Na língua do outro? Por que a língua supõe inevitavelmente a chegada do outro, ela própria não podendo se dizer a não ser nessa vinda e a partir dessa chegada? Dizê-lo em “nossa” língua mesmo quando, de antemão, não a possuímos? Questões que são tratadas por Derrida (1996, p.70) em seu *Le monolingüisme de l'autre* que de forma aporética também diz:

de qualquer forma, só falamos uma língua – e não a *possuímos*. Não falamos nada mais do que uma língua – e ela está dissimetricamente voltando a ele, sempre, *ao outro*, do outro, guardada pelo outro. Vinda do outro, restada ao outro, ao outro retornada.<sup>3</sup>

---

3 “[...] *de toute façon, on ne parle qu'une langue – et on ne l'a pas. On ne parle jamais qu'une langue – et elle est dissymétriquement, lui revenant, toujours, à l'autre, de*

Do percurso iniciado pelos questionamentos sobre a noção de identidade fazemos, agora, apelo ao outro, ao outro do mesmo (*ipse*), ao outro do outro (*alter* ou *alius*), ao completamente outro; passamos da identidade para a diferença, da diferença para a alteridade, numa outra cena onde talvez fosse preciso tudo reconsiderar, e, incessantemente, perguntar, como o faz Derrida (1996, p.31-2):

Nossa questão é sempre a identidade. O que é identidade, este conceito cuja transparente identidade a si mesmo é sempre, de maneira dogmática, pressuposto por tantos debates sobre o monoculturalismo ou o multiculturalismo, a nacionalidade, a cidadania, o pertencimento em geral? E antes da identidade do sujeito, o que é a ipseidade? Esta não se reduz a uma capacidade abstrata de dizer “eu”, que terá sempre precedido [a identidade]. Significa talvez, em primeiro lugar, o poder de “eu posso”, mais originário do que o “eu”, numa cadeia em que o “pse” do *ipse* não se deixa mais dissociar do poder, do domínio ou da soberania do *hospes* (refiro-me aqui à cadeia semântica que trabalha tanto no corpo da hospitalidade quanto da hostilidade...).<sup>4</sup>

A questão aqui nomeada é também “sempre a identidade” que, reconsiderada ou não, em sua pluralidade e em sua singularidade, já comporta a diferença e inscreve-se no rastro do outro como elemento perturbador da instância do mesmo; convida-o, esse outro, num gesto de hospitalidade,<sup>5</sup> a traduzir-se em seu próprio idioma para contar

---

*l'autre, gardée par l'autre. Venue de l'autre, restée à l'autre, à l'autre revenue*». As traduções das citações são de nossa autoria.

4 “Notre question, c’est toujours l’identité. Qu’est-ce que l’identité, ce concept don’t la transparente identité à elle-même est toujours dogmatiquement présupposée par tant de débats sur le monoculturalisme ou sur le multiculturalisme, sur la nationalité, la citoyenneté, l’appartenance en général? Et avant l’identité du sujet, qu’est-ce que l’ipséité? Celle-ci ne réduit pas à une capacité abstraite de dire “je”, qu’elle aura toujours précédée. Elle signifie peut-être un premier lieu le pouvoir d’un “je peux”, plus originnaire que le “je”, dans une chaîne où le “pse” de ipse ne se laisse plus dissociar du pouvoir, de la maîtrise ou de la souveraineté de l’hospes (je me réfère ici à la chaîne sémantique qui travaille au corps l’hospitalité autant que l’hostilité...).»

5 Cristina Carneiro Rodrigues (2005, p.331-2), no ensaio intitulado “O doméstico e o estrangeiro: relações de poder em tradução”, mostra como a maneira pela

uma história marcada por muitas cenas de hostilidade, de rupturas, mas também de encontros e de sedução. Na cena dessa história é que procuramos situar o romance de Assia Djebar (1995) *L'Amour, la fantasia*. Obra que se constrói como a promessa de dizer o si mesmo na língua do outro, ou, de modo contrário, de dizer o outro em sua própria língua. No entanto, o que fazer quando essa língua, que pertence ao outro e do outro advém, é só o que resta diante de todas as promessas? Escrever em silêncio e o silêncio de tantas vozes que se calaram; escrever, talvez, como a única chance (ou até mesmo o risco) de perpetuar outras promessas... Assim, o faz Assia Djebar (1995, p.302):

A língua ainda coagulada dos Outros envolveu-me, desde a infância, na túnica de Nessus, dom de amor do meu pai que, toda manhã, me levava pela mão a caminho da escola. Menina árabe, num vilarejo do Sahel argelino...<sup>6</sup>

Passemos, então, a esta outra cena.

---

qual se faz uma tradução está ligada à questão do estrangeiro, ou seja, a forma segundo a qual ele é “acolhido” ou “hostilizado”, para tanto ela também se serve do estudo de Benveniste, segundo a autora: “Meu ponto de partida para a análise é a explicação que Benveniste (1966/1995) fornece para a relação entre as palavras ‘hóspede’ e ‘inimigo’. [...] Nesse texto o autor expõe como as línguas reorganizaram seus sistemas de distinções semânticas para adequá-los às transformações institucionais, sociais, de acolhida e reciprocidade. Ele afirma que, em latim, dois termos corresponderiam ao conceito de ‘hóspede’, *hostis* e *hospes*, provenientes do indo-europeu *hosti-pet*. Desses termos, estranhamente, derivaram as palavras ‘hostil’ e ‘hóspede’. De acordo com Benveniste, para explicar a inesperada relação é necessário reconhecer que ambos os termos derivaram do sentido de ‘estrangeiro’ [...]. Ao buscar os termos em textos de autores latinos anteriores à época clássica, Benveniste não encontra a noção de hostilidade [...] o que o leva a concluir que a noção primitiva significava por *hostis* seria a da igualdade: *hostis* eram estrangeiros, mas os que tinham direito iguais aos dos cidadãos romanos, implicando relação de igualdade e reciprocidade. Para Benveniste, o sentido clássico de ‘inimigo’ deve ter aparecido quando a antiga sociedade de clãs é substituída por uma sociedade de nações e *hostis* passa a ser o que é de fora. Assim, a palavra passa a ser usada com a acepção de ‘hostil’ e aplica-se ao inimigo”.

6 “*La langue encore coagulée des Autres m’a développée, dès l’enfance, en tunique de Nessus, Don d’amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l’école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien...*».

## As cenas de uma história

Assia Djebar, escritora e cineasta argelina, nasceu na região de Cherchell, em 1936; sua obra propõe não só uma revisão da condição da mulher na Argélia, mas também das relações romance/história, especialmente daquelas que se referem à história de seu país. Ainda, seus textos caracterizam-se pela configuração das histórias individuais na História.

No que se refere à história da Argélia e sua relação com a França, ponto de partida da escrita de Djebar, a conquista do país ocorreu durante a primeira metade do século XIX, em 1830. Durante o período do Diretório, a família Bacri-Busnach forneceu, com a garantia do rei de Argel, importante quantidade de trigo para a França. Napoleão, Louis XVIII, Carlos X jamais honraram essa dívida; daí originou-se o famoso tapa com o enxota-moscas sofrido, em 1827, pelo cônsul francês Deval. Stora (2004), retomando A. Hamdani, observa, com relação a esse acontecimento, que o soberano argelino não podia admitir que um agente diplomático, representante de um país importante como o era, então, a França, pudesse rebaixar-se a tão vil negociata.

É preciso ainda considerar a demora de três anos do governo francês para decidir-se a, de fato, “lavar a afronta”. Parece possível também que, para além de uma simples vingança, se esperasse, por meio de uma grandiosa campanha militar, reviver os tempos napoleônicos e consolidar a influência da França no Mediterrâneo mediante a abertura de mercados para a nascente indústria e para o comércio. Finalmente, a ideia de uma brilhante vitória no exterior, associada à preocupação de desmantelar qualquer oposição no interior do país, teria levado Carlos X a iniciar a guerra.

No dia 16 de maio de 1830, portanto, parte de Toulon uma frota composta de quinhentos navios; no dia 14 de junho, 36 mil homens desembarcaram em Argel; no dia 5 de julho foi assinada a rendição em Djenane-Et-Raïs – a cidade do Tratado. Em 7 de julho, o rei dá ordens para o abandono da *casbah*; a população é tomada de pânico: dez mil habitantes, pelo menos, fogem. A conquista colonial tem início.

A partir de queda de Argel, em 1830, e até 1871, o exército colonial francês destruiu, gradativa e metodicamente, as instituições econômicas e políticas tradicionais e, apesar da resistência de Abd-el-Kader, o “comandante dos fiéis” que pregava a guerra santa e cujo exército constituiu sempre um sério obstáculo para os projetos de conquista da França, em decorrência da rapidez de suas manobras, a ocupação da Cabília, assim como a de regiões bastante afastadas no interior do país, marcam o fim das batalhas de conquista. Depois delas, muitas manifestações de independência foram violentamente reprimidas (entre elas, as de 1945 e os atentados de 1954). Apenas em 1962, a independência foi reconquistada.

A história da Argélia colonial foi, em grande parte, a história da insurreição das tribos e dos habitantes das aldeias ou das montanhas, que lutavam por suas terras e que se opunham à apropriação de terras coletivas pela colonização.

A Argélia assimilada à França deveria tornar-se um prolongamento da Metrópole para além do Mediterrâneo; a divisão em três Departamentos tornaria “francesa” a região do Magrebe central. Para tanto, tornava-se necessária a total submissão da força de trabalho argelina às necessidades e interesses da colonização. Os colonos detinham todos os direitos; os colonizados não eram, sequer, considerados cidadãos. A Argélia, colônia de povoamento, gozava de um regime distinto daquele a que foram submetidos Tunísia e Marrocos, por exemplo, onde não se pensava em povoar intensamente o território com colonos franceses; nem nesses países o colonizador tornou-se contrário a qualquer possibilidade de abandonar seus interesses...

É preciso considerar também que, após a conquista francesa, o Islã, solidamente instalado na Argélia desde o século VII, torna-se a única “pátria” ideológica para os argelinos muçulmanos. As relações entre essa “pátria islâmica” e a cultura francesa, imposta por meio da língua francesa, pela escola francesa – e seu objetivo “civilizador” –, nem sempre foram muito claras. Nesse sentido, vários escritores julgam o francês como idioma da alienação, mas de uma alienação que, contraditoriamente, proclama a ligação indefectível com a língua materna (o árabe ou o berbere); idioma aprendido e apreendido como uma espécie

de “butim de guerra” do qual muitos lançaram mão durante e após os conflitos pela independência.

No clima gerado por essas tensões é que podemos compreender a força da expressão veiculada pelo poeta e romancista argelino Kateb Yacine: “a língua francesa como butim de guerra” – “a língua francesa é um butim de guerra; eu a fecundei, e ela é meu exílio” (apud Benamar, 2007, p.146).<sup>7</sup> Butim trazendo consigo o peso das lutas interiores (e externas) vivenciadas por muitos escritores magrebinos, de modo geral. Luta pela reivindicação do direito de dizer uma voz silenciada pela imposição dessa mesma língua que, paradoxalmente, possibilitará, como um butim de guerra, expressar a dor, o trauma e a memória da palavra silenciada. Língua em forma de exílio (ou língua como exílio) que, de algum lugar, na força de alguma palavra, permite, ainda, ao escritor denunciar sua própria situação, tal como o fez Kateb Yacine, que nunca deixou de expressar as implicações políticas, envolvendo a complexa trama de uma nomeação um tanto problemática: a designação de/do ser “escritor magrebino de expressão francesa”. A esse respeito Kateb Yacine ainda diz:

[...] a francofonia é uma máquina política neocolonial que só faz perpetuar nossa alienação; mas o uso da língua francesa não significa que sejamos agentes de uma potência estrangeira, e eu escrevo em francês para dizer aos franceses que eu não sou francês. (apud Benamar, 2007, p.146)<sup>8</sup>

Vê-se, então, na complexidade histórica dos acontecimentos, que “estar historicamente destinados à literatura francesa” não foi, e não é, uma empreitada amena para muitos escritores magrebinos. Entretanto, escrever na língua do colonizador tornou-se, por sua vez e muito frequentemente, uma maneira de se emancipar do jugo colonial por meio da própria língua, já que essa se havia tornado o

7 “la langue française est un butin de guerre; je l’ai fécondée et elle est mon exil”.

8 “[...] la francophonie est une machine politique néocoloniale qui ne fait que perpétuer notre aliénation, mais l’usage de la langue française ne signifie pas qu’on soit l’agent d’une puissance étrangère, et j’écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas Français”.

instrumento de formação escrita para a grande maioria desses escritores. Assim, na impossibilidade de se dizerem em sua(s) língua(s) materna(s), sem ignorar a necessidade de questionar, primeiramente, o que viria a ser uma/a língua materna para tais escritores, o francês aparece como a chance de dizer o impossível da escritura e da própria colonização.

### ***L'Amour, la fantasia***

*L'Amour, la fantasia* integra um grupo textos nos quais Assia Djebar (1995) tenta apresentar, sob a perspectiva feminina, bem como sob perspectivas individuais, um afresco da história da Argélia. Nesse sentido, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Djebar, 1980) remete, evidentemente, à obra de Delacroix que, como tantos outros artistas, como Eugène Fromentin, Félix Philippoteaux, Théodore Chasseriau, Eugène Giraud, Camille Corot, fixou o olhar francês sobre o mundo árabe. Em *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djebar retoma, reencontrando o olhar de Delacroix, a imagem da mulher tradicionalmente condenada à reclusão, substituindo-a por outra, que a gesta e as epopeias da independência veiculam.

Em *L'Amour, la fantasia*, Djebar verifica também o papel da mulher no que diz respeito à sua participação no processo de independência política e que coincide com o início do processo de sua emancipação na sociedade civil. Mas, além disso, o texto se constrói sobre a experiência individual e a memória coletiva – sobre o eu que se inscreve na História. Nessa perspectiva, a narradora revisita o passado distante (aquele que remete aos acontecimentos desencadeados a partir de 1830) intercalando-o com a revisitação de sua própria história. E ela o faz pela alternância entre dois discursos: o primeiro, em primeira pessoa, o da abertura do texto, que se inscreverá sobre outro, em terceira pessoa, aquele que corresponde à outra história – à história oficial, assim como àquela narrada pelas diversas vozes femininas cuja importância costuma ser esquecida, mas sempre rememorada por Assia Djebar:



Escrever em língua estrangeira, distante da oralidade de duas línguas de minha região natal – o berbere das montanhas do Dahra e o árabe de minha cidade –, escrever me levou aos lamentos das mulheres surdamente revoltadas de minha infância, a minha própria origem. /Escrever não mata a voz, mas a desperta, principalmente para ressuscitar tantas irmãs desaparecidas. (Djebar, 1995, p.285)<sup>9</sup>

Assim, as duas primeiras partes do romance referem-se a um conjunto de textos escritos durante e a respeito da conquista; na segunda parte, a autora lança mão de testemunhos orais recolhidos junto às mulheres que participaram da guerra de independência do país.

Assia Djebar compõe seus textos em francês: lembrando a menina árabe a caminho da escola francesa, levada pelo pai, professor dessa escola, mas combatente anticolonial, a romancista opta por representar, em francês, “língua madastra”, as narrativas recontadas no berbere, silenciado, tal como nos diz:

O francês é minha língua madrasta. Qual é minha língua mãe desaparecida, que me abandonou na calçada e fugiu? ... Língua mãe idealizada ou mal-amada... Sob o peso dos tabus que carrego, como herança, encontro-me desertada dos cantos do amor árabe. Foi ter sido expulsa desse discurso amoroso que me fez julgar árido o francês que eu uso? (ibidem, p.298)<sup>10</sup>

Contraditoriamente, em sua obra, à “língua sarcófago dos seus” será atribuída a função de procurar desenterrar aquilo que a história oficial havia silenciado. Combe (2010) considera ainda, nesse sentido, que escrever em francês e, ao mesmo tempo, proclamar a dignidade e

---

9 “*Écrire en langue étrangère, hors de l’oralité de deux langues de ma région natale – le berbere des montagnes du Dahra et l’arabe de ma ville –, écrire m’a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. /Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de soeurs disparues*”.

10 “*Le français m’est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m’abandonnée sur le trottoir et s’est enfuie?... Langue mère idéalisée ou mal-aimée... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l’amour arabe. Est-ce d’avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j’emploie?*”.

a beleza dos dialetos árabes e das línguas berberes tem um significado muito forte na Argélia, não apenas logo após a independência, em 1962, mas ainda mais a partir dos anos 1980, com a ascensão do islamismo radical. Segundo ele, o risco é ainda maior para uma mulher. A violência desencadeada na Argélia, desde 1930, concentra-se, em sua opinião, sobre a língua: nos anos 1990 morre-se por ter defendido o francês ou mesmo o berbere... Nesse sentido ainda, ressalta o autor, a noção de francofonia acaba associada, em vários países africanos, à política.

Assia Djebar, “francógrafa” redige nos limites das línguas e sua francofonia plural deve ser compreendida como uma verdadeira polifonia, no sentido musical do termo. A isso deve-se acrescentar, ainda, em conformidade com Jeanne-Marie Clerc (1997) a questão do choque de universos traduzidos pelas línguas, não apenas em tempos de guerra, mas também mais tarde.

Assim, do mesmo modo como nas duas primeiras partes de seu texto, Assia Djebar traduz os gritos dos torturados e o silêncio e as lacunas das palavras do conquistador, na terceira parte ela apresenta, em francês, e para um público leitor do francês, as falas das mulheres por ela entrevistadas durante a guerra de Libertação, na fronteira com a Tunísia, verificando, no entanto, a quase impossibilidade da tradução fiel do berbere oral para o francês escrito. Nesse sentido, ainda, Djebar esforça-se para representar a subjetividade dos trajetos pessoais, reconhecendo-lhes a mesma validade dos documentos oficiais, tal como exemplarmente ocorre no texto a seguir:

Aceitei, mãezinha, conduzi-la até sua morada, no alto da montanha.../ Ali, sua voz continuou a narrativa.../Dizer, por minha vez. Transmitir o que foi dito, depois, escrito. Palavras de há mais de um século, como aquelas que trocamos hoje, nós, mulheres da mesma tribo./Cacos de sons que ecoam na pausa da quietude. (Djebar, 1995, p.234-5)<sup>11</sup>

---

11 “J’ai accepté, petite mère, de te conduire jusqu’à ta ferme, en pleine montagne.../ Là, ta voix a poursuivi le récit.../Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d’il y a plus d’un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd’hui, nous, femmes de la même tribu./ Tesson de sons qui résonnent dans la halte de l’apaisement”.

Em francês, ela denuncia a chegada da esquadra invasora e o “silêncio daquela manhã soberana” predecessora do “cortejo de gritos e de mortes” dos decênios posteriores. Djebar alude, ainda, ao embarque, em Toulon, de “quatro pintores, cinco desenhistas e uma dezena de gravadores, como se a guerra anunciada aspirasse tornar-se festa”, bem como aos escritos dos invasores, tomados de uma “febre de escrita”. Oficiais superiores, particularmente, publicam suas lembranças: “dezenove do exército, quatro ou cinco da marinha, um padre, três médicos e um cirurgião”, sem contar o pintor Gudin, o publicista Merle, os escritos oficiais de Mattereder ou os do barão Barchou de Penhoën, entre outros – escritos que legitimam, segundo Djebar, já longe das terras argelinas, todas as usurpações.

Ao “não dito”, àquilo que os vários relatos suprimem, a escritora dá voz. Dessa forma, sua escrita, de acordo com Jeanne-Marie Clerc (1997), torna-se um esforço de memória para recuperar os silêncios do passado, “os nós de todas as espécies”, onde se narra a história de homens sofredores.

Dentre os pintores orientalistas, Assia Djebar chama nossa atenção para Eugene Fromentin, discípulo de outro Eugène, Delacroix. Fromentin viajou várias vezes para a África do Norte; em *Un été dans le Sahara*, publicado em 1856, ele trata de uma visita Laghouat, realizada durante o ano de 1853, discorre também sobre o relato do assassinato, no ano anterior, de duas dançarinas, Fatma e Mériem; ao morrer, Mériem deixa cair de sua mão um botão de uniforme arrancado a seu assassino... Esse mesmo botão é oferecido, depois de alguns meses, a Fromentin, que jamais chegou a desenhar a mão que o segurava... Evocando ainda os terríveis acontecimentos ocorridos naquela ocasião, Fromentin relata outro achado sinistro: ao partir de um oásis, ele apanha do chão a mão decepada de uma argelina anônima e a joga, para prosseguir em sua caminhada... Essa mão não servirá de modelo para nenhum “estudo”, para nenhum desenho ou quadro.

Mais de um século depois, no entanto, Assia Djebar a rememora e a substitui por outra, viva, a sua, que empreende, metonimicamente, seu trabalho de revisitação do passado e de concretização da escrita; uma escrita que se faz e que toma, inevitavelmente, corpo na língua do outro:

Como se, de repente, a língua francesa tivesse olhos e que os tivesse dado a mim para ver na liberdade, como se a língua francesa cegasse os machos de meu clã que espionavam, e que, somente nesta condição, eu pudesse circular, percorrer todas as ruas, anexar o fora para minhas companheiras enclausuradas, para minhas avós mortas muito antes do túmulo. Como se... Ironia, cada língua, eu sei, amontoa, no escuro, seus cemitérios, seus lixos, suas sarjetas... (Djebar, 1995, p.256)<sup>12</sup>

## Referências bibliográficas

- ASHOLT, W. et al. *Assia Djebar: littérature et transmission*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- BENAMAR, M. *Kateb Yacine: le coeur entre les dents*. Paris: Robert Laffont, 2007.
- BENNINGTON, G. *Derridabase*. Paris: Seuil, 1991.
- CLERC, J.-M. *Assia Djebar: écrire, transgresser, résister*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- COMBE, D. *Littératures Francophones*. Paris: PUF, 2010.
- DJEBAR, A. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel, 1980.
- \_\_\_\_\_. *L'amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel, 1995. (Col. Le Livre de Poche).
- DERRIDA, J. *Le monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Psyché: inventions de l'autre* (1987). Paris: Galilée, 1998.
- FERREIRA, E. P. Uma reconsideração radical da noção de identidade ou a promessa de uma língua? *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v,40, p.9-16, 2002.

---

12 "Comme si soudain la langue française avait des yeux et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aieules mortes bien avant le tombeau. Comme si... Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses canivaux...".

- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- RAJAGOPALAN, K. O conceito de identidade em linguística: é chegada a hora para uma reconsideração radical? Trad. Almiro Pisetta. In: SIGNORINI, I. (Org.) *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. São Paulo: Mercado de Letras, 1998. p.21-45.
- RODRIGUES, C. C. O doméstico e o estrangeiro: relações de poder em tradução. In: FREIRE, M. M. et al. (Org.) *Linguística aplicada e contemporaneidade*. São Paulo: Alab; Campinas: Pontes, 2005. p.329-36.
- STORA, B. *Histoire de l'Algérie coloniale (1930-1954)*. Paris: La Découverte, 2004.

# 7

## QUESTÕES DE IDENTIDADE CONTICDAS NOS DITOS E ESCRITOS DE GLORIA ANZALDÚA E GÓMEZ-PEÑA

*Maria José Terezinha Malvezzi*<sup>1</sup>

No processo histórico, fica claro que o choque entre as culturas anglo e espanhola, a incerteza da posição assumida como sujeito literário, o abandono do cânone estabelecido pelo centro europeu e o emaranhado dos vários diálogos em sua narrativização levam-nos à apropriação de um material simbólico que nos é dado por metaforizações e por meio de testemunhos expressos tanto por Gloria Anzaldúa (1999) em *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza* quanto por Guillermo Gómez-Peña (1996) em *The New World Border* quando falam de sua *Raza*, dos *mestizos*, do *hybrid people*.

Como motivo de orgulho e resistência, os autores constroem uma identidade cuja originalidade está em unir suas heranças pré-colombianas à nova consciência nacional. É a edificação da imagem que funciona como um dispositivo para comunicar o tempo vivido e a emergência da *Raza*; o poder que opera o acordo dos olhares conferindo o quadro da história chicana. O seguinte fragmento apresenta o que acabamos de afirmar:

---

1 \* Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus de São José do Rio Preto.

Realmente não há nenhum enredo, nem “personagens” reconhecíveis. Os intérpretes no palco são imagens e verdadeiros clones virtuais de nossas próprias identidades (ficcionalizadas). Suas vozes são descorporificadas, e suas/nossas ações se tornaram totalmente ritualizadas e antiteatralizadas. (Gómez-Peña, 1996, p.21)<sup>2</sup>

Como podemos perceber, os relatos de Gómez-Peña e Anzaldúa realizam, a um só tempo, um tipo de intertextualidade, revolvendo narrativas que se encontravam confortavelmente aplicadas em histórias. Eles transitam pela narratividade pós-moderna com tamanha ousadia que, com esses tipos de textos, assumem potencialidades para configurarem uma condição intertextual levando-os a narrar sobre um verdadeiro coletivo intercultural circundado pela memória. O espaço representado em suas obras é indicador de suas comunidades e passa, portanto, a figurativizar a história dos mexicanos e sua saga nos Estados Unidos, formando sujeitos que vivem no que Gómez-Peña chamou de “Quarto Mundo”. O autor afirma que,

Eu também oponho a velha dicotomia colonial do Primeiro Mundo/ Terceiro Mundo à mais pertinente noção do Quarto Mundo – um lugar conceitual onde os povos indígenas encontram-se com as comunidades diaspóricas. No Quarto Mundo, há pouco espaço para identidades estáticas, nacionalidades fixas, linguagens “puras”, ou tradições culturais sagradas. Os membros do Quarto Mundo vivem entre e no cruzamento de várias culturas, comunidades e países. E nossas identidades estão constantemente sendo reconfiguradas por essa experiência caleidoscópica. Os artistas e escritores que habitam o Quarto Mundo têm uma tarefa muito importante: elaborar o novo cenário dos mitos, metáforas, e símbolos que nos situarão dentro de todas essas cartografias flutuantes. (ibidem, p.7)<sup>3</sup>

---

2 “There is really no plot, nor recognizable “characters”. The performers on stage are mere media images and virtual reality clones of our own (fictionalized) identities. Their voices are disembodied, and their/our actions have become totally ritualized and antitheatrical.”

3 “I also oppose the old colonial dichotomy of First World/ Third world with the more pertinent notion of the Fourth World – a conceptual place where the indigenous people meet with the diasporic communities. In the Fourth World, there is very little place

O discurso<sup>4</sup> e o testemunho que se afiguram nessas narrativas não são, portanto, coisas díspares; entre uma consciência e outra, existem elementos de um mesmo fragmento. Percebemos o discurso sendo gerado pelo testemunho e vice-versa; corpo e alma compondo a estrutura dessa nova roupagem. Ao contrário da concepção canônica, o sujeito gramatical, consciente, divide espaço com o sujeito da enunciação.

E, por meio dessas instâncias contraditórias e antagônicas, surgem personagens que produzem uma unidade de expectativas políticas enunciadas em discursos passados. Nos textos de autores chicanos, uma dessas personagens é retomada e traduzida como a “traidora” do povo asteca e como aquela que deu origem ao hibridismo cultural chicano da América Central: *La Malinche* ou *La Chingada*.

Considerada uma figura enigmática, alguns têm-na até mesmo como o próprio enigma. *La Malinche* ao mesmo tempo que incita, repele; ao mesmo tempo que esconde a morte, oferece a vida. Tendo servido como tradutora para o colonizador Cortez, mais tarde Malinche tornou-se sua amante e concedeu-lhe um filho, cuja descendência representará os filhos traídos, ou aqueles filhos abandonados à própria sorte. Malinche aproveitou-se da condição de esposa de Cortez para entregar-lhe os segredos sociais, culturais e religiosos do povo asteca como uma forma de traição sem precedentes. Segundo Paz (1997, p.98),

---

*for static identities, fixed nationalities, 'pure' languages, or sacred cultural traditions. The members of the Fourth World live between and across various cultures, communities, and countries. And our identities are constantly being reshaped by this kaleidoscopic experience. The artists and writers who inhabit the Fourth World have a very important role: to elaborate the new set of myths, metaphors, and symbols that will locate us within all of these fluctuating cartographies.*”

4 Os discursos materializam as “visões de mundo das diferentes classes sociais, com seus interesses antagônicos, os quais se manifestam através de um estoque de palavras e de regras combinatórias que constituem a maneira de uma determinada classe social pensar o mundo num determinado momento histórico: são as várias formações ideológicas correspondentes às várias formações discursivas” (Baccega, 2003, p.52).



Toda a angustiosa tensão que nos habita se expressa em uma frase que nos vem à boca quando a cólera, a alegria ou o entusiasmo levam-nos a exaltar nossa condição de mexicanos: Viva o México, filhos da Chingada! Verdadeiro grito de guerra, carregado de uma eletricidade particular, esta frase é um desafio e uma afirmação, um disparo dirigido contra um inimigo imaginário, e uma explosão no ar.

E mais: por meio de intervenções discursivas, *La Chingada* recobre várias partes do continente Americano derivando e tendo outros significados. *Chingaste*, por exemplo, pode significar “semente de hortaliça”; em algumas regiões da Espanha, o mesmo vocábulo está associado a determinadas bebidas alcoólicas, e *chinga* quer dizer “beber demasiado”. *Chinguer* pode significar álcool; em países como o Equador, Chile e Peru, o termo *chingana* equivale a taberna; e em Cuba, *chingirito* é o mesmo que um gole de álcool (Paz, 1997, p.99).

Uma outra possibilidade leva-nos a decodificar *chingar* como uma ideia de fracasso, além da ideia de zombaria. Ainda segundo Paz (1997, p.99), “É um verbo agressivo, como pode ver-se por todas essas significações [...] No México, os significados da palavra são inumeráveis. É uma voz mágica. Basta uma troca no tom, uma inflexão apenas, para que o sentido varie”.

E esse sentido modifica-se no momento em que, em vez de distinguir *La Malinche* como aquela nada digna de confiança e a traidora do povo, a vemos como a mediadora cultural determinando o nascimento da cultura mexicana e das diferenças resultantes dessa cultura com a chegada dos espanhóis.

Como sujeito migrante e fronteiro, *La Malinche* poderia circular nos dois espaços: no espanhol e no indígena. Apropriar-se dos espaços de representação dessas culturas não foi tarefa fácil para ela. Mas essa mulher conseguiu adquirir e unir o espaço nacional bilingue e transformá-lo na lendária conotação bicultural, transnacional. Sem ser órfã de seu passado, ela passa a produzir e representar aquela personagem indo e vindo pelas zonas de fronteira das duas culturas, mostrando que essas estão sempre em movimento e nunca fixadas de uma única maneira e, tampouco, estáticas.

O interessante é observarmos que algumas chicanas legitimadas como autoras têm feito questão de ser reconhecidas como ativistas sexuais e feministas e lutam para definirem-se como bilíngues, bissexuais, lésbicas e não simplesmente como as mexicanas, ou as norte-americanas chicanizadas. Elas trabalham e convivem com o transpor das fronteiras nacionais do México ou dos Estados Unidos da América para, de forma recorrente, apropriarem-se e reinterpretarem ambos os mitos de identidade nacional femininos: la Malinche e a Virgem de Guadalupe (a sacrificada).

De uma maneira ou de outra, as novas “malinches” lutadoras têm recorrido a diversas outras estratégias para fazerem surgir e defender sua própria subjetividade mesclada que está, agora, com aspectos da cultura mexicana e estadunidense. Elas conseguiram, de forma notável, converter o momento político no qual estão vivendo em sua estratégia de luta. Mais do que simplesmente ser mexicana ou falar em espanhol, as novas “malinches” souberam estabelecer e fazer respeitar as diferenças coloniais que carregam consigo, bem como o diferencial étnico e de classe já assimilados durante todas essas décadas de lutas e de conflitos.

Podemos perceber que os chicanos lutam contra uma realidade fantasmagórica cujos fantasmas encontram-se engendrados neles mesmos. Acreditam que esses fantasmas sejam vestígios de realidades vivenciadas no passado e que, por isso mesmo, incute-lhes um verdadeiro medo de ser um povo, de ser chicano. Vejamos os comentários de Anzaldúa e Gómez-Peña a esse respeito:

Nós temos medo de sermos abandonados pela mãe, pela cultura, pela *Raza*, de não sermos aceitos, de falhar, sermos prejudicados. A maioria de nós acredita inconscientemente que se revelarmos esse aspecto inaceitável do self, seremos rejeitados totalmente pela mãe/cultura/raça. (Anzaldúa, 1999, p.42)<sup>5</sup>

---

5 “*We’re afraid of being abandoned by the mother, the culture, la Raza, for being unacceptable, faulty, damaged. Most of us unconsciously believe that if we reveal this unacceptable aspect of the self our mother/culture/race will totally reject us.*”

O medo está sempre no centro da xenofobia. Esse medo é sempre perturbador quando direcionado às vítimas mais vulneráveis: os trabalhadores imigrantes. Eles transformam-se nos “invasores” do Sul, a encarnação humana da mosca mexicana, a “*wetbacks*” molhada do sub-humano, o “alienígena” de um outro planeta (cultural) (Gómez-Peña, 1996, p.67).<sup>6</sup>

Com essas afirmações, é como se os autores não quisessem ou não se atrevessem a ser eles mesmos. Eles têm a nítida sensação de não poderem contar com a história a fim de esclarecer-lhes a origem desses fantasmas. Entretanto, Anzaldúa e Gómez-Peña têm a certeza de que a história não conseguirá dissipá-los, pois, de uma forma ou de outra, a verdade sobre a história chicana tem de ser inventada todos os dias. Eles, chicanos, padecem de um delito sem nome e do qual não tiveram culpa: o de ter assumido uma posição política que os transformou e os caracterizou como chicanos. Nesse sentido, podemos pensar que a relação dos autores com o mundo define-se como uma busca incessante de transcender o estado de exílio no qual se encontram enraizados. Gómez-Peña e Anzaldúa têm consciência de sua solidão histórica e pessoal.

Talvez seja essa a razão de a linguagem da interpretação precisar ir além daquele olhar crítico horizontal para poder narrar sobre a memória histórica chicana, vivenciada na subjetivação de seus ideais como povo. A experiência individual vivida pelos chicanos não deixa de envolver o contar da própria coletividade. Em suas discussões como uma nação de descendência asteca, a força cultural aparece como aparato de um poder simbólico representado em alegorias discursivizadas na atualidade.

Que formulações discursivas enunciam-se, portanto, de maneira tão diferente em tantas outras épocas da história da arte de falar, que ainda nos intriga saber *quem* fala no universo textual? Além do mais,

---

6 “Fear is always at the core of xenophobia. This fear is particularly disturbing when directed at the most vulnerable victims: migrant workers. They become the “invaders” from the South, the human incarnation of the Mexican fly, subhuman “wetbacks”, the “alien” from another (cultural) planet.”

essas formulações também deixam-nos inferir que uma série de outros caminhos pode ser tomada quando se quer trabalhar com essa difusa fragmentação.

Assim, o argumento que teríamos para recobrir boa parte da manobra retórica a fim de estabelecermos a voz vencedora nos jogos textuais demonstra que o funcionamento das narrativas, contando sobre a tradição e sobre o passado, é o processo por meio do qual essas conjecturas se organizam para expressar a realidade contida na narrativa daquele que se dispõe a empreender tarefa tão radical.

Poderíamos nos perguntar o que é preciso decifrar no espaço em branco da expressividade para concebermos a estranha voz por debaixo da superfície textual contando sobre esta ou aquela nação/cultura e como as mesmas acontecem.

Provavelmente, essa expressividade venha de um outro lugar situado para “além” do texto, pois a “falta” de se escrever sobre ela, se acontece, é dada por interdição. E se isso ocorre, é porque toda uma formação discursiva foi silenciada, interdita, excluída. É como se não houvesse memória, impedindo que certos sentidos, hoje, gerassem outros.

Como podemos verificar, o sujeito discursivo chicano passa a desestabilizar a significativa rede do que sempre foi comunicado e estende suas posições em exemplos marcantes de novas especificidades discursivas agenciadas por ele mesmo. Um outro significado embutido nesse sujeito completa a reconstrução da imensa rede de significâncias e o novo significado acompanha o sujeito que pode, assim, manifestar-se por meio de linguagens renovadoras. Supondo que essas questões sejam consideradas, ao conceituar *sujeito*, não devemos nos esquecer de que esse denso significante passa pelo crivo de um discurso, dito discursivização, e costuma autorizar significações fazendo-nos argumentar sobre determinadas incompreensões. Nesse sentido, uma vez que ninguém, ao querer interpretar um dado fenômeno, está vazio intelectualmente<sup>7</sup> de alguma especificação para problemas envolvendo

---

7 “Intelectual é, não quem pensa o mundo, mas aquele que tem o poder de comunicar o que pensa sobre o mundo. Não um homem de ‘ideias e valores’ mas da

referentes, ou, se está, procura, no mínimo, preencher esse vazio com especificidades que, talvez, somente a intelectualidade não dê conta apela para outras formas de teorizações.

Como podemos explicar, portanto, esse sujeito que deixa transparecer a expressão de vozes discursivas presentes nas subjetividades<sup>8</sup> históricas indicativas de um lugar vazio? Como apresentariamos essa *exterioridade desconhecida*, manifestando-se por meio de um *locus* enunciativo que derruba a condição de autoritarismo compromissado com o poder narrativo?

Ora, no caso presente da cultura chicana, há uma multiplicidade de mundos narrados e uma alegorização que une a tipologia histórica chicana a uma imaginação criadora, uma vez que se concebe a pluralidade textual entre relatar sobre a história dos chicanos e o narrar imagético marcando a experiência subjetivada de toda uma memória historicizada. A transformação física do patrimônio territorial confirmando que nem o passado e tampouco o presente se encontram terminados apresenta partes do intertexto perpetuado nas implicações culturais que levam a memória de um povo a expressar-se por meio de objetos relacionados com o mundo artístico e intelectual. Segundo Bhabha (1998, p.66),

O pacto da interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço, que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia

---

comunicação: não aquele que pensa senão aquele que torna público o que pensa” (Rincón, 1995, p.53).

8 Ao citar Freud para dizer da subjetividade, Hall (2003, p.37) conclui que essa “é o produto de processos psíquicos inconscientes”. A fim de esclarecermos o termo, poderíamos acrescentar a ideia de que subjetividade, para muitos teóricos contemporâneos, envolve uma pré-condição estrutural de dizê-la como o resultado discursivo desenvolvido por determinadas ideologias. Assim, ela não é uma entidade empírica, mas alguma coisa desenvolvida pelos atos da fala, resultante da ideia que envolve “jogos de linguagem” em atenção a relações socioculturais preestabelecidas ao longo da história humana.

performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência. O que essa relação inconsciente introduz é uma ambivalência no ato da interpretação.

A questão não é apenas “na passagem para um Terceiro Espaço”, mas como os direitos de um povo devem ser reivindicados para se constituírem em uma “identidade”. A nosso ver, os chicanos têm desenvolvido um diálogo que nunca é visto apenas como igualdade, mas aquele caracterizado pela hierarquia da transculturação (Reis, 2005). Eles têm, por um lado, falado explicitamente por meio de uma mensagem que ainda não tinha sido dita de maneira tão aberta – Anzaldúa comenta que é uma mulher de duas culturas, a anglo e a mexicana, e desta última herdou as várias linguagens faladas pelos astecas – e, por outro, vão denunciando pela transgressão, aquilo que para muitos ainda não poderia ser dito.

Ao traçar a formação da “consciência mestiça”, por exemplo, a autora enfoca os diversos grupos que se misturaram e resultaram no que hoje é chamado “chicano”. Ao longo de sua narrativização, a história chicana é traçada como aquela de variados e múltiplos encontros, não somente das etnias mexicanas, mas, certamente, das culturas e suas economias distintas em movimentos e choques permanentes. Parece que das várias transculturações marcando a história do México, nenhuma tem sido tão forte e cruel como a dos chicanos, pois, ao serem transplantados de forma espaciotemporal, foram e são cortados em suas raízes.

Em consequência, a estetização do patrimônio cultural chicano pode ser apreciada nas dificuldades para se compreender os atormentados períodos de inquietação pelos quais os chicanos passaram, além de lhes ter sido tirada a própria possibilidade de continuarem sendo a tradição de uma *Raza* independente.

Subtraídos no início de sua identidade nacional pela invasão dos espanhóis durante mais ou menos três séculos, em 1848 os mexicanos perceberam-se transferidos da hegemonia espanhola para a dos Estados Unidos. Sua herança pré-colombiana e sua consciência nacional tornaram-se, nesses termos, bastante ameaçadas. Assim os chicanos

se sentem nos Estados Unidos: eles nascem com um hibridismo sociocultural e linguístico e nunca mais se sentirão geograficamente situados em um único espaço. Eles se verão separados por meio de diversas fronteiras, incluindo as nacionais e as políticas, tanto que essas características estão expressas na resistência à cultura espanhola e também à cultura anglo-americana.

O trabalho que resulta desse movimento transformador propõe, por isso mesmo, que observemos as oportunidades e os novos aspectos que vão surgindo com essa sobreprodução circunscrita em complexas redes inter-relacionadas umas às outras. Por essa combinação de opostos, além da transformação de problemas e respostas apresentados por todo o campo das produções estéticas gerando um produto de articulação literária, encontram-se os impasses e as questões de um *pós-escrito*, ou melhor dizendo, as características de uma ficção pós-moderna, observadas nas várias articulações narrativizadas em prosa e verso dos textos em estudo. Buscarmos nos textos de Anzaldúa e Gómez-Peña aspectos para pensarmos a pós-modernidade é estar à procura da historicidade significativa sobre o que possa ser “verdade” histórica. O ingresso nesse desequilibrado mundo veridictório<sup>9</sup> corresponde a um gesto desorganizado de se dizer não o que *verdadeiramente* somos, mas no que *supostamente* nos tornamos.

---

9 Segundo Fiorin (2001), podemos dizer que o enunciador discursivo não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas fabrica discursos que tendem a criar efeitos de verdade ou de falsidade, que *parecem* falsos ou verdadeiros e, como tais, devem ser interpretados. O que surge são valores apreendidos e pretensamente expressos em forma de temas. Estes, ao longo do percurso discursivo, são investidos de maneira figurativizada e são reconhecidos a partir daí, como “veridictório” ou “dizer-verdadeiro” que corresponderia ao “crer-verdadeiro”, mesmo enquanto ficção. É dele que boa parte dos efeitos narrativos reconhecidos como surpresa, suspense, enveredamento temporário, relacionam-se para poder criar as condições expressivas que se darão tanto no desenvolvimento da narrativa quanto na aplicabilidade de uma leitura pertencente a um processo de transmutação debruçado, inevitavelmente, no “acontecimento” narrado. Assim, um determinado número de procedimentos codificados pelo enunciador, a serem apresentados no enunciado textual, manifesta-se como um tipo de produção e invenção, dos quais ele se utiliza para intensificar o desenvolvimento do mundo ficcional já existente no imaginário.

Dessa forma, os arranjos expressivos desencadeados como recurso utilizado pela enunciação nas “falas” dos escritores fazem do sujeito concretizado em suas personagens um percurso de *fazer persuasivo* que leva o leitor a se dispor em credibilidades e aceitar o que foi dito. Para isso, o leitor reserva-se o direito de estabelecer um contrato fiduciário<sup>10</sup> para organizar as estruturas modais presentes na semiótica dos discursos e estabelecer os valores contratuais a fim de aceitar não a “verdade”, mas um “dizer-verdadeiro” que o sujeito enunciador construiu durante toda a manifestação de competência transformadora nas marcas e pistas deixadas implicitamente ao longo de seu discurso.

Se levarmos em conta que a memória, em si, é a condição do dizível, em consequência, os sentidos do que é tradição não poderiam ser lidos sem aquela, pois memória e tradição são indissociáveis. Ou melhor, se tentarmos buscar as origens expressivas para apreendermos o sentido equivalente compondo os traços da representação do tradicional, muitas vezes deparamos com uma memória cultural que se recusa a

---

10 De acordo com Greimas & Courtés (1979), o termo de origem jurídica merece alguma atenção uma vez que nós podemos nos apropriar dele para empregá-lo com sentido distinto. A realização comprometedorada dada pela *fidúcia* (fé ou confiança) daquele que fala é definida na técnica jurídica, como a estipulação da última vontade de um sujeito que tem a intenção de constituir outra pessoa como o herdeiro indicado na herança sucessiva deixada por ele. Segundo o direito romano-germânico, *fiduciário* seria aquele a quem se obrigaria administrar os bens recebidos de outrem, na condição imposta de repassá-los cumprindo uma finalidade determinada pelo primeiro sujeito. A eficácia da demanda atenderia à consideração de se acreditar que a resolução do problema consistiria no ordenamento circunscrito na doação de uma quota disponível quando o bem fosse transferido novamente, mediante o pagamento, ao seu antigo dono. Assim é estabelecida a dicotomia *fidúcia/fiduciário* no âmbito do direito. Na semiótica greimasiana, o contrato fiduciário enunciativo, virtualmente estabelecido entre enunciador e enunciatário, se pronunciaria por marcas deixadas no enunciado pelo enunciador para *fazer crer* nas estratégias usadas a constituir o seu discurso, criando o efeito de “verdade” interna do enunciado. O enunciador deixaria transparecer acordos firmados com o enunciatário ao lhe propor um princípio de que o enunciado *A* deveria ser lido como *A* para manter a restrição imposta. Na hipótese de um desacordo, o enunciado *A* deveria ser lido como não-*A*, regendo, dessa maneira, os diferentes mecanismos discursivos empregados na constituição de distintas estratégias de persuasão.



permanecer reprimida. O que foi recusado antes não desaparece por completo. Permanecem alguns vestígios; vestígios de discurso em suspenso que demandam uma relação entre o que foi narrado anteriormente e o que poderá ser motivo de novas narrações. E se é assim, por onde passa o sentido da repressão, o sentido de ser uma tradição milenar, o sentido de ser subjugado a ela?

Ao escrever sobre essas contradições, muitas teorias baseiam-se em uma unidade que é alcançada não com a eliminação das diferenças, mas por meio das oposições que se precisam e se especificam no comportamento adotado pelos membros do grupo, pois falamos em comportamento não como uma simples constituição psicológica, desencadeadora de atos individuais, mas como a estrutura sistematizada na qual as formas de uma tradição cultural encontram-se articuladas. Dependerá das técnicas empregadas pelo autor implícito a capacidade de qualquer escritura despertar e manter o interesse enquanto discurso produzido.

Inferimos, a partir daí, que a interpretação tanto quanto a observação fazem todo o caminho da construção teórica, pois, ao remodelarmos pela escrita determinados padrões encontrados nas relações tradicionalmente sociais, estamos reordenando as coisas de um mundo experimentado. Sendo assim, não faltam referências nem na escrita de Anzaldúa e tampouco na de Gómez-Peña construindo a identidade e a história chicanas. Este último faz o seguinte comentário:

A identidade mexicana (ou melhor dizendo, as muitas identidades mexicanas) não pode mais ser explicada sem a experiência de “o outro lado”, e vice-versa. Como um fenômeno sociocultural, Los Angeles simplesmente não pode ser entendido sem levar a Cidade do México – seu vizinho mais sulista – em conta. Entre ambas as cidades corre o maior eixo migratório sobre o planeta, e a rodovia conceitual de liberdade com o maior número de acidentes. (Gómez-Peña, 1996, p.178)<sup>11</sup>

---

11 *“Mexican identity (or better said, the many Mexican identities) can no longer be explained without the experience of “the other side”, and vice versa. As a socio-cultural phenomenon, Los Angeles simply cannot be understood without taking Mexico City – its southernmost neighborhood – into account. Between both cities runs the greatest migratory axis on the planet, and the conceptual freeway with the greatest number of accidents.”*

E Anzaldúa (1999, p.85) declara que:

Não obstante a luta por identidades continue, a luta de fronteiras ainda é nossa realidade. Um dia, a luta mais interna terminará e uma verdadeira integração acontecerá. Enquanto isso, *temos de lutar. Quem está protegendo o rancho de minha gente? Quem está tratando de fechar a fissura entre a indígena e o branco em nosso sangue? O chicano, sim, o chicano que anda como um ladrão em sua própria casa.*<sup>12</sup>

Nesse sentido, podemos sustentar que, ao tomarmos por base os artifícios enunciativos atestando a polifonia discursiva, o conjunto de acontecimentos descritivos fica na mira de uma instância autônoma dada por um certo enunciador que faz surgir uma voz implícita que comanda o processo por via das imagens visualizadas do verbal. Ao analisar o aparato referencial dos fragmentos e da sequencialização, esse enunciador traz, para o universo considerado, a grande importância da tradição segundo seu ponto de vista.

Acontece, assim, de as tradições fazerem-nos sentir as dificuldades de transições enfrentadas por qualquer raça que busque crenças em autonomias individuais. É preciso que percebamos a significância, que nosso desejo realiza, de compreendermos o valor das narrativas e das estruturas do tradicional, discursivamente legitimadas para que ela (significância) dê conta das complexas conexões existentes entre o antigo e o novo, entre a tradição e o pós-moderno.

Esse trabalho diferenciador exige, portanto, que o discurso cultural não retome o passado simplesmente, mas que, na inscrição de signos para estabelecer a memória cultural, dê conta de reconfigurá-lo, renovando-o como um “entrelugar”. Assim, a noção do novo sobrevive para operar nos interstícios da prática discursiva e, mais uma vez, o

---

12 “*Yet the struggle of identities continues, the struggle of borders is our reality still. One day the inner struggle will cease and a true integration take place. In the meantime, tenemos que hacerla lucha. Quién está protegiendo los ranchos de mi gente? Quién está tratando de cerrar la fisura entre la india y el blanco en nuestra sangre? El Chicano, sí, el Chicano que anda como un ladrón en su propia casa.*”

reconhecimento do passado histórico encena identidades, recriando o reestabelecimento de comunidades fronteiriças.

## Referências bibliográficas

- ANZALDÚA, G. *Borderlands / La frontera: The New Mestiza*. 2.ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- BACCEGA, A. M. *Palavra e discurso: literatura e história*. São Paulo: Ática, 2003.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana de Lima Lourenço Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2001.
- GÓMEZ-PEÑA, G. *The New World Border*. San Francisco: City Lights Books, 1996.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- PAZ, O. *El laberinto de la soledad y otras obras*. New York: Penguin Books, 1997.
- REIS, L. de F. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, E. (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p.465-88.
- RINCÓN, C. *La no simultaneidad de lo simultáneo: Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. 2.ed. Bogota: EUN, 1995.

## O DÂNDI WILDE(ANO) EM A IMPORTÂNCIA DE SER PRUDENTE

*Peter James Harris*<sup>1</sup>  
*Stephania Ribeiro do Amaral*<sup>2</sup>

### Introdução

Este ensaio tem como objetivo a análise da peça *A importância de ser Prudente* (1895), de Oscar Wilde (1854–1900), considerando-se as incidências de seus preceitos estéticos nessa comédia. Nosso desígnio é, ainda, demonstrar essas incidências serem uma revelação da identidade do autor, pois, por meio da voz dos personagens, conseguimos entrever uma manifestação da teoria estética wildiana, bem como de seu ponto de vista a respeito da sociedade vitoriana da qual participava.

Na verdade, acreditamos ser o dândi uma figura da qual Wilde se utiliza para inserir sua crítica social e sua filosofia estética na peça, pois, sendo ele mesmo um dândi, cria personagens semelhantes a si mesmo a fim de difundir suas ideias e ressoar sua voz nas vozes dos personagens.

---

1 Professor-adjunto de Literatura Inglesa na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus de São José do Rio Preto, onde também responde pela disciplina ‘O Teatro: Teoria e Prática’ no curso de Pós-Graduação em Letras.

2 Doutoranda em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus de São José do Rio Preto.

Assim, por meio de uma análise da figura do dândi, bem como de um exame sobre o discurso dandino, pretendemos comprovar a existência dessa ressonância do eu wildiano em sua peça mais reconhecida e lisonjeada pelo público e pela crítica.

## O dândi wildiano: personagem, filósofo e esteta

O dândi é um tipo de personagem frequente nas peças de Oscar Wilde, marcadamente reconhecido em suas comédias. Esse personagem é habitualmente associado à figura do autor e visto por muitos críticos como seu *alter ego*, especialmente pelo fato de o dândi utilizar a *pose* como uma de suas ferramentas de expressão – atitude empregada por Wilde em toda sua vida.

Para além da pose, o personagem dândi assume outras características semelhantes às de Wilde, como o discurso pautado pelo chiste e a conduta considerada indecorosa pelos padrões da sociedade vitoriana. O paralelo entre o personagem dândi e o dândi Wilde torna-se ainda mais significativo diante do fato de essa figura dramática poder ser o representante da filosofia estética wildiana.

A fundamentação desse ponto de vista parte, necessariamente, de uma compreensão mais profunda a respeito dos sentidos assumidos pelo termo *dândi*, pois esse passou por modificações desde seus primeiros usos e, portanto, evoca significados diversos, alguns deles particularmente expressivos para os propósitos deste ensaio.

De acordo com *The Oxford English Dictionary*, organizado por Simpson e Weiner (1989), o substantivo inglês *dandy* tem origem desconhecida e passou a ser utilizado no fim do século XVIII. No início do século XIX, por volta dos anos 1813 a 1819, essa palavra entrou em voga em Londres. O significado que melhor se enquadra na busca pela definição da figura do dândi é “aquele que se esforça acima de tudo para se vestir elegantemente; um homem vestido elegantemente, vaidoso, ‘caprichoso’” (Simpson; Weiner, 1989, p.324, tradução nossa).<sup>3</sup>

---

3 “one who studies above everything to dress elegantly and fashionably; a beau, fop, ‘exquisite’”

O dicionário ainda oferece uma lista dos primeiros usos do termo na literatura, e Thomas Carlyle – um dos precursores de Wilde em sua busca pela autonomia da estética – consta como um dos primeiros a utilizar a palavra no décimo capítulo do terceiro volume de seu livro *Sartor Resartus*, de 1831, cujo título é “O corpo dandino”. De acordo com o texto de Carlyle (1946, p.205, tradução nossa):

Um Dândi é um Homem utilizador de Roupas, um Homem cujo ofício, posição e existência consistem no uso de Roupas. Cada capacidade de sua alma, espírito, tesouro e pessoa é heroicamente consagrada a este objetivo, o uso de Roupas de forma sábia [...]: assim, enquanto os outros vestem-se para viver, ele vive para vestir-se.<sup>4</sup>

Assim, um dândi é um homem que dá extrema importância à aparência física, podendo ser considerado, de certa forma, superficial. Entretanto, Charles Baudelaire (s. d., tradução nossa), em seu artigo “The painter of modern life”, contradiz esse argumento ao associar a figura do dândi à do filósofo, pois, de acordo com ele, o dândi eleva a estética a um patamar de filosofia:

Esses seres não têm outro estado de ser, a não ser o de cultivar a ideia da beleza em suas próprias pessoas, o de satisfazer suas paixões, e o de sentir e pensar. ... Ao contrário do que muitas pessoas irrefletidamente parecem acreditar, o dandismo não é nem mesmo um deleite excessivo com as roupas e a elegância material. Para o perfeito dândi, essas coisas não são mais que o símbolo da superioridade aristocrática da sua mente.<sup>5</sup>

---

4 “A Dandy is a Clothes-wearing Man, a Man whose trade, office and existence consists in the wearing of Clothes. Every faculty of his soul, spirit, purse, and person is heroically consecrated to this one object, the wearing of Clothes wisely [...]: so that the others dress to live, he lives to dress.”

5 “These beings have no other status, but that of cultivating the idea of beauty in their own persons, of satisfying their passions, of feeling and thinking. [...] Contrary to what many thoughtless people seem to believe, dandyism is not even an excessive delight in clothes and material elegance. For the perfect dandy, these things are no more than the symbol of the aristocratic superiority of his mind.”

Dessa forma, o dândi pratica o culto das aparências, e a pose torna-se a melhor maneira de expor seus pensamentos. Assim, a preocupação com as aparências passa a ser vista como o modo de o dândi diferenciar-se em uma sociedade em que todos apresentam características semelhantes.

Na verdade, Baudelaire, mesmo sendo figura-chave do simbolismo, exerceu um papel decisivo sobre o dândi esteta e, portanto, o dândi – “personagem”/filósofo típico do Movimento Estético – tem suas raízes vinculadas ao simbolismo. Porém, os dândis estetas ultrapassaram Baudelaire ao não se contentarem em apresentar uma pose e um comportamento marcado pela busca da beleza e ao procurarem um desenvolvimento estético mais denso, como atesta Stephen Calloway no seu capítulo “Wilde and the dandyism of the senses”, do livro *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, organizado por Peter Raby (2009, p.34, tradução nossa):

Quando Oscar Wilde [...] começou a escrever [...] “Pena, Lápis e Veneno”, [...] ele achou revelada [...] a chave para uma qualidade essencial da sensibilidade estética e decadente como tinha sido desenvolvida na Inglaterra nas décadas de 1880 e 1890. Aquela qualidade nós poderíamos definir como um *Dandismo dos Sentidos* [...]. Os dândis estetas do período do fim do século, acima de tudo, afiaram seus sentidos e cultivaram a mais rara das sensibilidades; eles fizeram da perfeição da pose da elegância seu maior objetivo e dirigiram todas suas energias lânguidas em direção ao desenvolvimento de um culto da resposta estética que começa além das noções comuns do gosto, existente além das meras considerações de moda, e operado completamente fora dos ditados de todos os cânones convencionais da moralidade.<sup>6</sup>

---

6 “When Oscar Wilde [...] began to write [...] “Pen, Pencil, and Poison”, [...] he found revealed [...] the key to an essential quality of the Aesthetic and Decadent sensibility as it developed in England in the 1880s and 90s. That quality we might define as a Dandyism of the Senses [...]. The dandy-aesthetes of the fin-de-siècle period above all honed their senses and cultivated the rarest of sensibilities; they made the perfection of the pose of exquisiteness their greatest aim and they directed all their languid energies towards nurturing a cult of aesthetic response that begins beyond ordinary notions of taste, that lies beyond

Assim, o dândi do Movimento Estético caracteriza-se por ser, sobretudo, um perfeito esteta: sua relação com a beleza é intrínseca, e a beleza torna-se seu padrão ético, pois, para os estetas, a estética suplanta a ética. A relação do dândi com a estética não é, portanto, baseada apenas na beleza física, mas, sobretudo, na beleza artística. Nesse sentido, o dândi esteta apresenta características muito comuns não apenas a Oscar Wilde, mas também a seus personagens, pois muitos deles são caracterizados como dândis.

A esse respeito, Po Fang (2004, p.189-90, tradução nossa) deixa claro o fato de Wilde acreditar ser possível a incorporação e a representação das perspectivas histórica e estética na percepção do mundo darem-se por meio do espírito crítico, e a manifestação dessa crença ocorre em Wilde por meio da figura do dândi. Ela ainda declara:

Wilde assume a pose do dândi e proclama ser o objetivo final do individualismo o de promover uma autocultura ideal que permite a um sujeito forte como ele mesmo situar-se 'em relação simbólica' à sua era e representar sua época.

Há ainda um aspecto do pensamento histórico muito mais sério e acadêmico envolvido no dandismo de Wilde. Como um resultado de seus estudos clássicos e hegelianos, ele acreditava fortemente dever-se primeiramente desenvolver uma mente madura, perceptiva e discernente para poder depois tornar-se um indivíduo independente e autônomo. [...] Avançando a ideia de Pater um passo adiante, Wilde define o crítico/artista ideal como alguém que culmina em si mesmo os desenvolvimentos evolutivos já ocorridos na história da civilização humana. Na visão de Wilde, um crítico talentoso deve ser capaz de apreciar e recriar em sua própria mente uma variação ampla de experiências humanas e a apreciar a excitação estética oferecida por essa contemplação.

Mais importante, Wilde escreveu no começo de sua carreira essa investigação histórica estar estritamente relacionada ao desenvolvimento do espírito crítico e cético da civilização humana. Ele argumenta que esse espírito crítico/histórico, surgido em um estágio inicial da história huma-

---

mere considerations of fashion, and operates quite outside the dictates of all conventional canons of morality.”



na, tem operado essencialmente como uma força antitética e revolucionária contra a autoridade estabelecida, costumes de pensamento e outras normas e expectativas sociais. [...] Através de um gosto estético refinado e espírito crítico/histórico, o paradigma estético wildeano – o crítico artista e o dândi, todos em uma mesma pessoa – examina consistentemente a ‘contemporaneidade’ do seu próprio empreendimento e da era histórica na qual ele vive. Wilde mesmo transformou suas convicções estéticas em uma poderosa crítica da estagnação e da tendência à conformidade vista por ele na sociedade vitoriana tardia.<sup>7</sup>

Dessa maneira, Fang define o dândi como o crítico/artista defendido por Wilde em seu artigo, e o dândi é, em princípio, um esteta. Assim, o dândi é uma figura conciliadora de elementos aparentemente contraditórios, mas tornados complementares por meio de sua figura. Evidentemente, para Fang, Wilde é o principal personagem de si mesmo, sendo ele o típico dândi esteta do qual ela fala.

Po Fang (*ibidem*, p. 197, tradução nossa), contudo, vai muito além em sua análise do papel do dândi, ao afirmar servir ele também como uma máscara de ficção à guisa de estratégia literária:

A máscara de um dândi também pode ser utilizada como uma estratégia literária conveniente. Diferente de Pater, que usa uma voz narrativa para traçar a mente complexa do protagonista, Wilde emprega várias

---

7 “Wilde assumes the pose of the dandy and proclaims that the ultimate goal of individualism is to promote an ideal self-culture that allows a strong individual like himself to stand “in symbolic relations” to his age and to impersonate his epoch. [...]

Most importantly, Wilde wrote early in his career that this historical inquiry is closely related to the development of the critical and skeptical spirit in human civilization. He argues that this historical/critical spirit, which arose at an early stage of human history, has been operating essentially as an antithetical and revolutionary force against established authority, custom of thought, and other social norms and expectations. [...] Through a refined aesthetic taste and historical/critical spirit, the Wildean aesthetic paradigm – the critic artist, and dandy all in one – examines consistently the “contemporaneity” of his/her own enterprise and the historical era in which he/she lives. Wilde himself turned his aesthetic convictions into a powerful critique of the stagnation and the proclivity to conformity that he saw in late Victorian society.”

máscaras para expressar seus diferentes pontos de vista sobre o mesmo assunto, dramatizando a dialética entre visões conflituosas. Essa dramatização vivifica a narração. Em vez de dar declarações simplistas, Wilde intensifica a ironia, o espírito brincalhão, e o paradoxo para obter um efeito extraordinário. O seu dandismo literário, mascarando uma mensagem séria sob epigramas divertidas e paradoxais, se torna um meio valioso de entreter a plateia: enquanto ataca a estupidez de seu tempo, ele diverte e lisonjeia seus leitores por elevá-los acima das “pessoas comuns”.<sup>8</sup>

Nesse sentido, o discurso dandino é empregado como uma poderosa ferramenta da expressão crítica e filosófica do autor, cuja voz é veiculada por meio da máscara dos personagens dândis. Como bem lembra Wilde (2007, p.1150): “o homem é o menos possível ele mesmo, quando fala em pessoa. Dê-lhe uma máscara e dirá a verdade”.

O crítico Juan Jr. (apud Bloom, 1985, p.47) tem um posicionamento análogo ao de Baudelaire, embora não faça menção ao culto à beleza e às aparências como uma característica do dândi. Para o autor, a figura do dândi wildiano é uma forma de expressão de contrariedade à sociedade:

Críticos notaram que entre os enredos sentimentais das comédias – nos quais a paixão e a seriedade predominam – e o mundo dandino dos vilões existe uma diferença irreconciliável. O eu filisteu de Wilde supostamente implora perdão da sociedade por seus excessos. [...] Enquanto isso, seu eu dandino continua a desafiar aquela sociedade e proclamar liberdade absoluta para poder expressar seus próprios gostos e valores pessoais. Dividido entre seu desdém por valores sociais vazios e seu desejo de ser aceito e admirado pela sociedade, supõe-se Wilde ter criado peças nas

---

8 “The mask of a dandy can also be used as a convenient literary strategy. Unlike Pater, who uses one narrative voice to trace the protagonist’s intricate mind, Wilde employs various masks to express his different points of view on the same subject, dramatizing the dialectic between conflicting views. Such dramatization vivifies the narration. Instead of giving straightforward statements, Wilde intensifies irony, playfulness, and paradox to an astounding effect. His literary dandyism, masking a serious message under playful and paradoxical epigrams, becomes a valuable means to entertain the audience: while attacking the follies of his time, he amuses and flatters his readers by elevating them above the ‘common people’”.

quais os assuntos e problemas são illogicamente propostos e deixados sem solução. Por exemplo, Arthur Ganz, ao explorar essa ideia do “eu dividido” de Wilde (ou melhor, de simpatias divididas), argumenta que Wilde “não poderia escrever como o satirista típico o faz, pois enquanto o satirista admira uma norma social e ridiculariza os desvios dela, o dândi wildeano é em si mesmo um desvio e ridiculariza a norma social”. A única forma de resolução nas peças pode ser encontrada na piada dandina, em que costumes externos e formais triunfam sobre disposições morais internas.<sup>9</sup>

Dessa maneira, o dândi é visto como um personagem a se rebelar contra norma imposta, ridicularizando-a, e seus chistes são a melhor forma de expressar a discordância de suas ideias.

Outro aspecto definidor do sentido do termo dândi é clarificado por Munira Mutran (2002, p.139), em seu livro *Álbum de retratos – George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX*. Segundo ela, o dândi deve possuir imensa fortuna, que lhe permitirá viver cercado pelo luxo e beleza que fazem parte de seu cenário e desfrutar de completo lazer para conversar e flamar, gozando a vida em seus múltiplos prazeres. Nesse sentido, o dândi tem como filosofia o hedonismo e coloca o prazer como objetivo de sua vida.

---

9 “Critics have remarked that between the sentimental plots of the comedies, where passion and seriousness predominate, and the dandiacal world of the villains, there exists an irreconcilable difference. Wilde’s philistine self supposedly begs pardon from society for his excesses [...] Meanwhile, his dandiacal self continues to defy that society and to proclaim absolute freedom so that he can express his own personal tastes and values. Torn between his contempt for empty social value and his desire to be accepted and praised by society, Wilde is supposed to have created plays in which the issues and problems are illogically posed and left unsolved or unresolved. For example, Arthur Ganz, in exploring this idea of Wilde’s “divided self” (better, split sympathies), contends that Wilde “could not write as the ordinary satirist does, for where the satirist admires a social norm and ridicules deviations from it, the Wildean dandy is himself a deviation and ridicules the social norm”. The only form of a resolution in the plays can be found in the dandiacal joke, where external and formal manners triumph over internal moods and morals.”

Fica evidente, portanto, não ser o dândi um personagem comum, tampouco superficial, mas o filósofo do Movimento Estético e, como tal, ele ecoa Wilde, numa representação de suas identidades como crítico e artista, personagem de si mesmo.

## O discurso dandino

O discurso do dândi é caracterizado por apresentar diversos ditos espirituosos, isto é, chistes. Em seu original em inglês, o termo mais adequado para nomear os ditos espirituosos característicos do dândi wildiano é o *wit*, e o melhor correspondente em português para o termo inglês *wit* seria o termo “chiste”. Entretanto, a tradução não possui exatamente as mesmas conotações existentes do termo em seu original em inglês.

De acordo com *The Oxford English Dictionary* (Simpson; Weiner, 1989, p.431-5, tradução nossa), o substantivo *wit* apresenta diversos sentidos, e as definições mais relevantes para este ensaio estão enquadradas em uma categoria que “denota uma qualidade (ou seu possessor)”. Assim, em inglês o substantivo pode designar tanto os ditos espirituosos quanto a pessoa que faz uso desses, e, originalmente, a palavra apresenta mais acepções de sentido que sua tradução para o português. As definições mais apropriadas, dentro dessa categoria, são as seguintes:

Capacidade mental boa ou grande; habilidade intelectual; gênio, talento, brilhantismo; rapidez e agudeza mental, perspicácia. [...] Rapidez do intelecto ou vivacidade da imaginação, com capacidade de expressão adequada; talento para dizer coisas brilhantes ou espirituosas, especialmente de uma maneira divertida. [...] Aquela qualidade do discurso ou da escrita que consiste na associação adequada de pensamento e expressão, calculada para surpreender e deleitar por sua imprevisibilidade [...]; mais tarde, sempre referente a declarações brilhantes e espirituosas de uma forma divertida. [...] Uma pessoa de grande habilidade mental; uma pessoa instruída, inteligente ou intelectual; um homem de talento ou de

intelecto; um gênio. [...] Uma pessoa de imaginação vívida, que tem a faculdade de dizer coisas espertas ou brilhantes, [...] sempre para deleitar; uma pessoa chistosa.<sup>10</sup>

Sendo o *wit* a qualidade de empregar o discurso – escrito ou oral – de maneira sagaz e brilhante, essa é também uma das principais características do dândi. Assim, seu discurso não é pautado apenas por seu poder de entretenimento, mas também pela ironia aguda, contendo diversos traços de crítica.

Dessa maneira, toda a crítica e toda a filosofia estética contida no discurso do dândi é, na maior parte das vezes, revelada por meio do *wit*, o principal recurso estilístico desse personagem-filósofo.

## O dândi em *A importância de ser prudente*

A figura do dândi está presente em diversos trabalhos de Wilde, tanto em seu romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), como nos ensaios críticos de seu livro *Intenções* (1891) e também em diversas peças, sendo particularmente enfocada na comédia *A importância de ser Prudente* (1895), a mais significativa de sua carreira dramaturgica. Neste ensaio, o foco será voltado especialmente para essa peça, em decorrência de uma questão de delimitações necessária à produção deste trabalho. Assim, nesta parte veremos como as características do dândi são incorporadas pelos personagens de *A importância de ser Prudente* e atentaremos para o paralelo existente entre o discurso dos personagens dândis e do dândi Wilde.

---

10 “Good or great mental capacity; intellectual ability; genius, talent, cleverness; mental quickness or sharpness, acumen. [...] Quickness of intellect or liveliness of fancy, with capacity of apt expression; talent for saying brilliant or sparkling things, esp. in an amusing way. [...] That quality of speech or writing which consists in the apt association of thought and expression, calculated to surprise and delight by its unexpectedness [...]; later always with reference to the utterance of brilliant or sparkling things in an amusing way. [...] A person of great mental ability; a learned, clever or intellectual person; a man of talent or intellect; a genius. [...] A person of lively fancy, who has the faculty of saying smart or brilliant things, [...] always so as to amuse; a witty person.”

Como mencionado anteriormente, para além do discurso permeado pela ironia e sagacidade, o dândi apresenta uma filosofia hedonista, refletida em *A importância de ser Prudente* por meio do discurso de João sobre o prazer: “ALGERNON. Como está, meu caro Prudente? Que é que o traz à cidade? JOÃO. Oh, o prazer, o prazer! Que outra coisa pode trazer a gente a qualquer parte?” (Wilde, 2007, p.792). Peter Raby (1995, p.34-6, tradução nossa) faz referência a esse discurso no seguinte trecho:

Um dos problemas artísticos a preocupar Wilde em suas comédias iniciais foi o relacionamento entre os dândis, a incorporação estética do estilo, e o mundo contra o qual eles eram opostos, essencialmente sério, moralista, sincero e, em consequência, verbal e dramaticamente menos colorido. [...] Em *A importância de ser Prudente*, Wilde criou um mundo no qual todos os personagens, com uma possível exceção, são dândis, vivendo, ou procurando viver, inteiramente por prazer. Algernon pergunta a João o que o traz à cidade, e João, como Prudente, replica, “Oh, o prazer, o prazer! Que outra coisa pode trazer a gente a qualquer parte?”. A alternativa é adotar, como um guardião, um tom moral elevadíssimo, e a respeito de um tom moral elevadíssimo dificilmente pode-se dizer poder ele beneficiar a saúde ou a felicidade de alguém. Algernon, à procura dos mesmos objetivos, inventou Bumbury e avisa João que se algum dia ele se casar, ele será muito feliz por conhecer Bumbury: “Um homem que se casa sem conhecer Bumbury, há de viver sempre aborrecido”. Ser Prudente, conhecer Bumbury, é construir uma vida de prazeres, e é ao mesmo tempo uma mentira, ou no mínimo uma ficção, um ato da imaginação. É um ideal com o qual tanto Gwendolen quanto Cecília estão completamente comprometidas. O pronunciamento de Gwendolen é definitivo: “Em questões de grande importância, o essencial é o estilo, não a sinceridade”.<sup>11</sup>

11 “One of the artistic problems Wilde grappled with in his earlier comedies was the relationship between the dandies, the aesthetic embodiment of style, and the world to which they were opposed, essentially serious, moralistic, sincere, and, in consequence, verbally and dramatically less colorful. [...] In *The Importance of Being Earnest*, Wilde created a world in which all the characters, with one possible exception, are dandies, living, or seeking to live, entirely of pleasure. Algernon asks Jack what brings him up to town, and Jack, as Ernest, replies, ‘Oh, pleasure, pleasure! What else should bring one anywhere?’. The alternative

Assim, para Raby, o dândi expressa a filosofia de vida proposta por Wilde – a da vida de prazeres – e, portanto, comporta-se como o portador de elementos da filosofia estética do prazer artístico.

De modo análogo, o momento no qual João revela a Algernon não desejar sair para nenhum lugar após o jantar também reflete essa filosofia hedonista:

ALGERNON: Que faremos depois do jantar? Iremos a um teatro?

JOÃO. Oh! não. Aborrece-me escutar.

ALGERNON. Bem, iremos ao clube?

JOÃO. Oh! não. Detesto conversar.

ALGERNON. Bem, poderíamos dar uma volta pelo Empire às dez?

JOÃO. Oh! não. Não posso tolerar estar vendo coisas. É tão estúpido!

ALGERNON. Então que faremos?

JOÃO. Nada.

ALGERNON. É um trabalho terrivelmente duro não fazer nada. Contudo, não me importo de trabalhar duramente, contanto que esse trabalho não tenha finalidade alguma. (Wilde, 2007, p.806)

A respeito desse trecho, em específico, Katherine Worth (in Freedman, 1996, p.125, tradução nossa) afirma:

João e Algernon não são exatamente revolucionários, mas eles trazem para dentro da peça, de tempos em tempos, uma ênfase um tanto moderna na ideia do nada, como quando eles discutem maneiras de como passar a noite.<sup>12</sup>

---

is to adopt, as guardian, a high moral tone, and a high moral tone can hardly be said to conduce very much to either one's health or one's happiness. Algernon, in pursuit of the same aims, has invented Bunbury and warns Jack that if he ever gets married, he will be very glad to know Bunbury: 'A man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time of it'. To be Ernest, to know Bunbury, is to construct a life of pleasure, which is at the same time a deception, or at least a fiction, an act of imagination. It is an ideal to which both Gwendolen and Cecily are wholly committed. Gwendolen's pronouncement is definitive: 'In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing.'"

- 12 "Jack and Algernon are not exactly revolutionaries, but they do bring into the play from time to time a rather modern emphasis on the idea of nothingness, as when they discuss ways they might spend the evening."

Isso ecoa a filosofia estética de Oscar Wilde, pois, como bem lembra Anne Varty (1998) em seu livro *A preface to Oscar Wilde* (1998), o artigo intitulado “O crítico como artista” anteriormente se chamava “A verdadeira função e o valor da crítica; com algumas anotações sobre a importância de não fazer nada”. De fato, em “O crítico como artista” – ensaio crítico constituído como diálogo, no qual dois personagens, Gilberto e Ernesto, discutem questões estéticas –, Wilde (2007, p.1143), por meio do personagem Gilberto, traz como um dos princípios estéticos a contemplação, e sobre o assunto ele afirma:

[...] não fazer absolutamente nada é a coisa mais difícil do mundo, a mais difícil e a mais intelectual. Para Platão, apaixonado pela sabedoria, era essa a mais nobre forma de energia. Para Aristóteles, apaixonado pela ciência, era também a forma mais nobre da energia [...]. O eleito vive para não fazer nada.

A respeito desse trecho do ensaio crítico, Anne Varty (1998, p.205) declara:

Os dois homens que são intermitentemente conhecidos como Prudente fornecem uma ilustração jocosa do princípio que Wilde apresenta em “O crítico como artista”. [...] Como farsa, escapismo [...], *A importância de ser Prudente* triunfalmente desafia os valores utilitários em uma época utilitária.<sup>13</sup>

Nesse sentido, Algernon em *A importância de ser Prudente* é, assim como Gilberto em “O crítico como artista”, o personagem cuja voz representa a voz de Wilde, pois, por ele, podem ser entrevistados os preceitos estéticos wildianos. Obviamente Algernon não é o único por meio do qual os princípios estéticos são explicitados na peça. Porém, ele é o personagem cuja voz apresenta maior número de referências

---

13 “The two men who are intermittently known as Ernest provide a joking illustration of the principle Wilde puts forward in ‘The Critic as Artist’ [...]. As farce, escapism, [...], *The Importance of Being Earnest* triumphantly defies utilitarian values in a utilitarian age.”



a esses princípios. Dessa maneira, cada um dos personagens, como dândis, torna-se suporte dos preceitos estéticos, e concomitantemente caracteriza-se por ser elemento de crítica às normas: como visto, o dândi abrange elementos estéticos e críticos, sendo ele o elo entre as críticas estética e social existentes na peça.

Como mencionado, uma das principais características do dândi é seu discurso cheio de chistes, uma ferramenta de veiculação de diversos sentidos – sejam eles filosóficos, críticos ou estéticos. A consagração de Wilde como artista deu-se especialmente pelo fato de ele sempre utilizar ditos espirituosos e frequentemente críticos em seus discursos públicos, e o reconhecimento de seu talento dramático está associado ao fato de seus personagens compartilharem dessa mesma característica. Em *A importância de ser Prudente*, diversos personagens utilizam o chiste como forma de expressão de seus pensamentos, e, a esse respeito, Juan Jr. (apud Bloom, 1985, p. 50, tradução nossa) faz a seguinte declaração:

Os chistes sutis e delicados de Wilde, então, não são alívio cômico, mas “libertação séria”. Apesar de não ter um enredo sério e nenhum personagem realmente crível, Wilde alcança um efeito peculiar ao contrapor a ágil crítica com os absurdos da ação. Assim, é quase impossível identificar sua “filosofia” a fim de aprová-la ou denunciá-la. [...] A aparência suave, sólida do aristocrata, refletindo um vazio interior, está igualada pelas inversões de padrões para revelar o que esses padrões realmente significam: a honestidade é o mesmo que a falsa seriedade, o pedantismo é o mesmo que a hipocrisia, etc. [...] Wilde assegura a atitude irônica para com a vida enxergar mais que a superfície ilusória e trivial com a qual a realidade diária nos confronta.<sup>14</sup>

---

14 “Wilde’s subtle and delicate witticisms, then, are not comic but ‘serious relief’. Although he has no serious plot and no really credible character, Wilde achieves a peculiar effect in counterpointing agile criticism with the absurdities of action. Thus one can hardly catch his ‘philosophy’ in order to approve or denounce it. [...] The aristocrat’s smooth, solid appearance reflecting inner emptiness, is matched by the inversions of standards so as to disclose what these standards really mean: earnestness is equated with false seriousness, priggishness with hypocrisy etc. [...] Wilde holds that the ironic attitude to life sees more than the deceptive, trivial surface that everyday reality confronts us with.”

Desse modo, por meio do discurso dos personagens é possível perceber uma inversão dos valores morais e dos costumes tradicionais da aristocracia vitoriana, sendo essa inversão um modo sutil de crítica.

Na peça, Algernon representa o dândi esteta como aquele que ridiculariza a norma e configura-se como um desvio dela, pois ele se desvia da norma moralista de sua sociedade ao fingir ser alguém que não é, ridicularizando as imposições de conduta e comportamento da sociedade vitoriana. Nesse sentido, o dândi Algernon é um personagem um tanto subversivo e, por meio de sua voz, pode-se entre ouvir uma crítica aguda contra todos os elementos da sociedade representados por ele.

Na verdade, Algernon é o personagem que mais faz inversões entre o sério e o trivial:

ALGERNON. Agora uma coisa: se eu conseguir entretê-la durante dez minutos, para que você tenha ocasião de fazer seu pedido de casamento a Gwendolen, poderei jantar com você esta noite no Willis?

JOÃO. Acho que sim, se você fizer questão.

ALGERNON. Sim, mas deve levar isso a sério. Detesto as pessoas que não são sérias quando se trata de comida. É uma demonstração de grande vulgaridade da parte delas. (Wilde, 2007, p.797)

Algernon, como dândi, é um personagem dado a fazer frases espirituosas e cômicas e, por meio dele, o riso é ocasionado muitas vezes, como se pode ver no trecho a seguir, no qual Algernon pergunta a João se seu pedido de casamento a Gwendolen foi bem sucedido:

ALGERNON. Correu tudo bem, meu velho? Não me diga que Gwendolen lhe passou a tábua? Sei que é costume dela. Está sempre recusando pretendentes. Acho que é um mau costume dela.

JOÃO. Oh! Com Gwendolen correu tudo às mil maravilhas. Pela parte que lhe cabe, estamos noivos. A mãe dela é que é perfeitamente intolerável. Nunca encontrei megera igual... não sei realmente com que se parece uma megera, mas estou certíssimo de que Lady Bracknell é uma. Seja como for, é um monstro, sem ser mitológico, o que é um tanto injusto... peço-lhe perdão, Algy. Acho que não deveria falar dessa forma de sua tia na sua presença.

ALGERNON. Meu caro rapaz, gosto de ouvir falar mal de meus parentes. É a única coisa que os torna toleráveis. Os parentes são, simplesmente, uma porção de gente aborrecida que não tem a mais remota noção de como se deve viver, nem o mais ligeiro instinto de quando se deve morrer. (ibidem, p.804-5)

Ele é irônico, astuto, mordaz, sutil, intrigante e inteligente, e todas essas características ficam evidentes por meio do seu discurso pontuado pelo chiste. Ele, contudo, não é o único personagem a utilizar chistes em seus diálogos. João, Gwendolen, Cecília e Lady Bracknell também o fazem, e, embora as definições do termo frisem ser o dândi um personagem tipicamente masculino, pretendemos documentar que os personagens femininos também possuem características comuns ao dândi, e alguns de seus traços mais peculiares – como o brilhantismo de seu diálogo e sua conduta imoral – estão presentes também nos personagens femininos. Por essa razão, as mulheres de *A importância de ser Prudente* também podem ser caracterizadas como dândis. Desse modo, por meio da demonstração dessas características, o objetivo é esclarecer que todos os personagens possuidores de um discurso permeado pelas ideias dandinas corroboram não apenas para o entretenimento da plateia, como também para a dispersão da filosofia estética existente na peça.

João, no papel de protagonista da peça, também contribui, à sua maneira, para a comicidade dessa, bem como para a disseminação dos princípios estéticos wildianos. No entanto, ele declara não gostar de conversas irônicas ou espirituosas. Isso fica ainda mais claro no seguinte trecho:

JOÃO. Estou mais do que farto de frases de espírito. Hoje em dia toda gente é espirituosa. Não se pode ir a parte alguma sem encontrar pessoas espirituosas. A coisa chegou a tornar-se uma verdadeira calamidade pública. Só peço a Deus que deixe ainda alguns pobres de espírito.

ALGERNON. É o que não falta.

JOÃO. Gostaria muitíssimo de encontrá-los. A respeito de que falamos eles?

ALGERNON. Os pobres de espírito? Oh! A respeito dos espirituosos, sem dúvida.

JOÃO. Que pobres de espírito! (ibidem, p.805)

Assim, João declara-se avesso a declarações espirituosas, embora acabe utilizando-as em seu discurso, e, algumas vezes, ele demonstra possuir algumas características similares a Algernon. De acordo com Joseph Loewenstein, em um artigo denominado “Wilde and the Evasion of Principle”, compilado no livro *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, de Jonathan Freedman (1996, p.116-17, tradução nossa):

Frequentemente objeta-se que todos os personagens de Wilde falam de forma mais ou menos parecida, que os personagens são todos mais ou menos os mesmos. Mas João Worthing não conversa da mesma maneira que Algernon Moncrieff. Ele aspira conversar como Algernon, aspira a urbanidade máxima de um Algernon, mas ele é terrivelmente falho nisso. Ele perde sua cigarreira [...], não consegue mais que um ou dois bolinhos para si, para comer no terceiro ato e umas poucas porções de pão com manteiga no primeiro, enquanto Algernon se entope com os sanduíches de pepino e consegue comer quase todos os bolinhos. O fato é que João está muito concentrado na honestidade. Suas desonestidades estão a serviço do namoro mais formal e sem imaginação, ao passo que Algernon é desonesto para conseguir flertar apaixonadamente.

Antes da viagem para o solar de João em Hertfordshire, as desonestidades de Algernon estiveram sempre a serviço da desonestidade mesmo. Mas a desonestidade e o flerte têm o mesmo nome para Algy; ambas são chamadas “Bumburismo”. [...] A elegância da fachada de João é constantemente traída pela honestidade interior. Em Wilde [...] a concentração é um tipo de distração.<sup>15</sup>

---

15 “It is often objected that Wilde’s characters all talk more or less alike, that the characters are all more or less the same. But Jack Worthing does not talk like Algernon Moncrieff. He aspires to talk like Algernon, aspires to the masterful urbanity of an Algernon, but he is a dreadful failure at it. He loses his cigarette case [...], fails to get more than a muffin or two of his own to eat in the third act and a few portions of bread and butter in the first, while Algernon gorges on the cucumber sandwiches and gets almost all of the muffins. The fact is that Jack is too much in earnest. His deceptions are in service of the most formal and pedestrian courtship, whereas Algernon deceives in order to flirt wildly. Before the trip to Jack’s place in Hertfordshire, Algernon’s deceptions had always been in service of nothing but deception itself. Both deception and flirtation have the same name for Algy; both are called “Bunburying”. [...] The elegance of Jack’s façade is constantly being betrayed by the earnestness within. In Wilde [...] concentration is a kind of distraction.”

Embora João não tenha o mesmo talento de Algernon para dizer coisas brilhantes ou espirituosas, especialmente de uma maneira divertida – e isso se deve ao fato de ele se preocupar grandemente com sua vida dupla –, pela voz dele também ressoam os princípios filosóficos hedonistas. Assim, ele também ecoa Wilde e, portanto, ele é também um dândi.

Gwendolen, do mesmo modo, é dada a fazer declarações irônicas, a fim de manipular João para ele atender seus pedidos. Além disso, ela desafia as convenções sociais vitorianas quando recebe seu pedido de casamento de João:

JOÃO. Gwendolen, tenho que ir batizar-me imediatamente... quero dizer é preciso que nos casemos imediatamente. Não há tempo a perder.

GWENDOLEN. Casar, Sr. Worthing?

JOÃO. (estupefato.) Bem... é claro! Você sabe que eu a amo e você me levou a acreditar, Srta. Fairfax, que eu não lhe era completamente indiferente.

GWENDOLEN. Eu o adoro. Mas você ainda não me pediu em casamento. Nada disse absolutamente a respeito de casamento. O assunto não chegou mesmo a ser tocado.

JOÃO. Pois bem... posso fazer o pedido agora?

GWENDOLEN. Acho que seria uma oportunidade admirável. E para evitar-lhe qualquer possível decepção, Sr. Worthing, creio que lhe devo dizer, com toda a franqueza e de antemão, que estou plenamente decidida a dar-lhe o sim.

JOÃO. Gwendolen!

GWENDOLEN. Sim, Sr. Worthing, que tem o senhor a dizer-me?

JOÃO. Bem sabe o que lhe diria.

GWENDOLEN. Sim, mas não o diz.

JOÃO. Gwendolen, quer casar-se comigo? (Ajoelha-se.)

GWENDOLEN. Claro que quero, meu bem! Quanto tempo levou para dizer isto! Receio que tenha muito pouca experiência em matéria de pedidos de casamento.

JOÃO. Meu amor, nunca amei ninguém mais no mundo senão você.

GWENDOLEN. Sim, mas os homens se declaram muitas vezes para exercitar-se. Sei que meu irmão Geraldo o faz. Todas as minhas amigas

mo dizem. Que maravilhosos olhos azuis você tem, Prudente. Azuis, perfeitamente azuis. Espero que sempre me olhe desse jeito, sobretudo quando houver gente presente. (Wilde, 2007, p.800-1)

Assim, ela o manipula, forçando-o a fazer seu pedido de casamento da maneira tradicional, e o fato de sempre incentivá-lo dando sua resposta antecipadamente é uma quebra do “protocolo” usual. Isso demonstra a ousadia de Wilde em quebrar as convenções sociais e é uma manifestação de sua displicência em relação a elas.

Já Cecília, embora use de expressão mais simples e sincera, mostra-se sagaz, brilhante e autoconsciente. Contrariando as expectativas de Algernon, ela não é uma tola mocinha romântica, como pode ser visto no seguinte trecho:

ALGERNON. (tirando o chapéu.) Seguramente é a minha Primitiva Cecília.

CECÍLIA. O senhor se engana de modo estranho. Chama-me primitiva, mas na realidade creio que estou mais crescida do que acontece habitualmente para a minha idade. (Algernon olha para ela um pouco assombrado.) Mas sou a Prima Cecília. Já vejo pelo seu cartão que o senhor é o irmão do Tio João, meu Primo Prudente, o perverso do meu Primo Prudente.

ALGERNON. Oh! Não sou realmente perverso, Prima Cecília. Não deve pensar que sou perverso.

CECÍLIA. Se não é, tem-nos estado certamente enganando, duma maneira muito imperdoável. Espero que não tenha estado levando uma vida dupla, fingindo ser mau e sendo na realidade bom o tempo todo. Isto seria uma hipocrisia. (ibidem, p.811)

Essas correções feitas por ela sobre muitos dos dizeres de Algernon o deixam assombrado, pois ele não esperava encontrar uma moça tão certa sobre seus pontos de vista. Sua manifestação de condenação à hipocrisia, ao contrário do que possa parecer, não a torna uma moralista: de fato, ela possui um grande fascínio pela ideia da fraqueza de caráter e, dessa forma, espera ser Algernon verdadeiramente um perverso. Nesse sentido, ela desafia as convenções e ridiculariza a norma e, logo, possui características de dândi.

Lady Bracknell, por sua vez, pode ser considerada dândi pelo fato de suas declarações, embora não intencionalmente, soarem extremamente críticas e irônicas. Seu discurso sobre a educação é um bom exemplo:

LADY BRACKNELL. Não aprovo que coisa alguma se intrometa com a ignorância natural. A ignorância é como um delicado fruto exótico: tocá-lo é fazer desaparecer a penugem. A teoria da educação moderna é total e radicalmente errada. Felizmente, pelo menos na Inglaterra, a educação não produz o menor efeito. Se o produzisse, representaria um sério perigo para as classes altas e provavelmente daria lugar a atos de violência em Grosvenor Square. (ibidem, p.802)

Assim, Lady Bracknell demonstra apresentar uma grande consciência da desigualdade social da qual participa e, estando, obviamente, em uma classe socioeconômica a proporcionar-lhe maior benefício, não gostaria que a educação produzisse efeitos, pois isso ameaçaria sua condição socioeconômica. Portanto, ela está consciente da realidade a seu redor e deliberadamente escarnece dessa realidade.

Isso vai ao encontro do retratado da sociedade vitoriana, feito por Wilde de maneira irônica e jocosa: seus costumes, suas regras de comportamento, sua hipocrisia, tudo fica latente por meio do enredo e do diálogo. Uma das primeiras falas de Lady Bracknell na peça explicita esse retrato social:

LADY BRACKNELL. Sinto ter chegado um pouco tarde, Algernon, mas fui obrigada a ir ver a nossa cara Lady Harbury. Não havia estado lá desde a morte do pobre marido dela. Nunca vi uma mulher mudar tanto. Parece inteiramente vinte anos mais jovem. [...]

ALGERNON. Disseram-me que ela, de tanto desgosto, ficou completamente louca.

LADY BRACKNELL. A cor mudou realmente. O que não posso dizer, sem dúvida, é qual tenha sido a causa. (ibidem, p.798)

Os comentários sobre pessoas pertencentes à sociedade – embora essas nem mesmo apareçam na peça – tornam o retrato cada vez mais fidedigno: eles são irônicos, mordazes e maledicentes, típicos dos

membros da alta sociedade vitoriana. É a voz de Wilde criticando o mundo a seu redor.

Como afirma Fang, Wilde utiliza-se das máscaras dos personagens dândis para realizar sua crítica: emprega o diálogo como uma forma literária para veicular seus pontos de vista, pois por meio do diálogo, ele pode apresentar diversos pontos de vista, isto é, pode “expor o tema sob todos os aspectos” (Wilde, 2007, p.1151), conseguindo um resultado fantástico: uma crítica irônica capaz de atacar e entreter simultaneamente. Essa máscara de ficção não é utilizada apenas na peça *A importância de ser Prudente*, como também na crítica literária wildiana, e em ambas a “dramatização da dialética” (Fang, 2004) adquire dimensões dúbias, mas com o propósito da verdade. Sendo a forma literária de seus ensaios críticos a mesma de sua peça teatral, pode-se encarar tanto uma quanto a outra como obras de arte e obras críticas: as características de uma obra crítica são semelhantes às da obra de arte, pois uma interpenetra-se na outra, formando um conjunto dificilmente dissolvido.

## Conclusão

Este ensaio partiu da concepção de a representação identitária de Oscar Wilde estar vinculada à figura do dândi, um personagem comum em suas peças, ensaios críticos e até mesmo em seu único romance. Procuramos comprovar que a voz e o discurso do dândi apresentam ressonâncias das concepções estéticas, filosóficas, críticas e artísticas wildianas especificamente em sua peça *A importância de ser Prudente*, sendo possível, assim, perceber as manifestações do autor na obra.

Ao fim desta análise, ficou evidente estarem os personagens dândis da peça não apenas ao serviço do riso, como também da expressão dos pensamentos de Wilde. Cada um deles apresenta nuances irônicas e duais nas manifestações de suas identidades: o contraponto entre o comportamento padrão e a conduta dos personagens wildianos torna a peça um retrato social satírico e leva à reflexão sobre o papel do dândi na era vitoriana – como essa figura se posiciona em relação a



sua filosofia artística e aos padrões rigorosos, muitas vezes hipócritas, da sociedade da qual participa? Wilde viveu esse conflito, mas perdeu a batalha: os moldes vitorianos mostraram-se rígidos demais para ele e, sem conseguir enquadrar-se na “forma”, ele acabou banido de um círculo social que alegava amá-lo.

Obviamente, o fim trágico de Wilde não é retratado na comédia *A importância de ser Prudente* – provavelmente, ele nem mesmo era previsto quando da elaboração da peça. Isso nos leva de volta à questão da figura do dândi, pois ela, de fato, torna-se a representação do duplo em Wilde: o artista e o crítico, o filósofo e o esteta. Esses elementos combinados tomam uma forma terceira, na qual todas essas características são amalgamadas: o dândi.

Nesse sentido, cada um dos personagens retrata parte dessas características – em alguns casos, todas juntas: Lady Bracknell, como uma caricatura da alta sociedade, tem em seu discurso uma representação da crítica social de Wilde à hipocrisia vitoriana; Gwendolen e Cecília, em seu desafio das normas e em seu desejo de levar uma conduta mais próxima da imoralidade, manifestam o lado esteta de Wilde – aquele a acreditar ser a beleza a supremacia de todas as coisas, de modo a colocar a estética em um patamar mais elevado que o da ética; João, por sua vez, em seu anseio de viver pelos prazeres da vida, associa-se ao filósofo hedonista; finalmente, Algernon é aquele a incorporar o papel do *alter ego* de Wilde, pois reúne todas as facetas wildianas sob a pele do dândi. É ele, afinal, a dar declarações de sua filosofia estética, fazer críticas ferrenhas – embora divertidas – à sociedade vitoriana, anunciar seu desprezo às convenções e *posar* de artista na invenção da narrativa de seu amigo inválido Bunbury.

Dessa maneira, ao escrever sua comédia mais famosa, Wilde inscreve-se nela, deixando marcas de sua identidade, num desejo não apenas de expressar sua “personalidade irrepreensivelmente afiada” (Archer apud Varty, 1998, p.205), mas também – ao contrário do declarado por Archer<sup>16</sup> – de promover seus próprios princípios e criar

---

16 “It is delightful to see, it sends wave after wave of laughter curling and foaming round the theatre; but as a text for criticism it is barren and delusive... What can

seus próprios cânones e convenções. E nisso, ele é extremamente bem-sucedido.

## Referência bibliográficas

- BAUDELAIRE, C. P. *The painter of Modern Life*. Trans. P. E. Charvet. Disponível em: <[http://www.dandyism.net/?page\\_id=178](http://www.dandyism.net/?page_id=178)>. Acesso em: 15 dez. 2010.
- BLOOM, H. (Ed.) *Oscar Wilde*. New York: Chelsea House, 1985.
- CARLYLE, T. *Sartor Resartus*. New York: Dutton, 1946.
- FANG, P. Style as the Man: The Aesthetics of Self-(Re)Construction in Pater, Wilde, and Yeats. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, v.30, n.1, p.169-202, 2004.
- FREEDMAN, J. *Oscar Wilde, A Collection of Critical Essays*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- MUTRAN, M. H. *Álbum de retratos – George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- RABY, P. (Ed.) *The importance of being Earnest: A reader's companion*. New York: Twayne Publishers, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- SIMPSON, J. A.; WEINER, E. S. C. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1989.
- VARTY, A. *A preface to Oscar Wilde*. London: Longman, 1998.
- WILDE, O. *Obra completa*. Trad. José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

---

a poor critic do with a play which raises no principle, whether of art or morals, creates its own canons and conventions, and is nothing but absolutely willful expression of an irrepressibly witty personality?" (Critical Heritage, 189-190, apud Varty, 1998, p.205).



# 9

## MALINCHE:

### UM MITO MEXICANO REVISTO

*Roxana Guadalupe Herrera Alvarez*<sup>1</sup>

#### **As origens do México**

O território mexicano abriga atualmente diversas etnias indígenas cujas origens remontam há séculos antes da nossa era. Essas culturas se estabeleceram em diversas regiões do México em variadas épocas. Isso imprime ao povo mexicano hodierno uma feição altamente complexa. E essa complexidade, ancorada em suas origens múltiplas, torna a visão do mexicano, em relação a si mesmo, fragmentada. Uma vez que o substrato cultural em que se move congrega uma herança cultural milenária indígena, que emerge na culinária, na arquitetura, nas vestimentas, na arte, junto com a herança cultural proveniente da Espanha, país cuja cultura é também ricamente complexa, tem-se uma nação constantemente chamada a contemplar e questionar sua identidade.

Como observa Carlos Fuentes (2001, p.95-9) em sua obra *O espelho enterrado*, o território mexicano foi ocupado por muitos povos indígenas que ali permaneceram durante alguns períodos para cons-

---

<sup>1</sup> Professora assistente Departamento de Letras Modernas do Ibilce/Unesp e atua no ensino de Literatura Espanhola e Literatura Hispano-Americana no curso de graduação em Letras..

truir seus núcleos urbanos cujos vestígios continuam surpreendendo estudiosos e curiosos. Dentre esses povos, mencionam-se os olmecas, que surgiram na costa do golfo do México cerca de 900 a. C. e foram se espalhando pelas terras do centro dando origem a outros grupos; os maias, que se disseminaram pelo sul do México e pela península de Yucatán, cuja época de apogeu e declínio se deu entre os anos 600 e 900 d. C.; os toltecas, descendentes dos maias, que ocuparam a região central do México antes da chegada dos astecas e que desapareceram por volta do século XII; os astecas, que consolidaram seu império a partir de 1325 d. C. e cuja queda aconteceu em 1521 com a chegada dos espanhóis.

Como é sabido, o povo asteca veio dos desertos da América do Norte até o México central guiado pelo deus da guerra Huitzilopochtli e pelo seu sacerdote Tenoch, e se estabeleceu no Vale do México no século XIV. Os astecas chegaram como andarilhos, guiados pelo mandado de seu deus: construir um grande império no local onde encontrassem uma águia pousada num cacto devorando uma serpente. Esse local foi encontrado no meio de uma ilha do lago Texcoco e ali fundaram a grande cidade de Tenochtitlán. Com o passar do tempo, os astecas expandiram seus domínios e escravizaram diversos grupos indígenas da região. Cobravam altos tributos e mantinham esses povos sob seu férreo domínio. Muitos dos habitantes desses grupos submetidos eram sacrificados aos deuses numa cerimônia que incluía a extração do coração do sacrificado. Esse cruento sacrifício tinha o propósito de garantir a ordem das coisas, por meio da alimentação dos deuses pelo sangue humano, e a manutenção do mundo conhecido.

Com a chegada de Hernán Cortés (1485-1547) à ilha que hoje compreende a República Dominicana e o Haiti, chamada nessa época La Española, em 1504, inicia-se um longo processo que culminará na conquista do império asteca. Cortés ganha a confiança das altas autoridades da ilha La Española e participa da expedição a Cuba, em 1511, desempenhando cargos burocráticos. Alguns anos depois, em 1519, é enviado numa missão que tem como objetivo explorar o território mexicano para avaliar a possibilidade de mandar tropas para a conquista dessa terra. Mas Cortés desobedeceu às ordens e empreendeu

a conquista do México e a fundação de cidades. Como foi observado, Cortés chega ao Golfo do México em 1519 e empreende uma longa viagem até o Vale do México, na região central. Nesse percurso, Cortés chega a Tabasco e recebe do cacique maia da cidade um grupo de vinte mulheres jovens, como presente. Entre elas se encontrava Malinalli ou Malintzín (1504?-1527).

## Malinalli, Malintzín, Marina, Malinche

Essa jovem indígena seria posteriormente batizada com o nome cristão de Marina e passou a ser conhecida na história mexicana como Malinche. Marina ou Malinche, graças à sua inteligência e conhecimento de línguas indígenas, nauatle e maia, transformou-se, aos poucos, na companheira, intérprete e conselheira de Cortés em terras mexicanas. Sem a colaboração decisiva de Malinche, Cortés provavelmente teria enfrentado grande número de obstáculos que retardariam o processo da conquista do México. Diz-se dela:

Descrita pelo cronista da expedição, Bernal Díaz del Castillo, como mulher “bonita, desenvolta e audaciosa”, tinha por nome indígena Malintzin, palavra que indicava ter nascido sob o signo da contenda e do infortúnio. Seus pais venderam-na como escrava; os espanhóis passaram a chamá-la de *doña* Marina, mas seu povo a apelidou Malinche, a mulher do conquistador, e traidora dos índios. Com qualquer destes nomes, todavia, a mulher teve desde então um destino extraordinário. Transformou-se, para Cortés, em *mi lengua* (minha língua), pois ele a tornou, além de sua amante, sua intérprete. Seria a língua que deveria guiá-lo ao longo e para o alto do império asteca, mostrando-lhe que algo estava podre naquele reino, onde de fato havia grande insatisfação e o poder caminhava sobre pés de barro. (Fuentes, 2001, p.111)

Essa descrição foi incorporada à história oficial e, desse modo, foi se construindo a figura de Malinche como o epítome da traição: alguém que é capaz de abandonar os valores de sua raça para entregar tudo ao estrangeiro invasor, como também explica Octavio

Paz (2002, p.202-27) em seu ensaio “Los hijos de la Malinche” [Os filhos da Malinche].

Na verdade, o nome Malinche significa “o senhor de Malinalli” e era dado a Cortés, segundo relata Bernal Díaz del Castillo, um cronista da época da conquista. Posteriormente, o qualificativo passou a designar a figura de Malinalli ou Marina. Octavio Paz observa em seu ensaio “Os filhos da Malinche”, incluído na obra *O labirinto da solidão*, que cada grupo social possui um repertório de expressões que dão vazão à ira ou à alegria. Para o mexicano, uma dessas expressões é “¡hijos de la Chingada!”. O termo “la Chingada” se refere à mãe, como figura mítica. Para o imaginário mexicano, descrito por Octavio Paz, é a representação da mãe que sofreu passivamente todos os significados possíveis do verbo “chingar”. Esse verbo pode significar restos de algo, ideia de fracasso, agredir. O verbo denota violência e, nesse sentido, significa também ferir, rasgar, destruir, violentar. Este último significado adquire, segundo Paz, uma dimensão profunda no imaginário mexicano porque, de algum modo, o mexicano sabe que existe a possibilidade de “chingar” ou “ser chingado”, isto é, humilhar, castigar, ofender ou ser humilhado, castigado, ofendido. Vê-se a sociedade como uma arena na qual combatem os fortes (*los chingones*) e os fracos (*los chingados*). Mas, em seu sentido profundo, “la Chingada” é a mãe violentada ou seduzida por meio de enganos. “Hijo de la Chingada” é o produto da violência sexual ou do engano. Reside nisso a força ofensiva de seu significado: segundo Paz, para o espanhol, a ofensa contida na expressão “hijo de puta” está em ser filho de uma mulher que se entrega voluntariamente a qualquer um. Para o mexicano, a ofensa contida na expressão “hijo de la Chingada” é a de ser fruto de um estupro. Isso se relaciona estreitamente com a noção das origens dos mexicanos: a conquista foi uma violenta entrada do mundo espanhol no mundo mexicano, que foi destruído. Muitas índias foram violentadas pelos conquistadores espanhóis, mas o símbolo da entrega passiva e inerte à violência do conquistador é Malinche.

Segundo Paz, Malinche se oferece voluntariamente a Cortés, no entanto ele a esquece quando Malinche deixa de ser útil. Ela se transformou na imagem que representa as mulheres indígenas fascinadas,

violentadas ou seduzidas pelos espanhóis. E, segundo Paz, da mesma forma que o filho não perdoa a mãe que o abandona para ir procurar o homem que ela ama, assim o mexicano não perdoa a traição da Malinche. Ela encarna a submissão ao estrangeiro. Por isso o termo “*malinchista*” se aplica ao mexicano que deseja que o México se abra completamente ao elemento estrangeiro. Segundo Paz, a expressão “*hijo de la Chingada*” é, para o mexicano, o grito que condena sua origem híbrida. A permanência das figuras históricas de Cortés e Malinche entre os mexicanos denota a presença de um conflito secreto, ainda não resolvido pelos mexicanos. Ao repudiar a figura de Malinche, o mexicano rompe com seu passado, renega de suas origens e penetra sozinho na vida histórica. O mexicano não deseja ser nem índio nem espanhol, também não deseja ser descendente deles. Não deseja ver-se como mestiço, prefere ser filho do nada, começar em si mesmo, segundo Paz.

Essa perspectiva da figura de Malinche, do modo como Paz a constrói, permite entrever que na cultura mexicana, durante muitos anos, o processo da conquista espanhola foi visto como essencialmente destrutivo. Já havia grandes culturas no México tomado por Cortés. Existia, entre os astecas, uma organização social complexa, um sistema político e econômico baseado na escravidão de outros grupos indígenas, havia uma religião que explicava a origem do mundo e seu funcionamento a partir de um panteão no qual existia um deus para cada fenômeno natural, para cada atividade humana. Mas os astecas eram uma cultura predatória e foi precisamente essa característica a que motivou a vitória de Cortés sobre eles. O conquistador espanhol explorou ao máximo as desavenças existentes entre o império asteca e os demais grupos indígenas subjugados e escravizados por esse império:

Os astecas haviam conquistado a maior parte dos outros povos da América Central, mas sua dominação se baseava no terror, não no apoio da população; e alguns reinos, como o de Tlaxcala, ainda haviam conseguido manter sua independência, lutando constantemente contra o poder do México e preparando-se para o tempo da vingança. (Fuentes, 2001, p.111, 113)



Com alianças importantes feitas por meio da comunicação mediada por Malinche, e um número expressivo de guerreiros dispostos a aderir à causa de Cortés, os espanhóis tomaram Tenochtitlán em 1521. No entanto, outro fator determinante para a queda dos astecas foi o fato de o imperador Montezuma ter acreditado em presságios que prometiam a volta do deus Quetzalcoátl. Como observa Carlos Fuentes (2001, p.109):

Os grandes festivais do mundo asteca não eram senão expressão externa e cerimonial da relação interativa do destino com a natureza, da vida vivida como mito, um mito que não era somente representado, mas em que se acreditava de maneira vital, e se punha em prática. O melhor exemplo é o de uma das versões da lenda de Quetzalcóatl, tal como a transmitiram ao padre Bernardino de Sahagún, no México, alguns indígenas, e segundo a qual Quetzalcóatl provocou a inveja dos deuses menores do panteão. Um deles, diabrete obscuro e eternamente jovem de nome Tezcatlipoca, que quer dizer “espelho fumegante”, disse aos outros demônios: “Visitemos Quetzalcóatl e levemos-lhe um presente.” Dirigindo-se ao palácio do deus, na cidade de Tula, entregaram-lhe o presente, envolto em algodão.

– O que é? – perguntou Quetzalcóatl, enquanto o desenrolava.

Era um espelho. O deus se viu refletido, e gritou. Achava que, por ser um deus, não tinha face. Agora a via, sua própria face, refletida no espelho. Era, afinal, um rosto de homem, o rosto de sua própria criatura. Uma vez que possuía um rosto humano, devia ter também um destino humano.

Os demônios noturnos desapareceram, guinchando exultantemente, e nessa noite Quetzalcoátl bebeu até o estupor e fornicou com a irmã. No dia seguinte, cheio de vergonha, embarcou numa balsa de serpentes e navegou para o Oriente. Prometeu que retornaria numa data determinada, o *Ce Ácatl*, o Dia da Cana, no calendário asteca.

Cortés explorou essa lenda do retorno de Quetzalcóatl que, curiosamente, coincidiu com a chegada ao México da expedição capitaneada por Cortés na quinta-feira santa de 1519, precisamente no Dia da Cana, *Ce Ácatl*. No ano anterior a esse, presságios terríveis se manifestaram em Tenochtitlán: as águas do lago Texcoco subiram derrubando construções, cometas riscavam os céus, mulheres saíam à meia-noite

lamentando a morte dos filhos. Todos esses augúrios ganharam dimensão real com o aviso da chegada de “casas flutuantes [que] se haviam aproximado vindas de Oriente, trazendo homens vestidos de ouro e prata, montados em animais de quatro patas. [...] Os deuses tinham voltado. A profecia se cumprira” (ibidem, p.110).

Cortés mascarou suas verdadeiras intenções, confundindo Montezuma, o qual abdicou do seu reino e o entregou a Cortés, pensando estar devolvendo-o ao deus, fato que surpreendeu seus súditos e o levou a uma morte misteriosa, até hoje não se sabe ao certo se Montezuma morreu apedrejado pelos seus súditos ou se foi assassinado pelos espanhóis.

Como é possível apreciar, o papel de Malinche no cenário cultural mexicano se funde com a necessidade de explicar e compreender as origens. Disso depende a sensação de coesão e identidade que sustenta um dado grupo social. Observa Luiz Costa Lima (2006, p.15):

De acordo com a experiência sociocultural do Ocidente, o mito é um magma discursivo; concentração das respostas plurais às necessidades mentais de um grupo humano. Sem se confundir com os enunciados poético, filosófico, religioso, com frequência ele os inclui. É de se presumir que sua formulação tenha sido precedida pelo domínio dos meios técnicos mais elementares, sem os quais a mera preservação dos grupos teria estado ameaçada. O mito não veste, não alimenta nem ensina a abrigar o corpo. Ao ser elaborado, já encontrava seu agente de posse das condições mínimas de cobrir-se, de colher e de adaptar-se às condições ambientes. Ele responde a outro tipo de carência: oferece uma explicação para as relações que o grupo privilegia, para suas instituições e costumes; para a natureza que cerca o homem e para os poderes que o teriam engendrado.

Dessa forma, a Malinche constitui, na atualidade, uma figura mítica cuja natureza mutável pode ser apreciada na evolução de sua identidade. No início, Malinche se erige como o exemplo do traidor, porque havia a tendência de considerar o império asteca como o representante de todas as culturas indígenas do México antigo, submetidas e massacradas pelo embate espanhol, ignorando a diversidade de

etnias convivendo no território mexicano à época. Essa polarização naturalmente levou a atribuição de papéis estanques a esses dois grupos contendores, sendo os astecas os oprimidos e vencidos e os espanhóis os opressores e vencedores. No meio de ambos, situava-se Malinche, aquela que, unindo-se aos espanhóis, veio a trair a toda uma raça. Esse mito, sustentado no imaginário mexicano durante séculos, produziu, como Paz deixou entrever no ensaio citado “Los hijos de la Malinche”, uma sensação de desamparo, como se a figura feminina de Malinche, a primeira mulher, segundo o mito, a ter um filho mestiço de sua união com Cortés, fosse a mãe que abandona e renega o filho. Esse filho é o povo mexicano surgido da miscigenação forçada. Logo, os mexicanos carregariam o peso dessa herança indigna.

Uma apreciação diversa dessa figura feminina controversa, prova da mutabilidade mencionada antes, estaria, no entanto, ancorada na visão que sobre a História oferece Costa Lima (2006, p.18), citando Hayden White:

“Reluta-se, em geral, em considerar as narrativas históricas como o que são mais declaradamente: ficções verbais, cujos conteúdos são tão *inventados* como *achados*, e cujas formas têm mais em comum com seus correlatos na literatura do que nas ciências” (id., 82) [White, H.: 1974, 81-2)] [Hayden White, ensaio “The Historical Text as Literary Artifact”]

Essa afirmação do historiador Hayden White deixa entrever um dos aspectos mais polêmicos dos estudos e abordagens históricos: a possibilidade de que a História seja uma narrativa que privilegia determinados eventos segundo a óptica de quem a produz no momento em que está. Isso conduz a pensar na possibilidade de, nos dias atuais, reavaliar a figura mítica de Malinche e torná-la tão complexa ao ponto de levar em consideração que os astecas conformaram um império baseado na dominação e espoliação de várias etnias indígenas pagadoras de altos tributos. E tal violência exercida pelos astecas trouxe como consequência que as etnias submetidas apoiassem os espanhóis na luta contra os astecas. Daí que o papel de Malinche seja visto nesse contexto como

o de uma mulher que agiu levada pelas circunstâncias que a cercavam. Ela não era asteca, pertencia a um grupo indígena dominado pelos astecas e, como tal, não estava traindo os seus. Derruba-se, desse modo, a imagem de traidora e se dá a Malinche uma espécie de reabilitação, abraçando sua complexidade e abdicando da visão maniqueísta.

Nesse sentido, a literatura pode ser uma forma altamente eficaz de refletir acerca da complexidade dos mitos de uma sociedade, ora reforçando suas características, ora recompondo a narrativa oficial, despojando-a de preconceitos. Tal parece ser o sentido do romance escrito pela mexicana Laura Esquivel, e lançado em 2006, intitulado *Malinche*.

## Malinche revista na ficção

A grande questão que se coloca é a importância do papel de Malinche na intermediação entre Cortés, os grupos subjugados pelos astecas, e o próprio Montezuma. A tarefa tradutória de Malinche permitiu uma comunicação que redundaria na queda do império asteca. No entanto, como observa Carlos Fuentes (2001, p.116):

A conquista de México foi mais do que o assombroso sucesso de um bando de menos de seiscentos europeus que enfrentaram um império teocrático. Foi a vitória dos *outros índios* contra o soberano asteca. Foi a vitória do mundo indígena contra si mesmo, uma vez que os resultados da conquista significaram, para a maior parte dos índios, extermínio e escravidão.

Essa afirmação conduz a repensar o papel desempenhado por Malinche na queda do império asteca. É provável que suas ações tenham sido motivadas pelo desejo de liberdade dos povos indígenas dominados pelos astecas, que viram na chegada dos espanhóis um meio de vencer seus opressores. No entanto, esse desejo de liberdade foi truncado pelo novo tipo de escravidão imposto pelos espanhóis. Na verdade, pouco se sabe sobre os reais motivos que levaram Malinche a

agir como o fez. Para tentar descobrir essas motivações e recriar uma complexa vida interior, a escritora mexicana Laura Esquivel (2007) retoma o mito de Malinche no romance homônimo e o reconstrói a partir da criação de uma personagem complexa.

Ao longo dos oito capítulos do romance, há um percurso da personagem Malinalli, da sua infância com a avó, passando pela experiência de ter sido vendida como escrava pela mãe dela, quando contava somente cinco anos de idade, até a adolescência, quando conhece Cortés e começa a servi-lo, tornando-se sua amante e mãe do seu filho Martín. O destino final de Malinche será o casamento com outro espanhol, chamado Jaramillo, por ordens de Cortés; a vida familiar feliz, o nascimento da filha María e a morte prematura, ocorrida no jardim da casa de Malinche, segundo o capítulo final do romance. Na verdade, supõe-se que a morte de Malinche se deu por causa da varíola, doença que também matou milhares de indígenas mexicanos.

Esquivel consegue dotar a personagem literária de uma complexidade que permite entrever as possíveis motivações que levaram Malinche a desempenhar um papel tão importante na conquista do império asteca. Suas origens estavam estreitamente vinculadas aos grupos indígenas subjugados pelos astecas. Ela era escrava quando os espanhóis chegaram, foi dada como presente a Cortés, junto com outras jovens. Sob o domínio de Cortés, que logo percebera sua inteligência e habilidade de se expressar nas línguas maia e nauatle, foi alçada à categoria de tradutora e intérprete, ocupando um lugar importante e preservando sua vida e integridade física precisamente porque desempenhava um papel fundamental. São da personagem do romance de Esquivel (2007, p.70)\_as palavras esclarecedoras sobre seu próprio destino: “Nunca antes experimentara a sensação gerada por estar no comando. Logo aprendeu: quem controla a informação, os significados, adquire poder. Ao traduzir, dominava a situação, e não apenas isso: a palavra podia ser uma arma. A melhor das armas”.

Se Malinche não tivesse demonstrado suas habilidades, provavelmente teria vivenciado um destino muito pior. Ser subjugada por Cortés, de quem teve um filho, o primeiro mestiço, o primeiro mexicano, como já se propalou entre os habitantes do México atual,

foi uma experiência que, segundo Esquivel, se relaciona estreitamente com a visão que naquela época se tinha das mulheres em geral. Tanto entre os astecas quanto entre os espanhóis do século XVI, esperava-se que a mulher desenvolvesse uma série de tarefas que a colocavam ao serviço da família e do homem, seja na figura do pai ou do marido. Servir sempre foi o destino dessas mulheres e Esquivel acrescenta, no desenvolvimento do seu romance, uma perspectiva clara do papel que essa tarefa essencialmente feminina significou no cenário da conquista do México. Malinche, ao desempenhar seu papel servil, encontrava-se presa e submetida, sem condições de compreender claramente as consequências de seu trabalho como tradutora e intérprete de Cortés. Em várias passagens do romance, é possível apreciar como a personagem se debate presa numa situação incomum: aparentemente sua tarefa de tradutora a faz ter muitos privilégios (conserva a vida e sua integridade física), mas, ao mesmo tempo, é subjugada por Cortés, tomada por ele como concubina, e levada a participar dos eventos que eclodiram na queda do império asteca:

Durante alguns minutos –que pareceram eternos–, Cortés penetrou-a [a Malinalli] uma e outra vez, com selvageria, como se toda a força da natureza estivesse contida em seu ser. Enquanto isso, chovia tão forte que essa paixão e esse orgasmo ficaram submersos na água, da mesma maneira que as lágrimas de Malinalli, que, por momentos, deixara de ser “a língua” para se converter numa simples mulher sem carregar nos ombros a enorme responsabilidade de construir com sua saliva a conquista. Uma mulher que, diferentemente do que se podia esperar, sentiu alívio de recuperar sua condição de submissão, pois lhe era bem mais familiar a sensação de ser objeto a serviço dos homens do que ser criadora de seu destino. (Esquivel, 2007, p.85)

De algum modo, a cena do encontro sexual, não desprovido de violência, entre Cortés e Malinalli retoma, simbolicamente, a intrusão do conquistador espanhol nos domínios indígenas. Esquivel dota os papéis sexuais desempenhados pelas personagens de uma caracterização polarizada do dominador e do dominado, retomando o que é crença comum em relação à chegada dos espanhóis ao Novo Mundo.

Também pode se apreciar que para Esquivel, em certo sentido, os indígenas se feminizam, uma vez que foram vítimas subjugadas. Esse caráter feminino de submissão atribuído aos indígenas obedece a uma visão cristalizada dos gêneros. Resta saber se o mito de Malinche e, por conseguinte, a narrativa que recolhe a chegada dos europeus ao Novo Mundo poderá ser revisto mais uma vez no futuro em função de novos papéis atribuídos aos gêneros.

Retomando a tarefa de tradutora de Malinche, o romance diz:

A palavra se deslocava à velocidade do raio. Atravessava vales, montanhas, mares, levando a informação desejada tanto a monarcas como a vassallos: criava medo ou esperança, estabelecia alianças, eliminava inimigos, mudava o rumo dos acontecimentos. A palavra era um guerreiro, um guerreiro sagrado, um cavaleiro águia ou um simples mercenário. (Esquivel, 2007, p.70)

Sem dúvida, o papel duplo de Malinche—concubina de Cortés e, ao mesmo tempo, possuidora do dom da palavra e a liberdade para fazer uso dela em função dos interesses dos espanhóis—a fazia participar, de algum modo, da esfera do poder. Nesse sentido, Malinche, ao exercer sua tarefa comunicativa, desfrutava de uma posição privilegiada ao lado de Cortés. No entanto, o tipo de poder de Malinche ficava restrito à dependência do conquistador espanhol. Era um poder outorgado, não conquistado, porque ela era mulher e pertencia ao grupo dos que seriam brutalmente subjugados, além de ter sido tomada como concubina pelo conquistador espanhol. Nas passagens citadas do romance de Esquivel, há o desenho dessa dualidade: a palavra na boca de um homem potencializa seu poder; na boca de uma mulher, dota-a de uma existência impossível de ser atingida, caso permanecesse circunscrita a seu universo feminino. Malinche só adquire poder porque se alia e se submete a um homem poderoso.

Na personagem criada por Esquivel, também é possível apreciar um dilema moral, o mesmo que alimenta o mito de Malinche no contexto histórico mexicano: Malinche sente que com sua tarefa de tradutora está traindo o mundo indígena e entregando-o a Cortés:

A língua era a culpada de tudo. Malinalli destruiu o império de Montezuma com sua língua. Graças às [sic] suas palavras, Cortés fizera aliados que asseguraram sua conquista. Decidiu então castigar o instrumento que criara esse universo.

De noite, atravessou parte da vegetação, até encontrar um agave do qual extraiu um espinho, e com ela perfurou sua língua. Começou a cuspir sangue como se assim pudesse expulsar da mente o veneno, do corpo, a vergonha e do coração, a ferida.

A partir dessa noite sua língua não voltou a ser a mesma. Não criaria maravilhas no ar nem universos no ouvido. Jamais voltaria a ser instrumento de qualquer conquistador. Nem organizaria pensamentos. Nem explicaria a história. Sua língua estava dividida e rasgada, já não era instrumento da mente. (ibidem, p.165)

A personagem de Esquivel, dotada de consciência e arrependimento, urde para si o destino do silêncio e se pune. Sem sua colaboração, fica mais difícil para Cortés sair vitorioso. Mas a recusa de Malinche em cooperar não impede que os espanhóis se estabeleçam nessa parte do Novo Mundo. É importante notar que a personagem de Malinche também sente que sua colaboração na queda do império asteca está vindicando os direitos de seu grupo indígena, escravizado pelos astecas durante muito tempo, e essa vindicação consiste em impor aos astecas a experiência de serem subjugados e aniquilados.

Esquivel deixa claro que a condição submissa da mulher, personificada na personagem da Malinche, é um destino do qual não se podia nem se pode, em muitas circunstâncias atuais, fugir. Malinche cumpriu seu destino natural de submissão e ao fazê-lo participou da queda do império asteca. Seria possível responsabilizá-la pelas consequências do seu ato de submissão a Cortés? Essa parece ser a pergunta oculta no romance. O mito da Malinche se vê, assim, renovado pelo romance de Esquivel: Malinche não traiu seu povo mexicano, porque nem havia a noção de unidade entre as diversas etnias do México pré-colombiano, por isso não se pode falar de uma nação única que pudesse ser traída, como reconhecem alguns historiadores mexicanos atuais. Malinche reproduziu, com seu papel de tradutora e intérprete, um destino de submissão já imposto às mulheres em sua cultura e na cultura espa-



nhola, trazendo como consequência, e aliado a outros muitos fatores, a queda do império asteca. Nesse sentido, é possível estabelecer uma correlação entre Malinche e Eva. As duas são responsabilizadas por quedas espetaculares: a dos astecas e ao do homem. Malinche também pode ser vista, pela caracterização da personagem no romance de Esquivel, como a depositária do destino asteca já previsto pelos presságios religiosos: a volta de Quetzalcoátl significava a destruição do império asteca. Cortés era esse deus, Malinche era uma espécie de sacerdotisa ao serviço do destino.

## Referências bibliográficas

- CORTÉS, H. *ArteHistória*: personaje Hernán Cortés. Disponível em: <<http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/personajes/5615.htm>>.
- ESQUIVEL, L. *Malinche*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- FUENTES, C. Vida e norte do mundo indígena. In: \_\_\_\_\_. *O espelho enterrado*. Reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p.92-117.
- LIMA, L. C. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p.15-28.
- MALINCHE. *ArteHistória*: personaje Doña Marina. Malitzin. Disponível em: <<http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/personajes/5783.htm>>.
- PAZ, O. Los hijos de la Malinche. In: \_\_\_\_\_. *El laberinto de la soledad*. 8.ed. Madrid: Cátedra, 2002. p.202-27.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

Papel: Offset 75 g/m<sup>2</sup> (miolo)

Cartão Supremo 250 g/m<sup>2</sup> (capa)

1ª edição: 2011

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Marcos Keith Takahashi

ISBN 978-85-7983-197-3



**CULTURA**  
**ACADÊMICA**   
*Editora*